

HONT FERENC

SZÍNHÁZ ÉS
MUNKÁSOSZTÁLY

FRANZ HONT
THEATER UND
ARBEITERKLASSE



A SZINPAD KÖNYVTÁRA

2

BIBLIOTHEK DER BÜHNE

Drury Lane és a Covent Garden színházaknak privilégiumot biztosított. Franciaországban III. Napoleon proklamálta a teljes színházasabadságot. Az Északnémet-Szövetségben 1869-ben, engedélyezték a színházak szabadversenyét és ezt később az egész birodalomra kiterjesztették. A színházasabadság első évében Németországban 90 új színpad nyílt. Tizenöt év alatt a német színházak száma 200-ról 600-ra emelkedett, nem számítva a gombamódra szaporodó kabarészerű mulatóhelyeket és orfeumokat. A színházkoncesszió gyakran egyszerű kibővítése volt az italmérési engedélynek és a legkülönbözőbb foglalkozású emberekből lettek színházigazgatók. Az újonnan nyílt színházak legtöbbször klasszikus drámákkal kezdtek, de hamarosan áttértek a bulvárdramák és az egészen sekélyes szórakoztató műfajok előadására.

Ezeknek a színházaknak a közönsége a könnyen és gyorsan gazdagodó polgárság és részben a városokat földuzzasztó munkásság tömegeiből verbuválódott. A polgárság legnagyobb része a hatalom és az érvényesülési lehetőségek birtokában már hűtlen lett a szellemhez és a műveltséghez, amelyek a hatalom megszerzéséért folytatott harcban igen jelentős fegyverei voltak. A munkásság nagy tömege pedig még nem szerzte meg ezeket a fegyvereket. Mindkét réteg csupán a könnyű és vidám szórakozást kereste a színházban. Az újgazdag azért, hogy az egyénekre szakadt társadalomban magáramaradt életét percnyi élvezetekkel töltsse ki, a munkás pedig azért, hogy kissé felejtse a szakadatlan robotot, néhány órára a szépség és öröm illúzióiban ringatva magát. A munkás a színházi vállalkozó számára az egyszerű, kisigényű, szórakozni vágyó fogyasztót jelentette. A színháznak és a munkásságnak, miüt osztálynak nem sok kapcsolata volt egymással, legfőljebb egyes szervezett munkáscsoportok választották néha politikai demonstráció színhelyéül a színház nézőterét, (mint annak idején a Saint-Simonisták is, akik a közönség közt szétszórva az előadások szüneteiben politikai kardalokat énekeltek).

A fokozatosan szórakoztatási nagyüzemmé fejlődő üzletszínházak mögött a hatalomraj utott vállalkozó és gazdagodó polgárság állt. Ezt a társadalmi réteget teljesen kielégítette az az életmód, amelyben élt s ha szokásaiban, erkölcsi fölfogásában gyakran ellentétbe is került a polgárság hagyományos életberendezésével és moráljával, vagyoni helyzete megadta számára azt a lehetőséget, hogy konfliktusok nélkül tölthesse magát az addig kialakult polgári konvenciókon. De a polgárság másik, rétege, a polgári szellem tulajdonképpen örököse, az értelmiség, a szabad foglalkozásúak és a kispolgárság nagyrésze nem részesült olyan; mértékben a fölfelé ívelő kapitalizmus gazdasági előnyeiben, mint a tőkét gyümölcsöztető polgár. Ennek következtében ezek a rétegek egyre erősebben érezték azokat az ellentéteket, amelyeket az új társadalmi berendezkedés termelt ki. Az ellentétek megmutatására, az elégedetlenség és a bírálat kifejezésére teret kerestek az irodalomban és művészetben, így a színházban is.

A század vége felé egész Európában megindult az a színházi mozgalom, amely a szórakoztató műfajokat kultiváló üzletszínházak mellett megteremtette az értelmiség és a kispolgárság irodalmi színházait. A mozgalom művészi célja mindenütt ugyanaz volt: a valóság hű ábrázolása és bírálata. Az irodalom, a képzőművészet és bizonyos színházi je-

lenségek (Meiningen stb.) az előfeltételeket már előbb megteremtették, de az első ilyen színházat a *Théâtre Libre*-t 1887-ben nyitotta meg Parisban *André Antoine*, egy fanatikus kispolgár, a gáztársaság kifizetésű hivatalnok, csupa műkedvelőkből, kereskedősegekből, bankhivatalnokból, szabónókból stb. 1889-ben Németországban alakult egy társaság írókból, újságírókból és színházi emberekből, amely *Otto Brahm* vezetésével megnyitotta a *Théâtre Libre*-rel majdnem azonos célkitűzésű *Freie Bühne*-t. Ugyanekkor az orosz színházi életben is változás állt be. II. Sándor cár meggyilkolása után az orosz „intelligenciát”, a politizáló polgárságot egyidőre kiszorították a politikai tevékenység területéről és ennek következtében ez a réteg intenzívebben kezdett foglalkozni irodalommal és színházzal. Az „intelligenciára” támaszkodva nyitotta meg 1888-ban *Vladimir Nemirovics Decsenko* drámairó és *Konstantin Sztaniszlavszkij* színész a *Moszkvai Művész Színházat*, amelyben a valóság-ábrázoló, naturalista színjátszás legtökéletesebb formájáig jutott el.

Ha megvizsgáljuk ezeknek az új irodalmi színházaknak a műsorát, az előadott drámákat témájuk és problematikájuk szempontjából két «csoportra oszthatjuk. Az egyik csoportba tartoznak azok a művek, amelyek a polgárság egymásközi ellentéteit, az egyén és a polgári környezet összeütközéseit, a proletarizálódó kispolgár szociális helyzetének rosszabbodását, a polgár legbelsőbb válságait tárgyalják. (Ibsen, Csehov stb.) A másik csoportba tartozó művek pedig a szegény néprétegek életét, mindennapos küzdelmeit, a dolgozó osztály problémáit mutatják be. (Zola, Hauptmann, Gorkij stb.) Néhány elszórt jelenségtől eltekintve, ekkor jelent meg először a színpadon, a *munkásosztály, mint téma*. Szegényembert, dolgozót, munkást ábrázoltak már azelőtt is a színpadon, de legtöbbször mulatságos formában. A dráma hőse az uralkodó osztály tagja vagy az osztály színpadra vetített ideálja (isten, félisten, mítikus hős stb.). Az alsóbb néprétegek tagja, a szolga, a paraszt, a kézműves, a munkás csupán epizódfigura, szentimentális szájalom tárgya, de leggyakrabban a komikus elem hordozója. A polgár is először, mint komikus figura jelentkezett a középkori misztériumjátékokban, (az együgyű kereskedő és felesége) és csak a polgári drámában lesz tragikus hőssé. A naturalista színházakban előadott művek a polgári intellektüel és a kis polgár szemszögéből tárgyalták a munkásosztály életét és sorsát, de ezeken a színpadokon a proletár már mint komoly problémák hordozója, gyakran mint tragikus hős szerepelt. Ez az ábrázolás a naturalista színházak valóságmásoló célkitűzéséből következett, valamint a kivezető utat kereső és a munkásosztályt abban az időben politikai segítőtársul tekintő kispolgárság akkori állásfoglalásából és világszemléletéből.

A polgári értelmiség és a kispolgárság azonban nem haladhatott megkezdett útján tovább. A szabadversenyos kapitalizmus átcsapása az imperializmusba, a monopol-kapitalizmus térhódítása kielezte a gazdasági és társadalmi ellentéteket. A középrétegek belátták, hogy saját létük, fennállásuk veszélyeztetése és addigi ideáljaik föladása nélkül nem oldhatják meg a problémáikat. Az értelmiség és a kispolgárság három részre szakadt. Az egyik rész megalkudott és a tőkésosztály érdekeinek fenntartás nélküli kiszolgálójává vált. A másik rész, amely különben is egyre gyorsuló ütemben került a proletariátus életkörülményeibe, a munkásosztályhoz csatlakozott. A harmadik rész pedig a problémák

megoldhatatlansága elől a miszticizmus, az irrealizmus és az önmagáért való művészet világába menekült. Ez a harmadik rész hajtotta végre a naturalizmus elleni reakciót és teremtette meg 1895 és 1905 között azokat a „stilizáló” színházakat, amelyek az élettől és a valóságtól való elfordulást, a földöntúli, a megfoghatatlan vagy a régmúlt ábrázolását, a művészi eszközökkel való gyönyörködtetést, egyszóval a semleges, Öncélú színpadi művészet megvalósítását tűzték ki célul. (Maeterlinck, D'Annunzio, stb. Stílbühne-k.) Ezekhez a színházakhoz a munkásosztálynak semmi kapcsolata sem volt. A munkásosztály nem szerepelt mint téma a stilizáló színpadokon és nem látogatta mint közönség sem a valóságtól eltávolodott színházak nézőterét. Ugyanekkor azonban a párisi nagy szabócégek fölvirágozásával, 1890-től a divatrevükből kifejlődtek a revüszínházak, amelyek a fény, a pompa és a mezítelenség halmozásával fokozottabban vonzották magukhoz a szegény néposztályok tömegeit is.

A színház formáinak változásai a XIX. század második felében pontosan követték a polgárság világszemléletének alakulásait. E korszak polgári színházípusának fő jellemvonásai a következők: a színház magánvállalkozás és így elsősorban üzleti célok szolgálatában áll. Közvetlenül nem politizál, hanem arra törekszik, hogy semlegesen ábrázoljon vagy csupán szórakoztasson.⁵⁶ Aszínészet külön foglalkozási ág: a színjátékosok vagy fizetett, hivatásos színészek vagy előbb-utóbb azzá válnak. A közönség teljesen passzív és nem vesz részt a színjátékban. Az illuziókövetelmények fokozottan érvényesülnek. Egyrészt szinte kínos pontossággal másolják a valóság külsőségeit és gyakran lényegtelen részleteit, másrészt a művészi, dekoratív és látványos elemek hangsúlyozásával hamis illúziókba ringatják a nézőt. A művészi és technikai tökéletességnek a mondanivalónál nagyobb fontosságot tulajdonítanak. A drámák középpontjában az egyén és az egyéni problémák állanak, még akkor is, ha a család vagy valamely társadalmi réteg, csoport sorsát ábrázolják. A műfajok különválnak, a színházak dráma-, opera-, operett-, kabaré- és revüszínpadokká specializálódnak stb., stb. Mindent összevetve ez a polgári színházípus vagy a múltba nyúl vissza vagy megállapodik a jelennél, a meglévő állapotok fenntartását szolgálja, legtöbbször a felejtetés és az indulatlevezető szórakoztatás eszköze, legjobb esetben a passzív tiltakozás vagy a kénytelen beletörődés kifejezője, de nem továbbmozgató erő, nem lendít előre és nem mutat utat a jövő felé.

A föltörékvő munkásosztály szükségleteit és követelményeit ez a színházípus nem elégíthette ki. Megpróbálta tehát kialakítani a saját színházípusát. Eleinte ugyan nem ismerte föl a színház jelentőségét a munkásmozgalom szempontjából és a kulturtevékenységek egyéb területeit szervezte meg. 1833-ban alakult Svájcban az első német munkásönképző egyesület, amely 1858-ban munkásképző szövetséggé terebélyesedett. A század folyamán a munkásképző egyesületek egyre jobban elterjedtek és tevékenységük szélesbedett. A hatvanas években a *Bebel* által alapított első munkásdalárda nyomában egymásután alakultak a munkásdalárdák. A század végén pedig megindult a munkásműkedvelők tevékenysége. A műkedvelő munkásszínjátszással kezdődött az a folyamat, amely fokozatosan kitermelte a polgári színházípus ellentétét, azt a színházípusot, amelyben a munkásosztály lelki alkatának és világszemléletének alaptulajdonságai testesültek meg és álltak formába.

2. A munkásság érzésvilága és életszemlélete.

A termelő eszközök fejlettségi foka és a termelés módja csak primitív társadalmakban hat *közvetlenül* a művészi tevékenységre, annál is inkább, minthogy a primitív társadalmak életében a művészet szerves része a közönség létfenntartó tevékenységének. Teljesen hibás azonban az a módszer, amely a művészet jelenségeit fejlettebb kultúrfokon is a termelés módjának kizárólagos és *közvetlen* hatásával magyarázza. Fejlettebb társadalmakban a művészet jelenségei az őket létrehozó társadalmi osztály érzésvilágában és életszemléletében gyökeredznek és csak végső fokon magyarázhatók a termelés módjával. A színházművészet kapcsolatainak föltárása az őt létrehozó társadalmi osztályok érzésvilágával és életszemléletével, a társadalom és a színház *egymásrahatásának* vizsgálata.

A géppel való termelés bevezetése előtt a munkás egyedül vagy kisebb csoportokban (legtöbbször családi környezetben) termelt a saját termelőeszközével. A manufaktúrákban már nagyobb csoportok dolgoztak együtt. A modern gépüzemben nagy munkáscsoportok dolgoznak ugyanazon a gépen, amely nem az ő tulajdonukat képezi. Mindegyik munkás világosan érzi és tapasztalja, hogy csak része a termelési folyamatnak és csakis munkatársaival együtt tud termelni. A gépi termelés fejlődésével, a munkamegosztás fokozódásával együtt növekszik a munkásságnak ez a *szolidaritás érzése*, amely *osztály öntudatának* érzelmi alapjául szolgál.

A szolidaritás és az osztályöntudat megerősödését segíti elő az a kettős érzés is, amely a munkásságnak a termelésben elfoglalt helyzeté-
hői fakad. A munkás érzi, hogy mint *egyén* nélkülözhető, bármikor elbocsájthatják, kicserélhetik, helyébe mást állíthatnak. De egyben azt is érzi, hogy mint *osztály* nélkülözhetetlen, mert ha a proletariátus munkerejét kivonja a termelésből, a gépek megállnak, a termelési folyamat megszakad. A nélkülözhetetlenség tudata különösen sztrájkok alkalmával válik szinte szemelláthatóvá. Az egyéni nélkülözhetőségéből, a vagyontalanságból, a bérmunka és a napról-napra élés bizonytalanságából következik a munkásság heroizmusa, forradalmi elszántsága, áldozatkészsége. A vagyontalan, birtoktalan munkás érzi, hogy mint egyén nem veszíthet semmit, de kollektív erőfeszítéssel jelentős eredményeket érhet el. Azok a munkásrétegek, amelyek bizonyos korszakokban anyagilag jobb helyzetbe kerülhetnek, kis házra, kis földre vagy veteményes kertre tehetnek szert, a békés fejlődés hívei. A munkásságnak azok a rétegei viszont, amelyek előtt bezáródott az anyagi fölemelkedés útja, hajlamosabbak a forradalmi politika eszméinek befogadására.

Az osztálytudatosodás folyamatának egyik legjellemzőbb jelensége a munkásság *kultúrénisége*. A művelődés vágyának előfeltételeit a gépi termelésnek az a korszaka teremtette meg, amikor a gépekkel való bányászmód elsajátításában bizonyos ismeretekre kellett a munkásnak szert tennie és így a szakképzettség a magasabb munkabér elnyerését is biztosította. A munkásosztály magatartásának alaptulajdonságává azonban csak akkor vált a kultúréniség, amikor kialakult a tudományos szocializmus. Ettől az időponttól kezdve a munkásosztály a műveltséget a saját fölszabadításáért folytatott küzdelem legjelentősebb eszközeül tekinti. A tudományos szocializmus elemei a fejlődés folyamán a munkásság ér-

De nemcsak a munkások és munkaadók életmódjának állandóan tapasztalható ellentéte élezte ki a munkásosztály antikapitalista magatartását. A tudományos szocializmus, különösen a többletérték elméletének népszerűsödése nagyban hozzájárult az elkeseredés és az igazságtalan jövedelem-elosztás érzésének növeléséhez. A többletérték elmélete tudatosította a munkásban a tőke által való kizsákmányoltságát és ébresztette föl benne a munkájával termelt javak teljes ellenértékére irányuló követelését. Az antikapitalista magatartás és a politikai radikalizmus legnagyobb élesztője természetesen a munkásosztály egyre rosszabbodó anyagi helyzete és az uralmon lévő társadalmi rétegeknek azok a gazdasági és politikai intézkedései, amelyeket a munkásosztály a saját szempontjából sérelmesnek érez.

Az osztályöntudat és az osztályellentét érzése az a két alaptulajdonság, amely nemcsak a munkásság politikai küzdelmeiben, hanem művészetében is legintenzívebben érezteti hatását. Ezáltal nem ismertettük kimerítő részletességgel a munkásosztály érzés vil ágának és életszemléletének minden tulajdonságát. Nem térhettünk ki erkölcsi fölfogásának és egyéb igen jelentős jellemvonásainak alakulására sem. Csupán azokat az elemeket sorolhattuk föl, amelyeknek ismertetése a munkásszínjátszás fejlődésének megvilágítása céljából szükségesnek mutatkozott.

3. A színház, mint a munkásművelődés eszköze.

A munkamegosztás fokozódása, a mindjobban növekvő specializálódás az egyéniség kiélési lehetőségeit egyre szűkebb mederbe szorítja. A munkás gyermekkorától kezdődően reggeltől-estig a gyárban robotol és egész életében rendszerint egynemű munkát végez. A jobbmódú ember legalább gyermekora játékaiban végigélheti a legkülönbözőbb életformákat. Tudjuk, hogy a gyermek milyen nagy kedvvel képzelel el a legváltozatosabb foglalkozási ágakat. A proletárgyerek már egészen fiatal korában kénytelen zsenge erejével résztvenni a család kenyérkereső munkájában és így a gondtalan játékra nem sok ideje marad. A színjátszás az egyéniség sokrétűségének korlátlan kiélési területe. A munkásság, amely a polgári színházak passzivitásba szorított közönségének soraiban nem találta meg az *átváltozások* kiélésének lehetőségeit, egyre nagyobb tömegekben vett részt a meginduló munkásműkedvelő színjátszásban.

A műkedvelő színjátszás a munkásság számára egyrészt a napi munkafolyamat által egyirányba terelt egyéniség korlátlan kiélési lehetőségét nyújtotta, másrészt a *megismerés* egyik legegyszerűbb és legközvetlenebb eszközét szolgáltatta. Többek között ez is egyik oka annak a jelenségnek, hogy az első munkásszínpadok a kispolgári naturalizmus jegyében indulnak, amely a színpadon a mindennapi egyéniség megtagadását és az idegen életbe való teljes beleélést hirdette. A pszichológiai megismerés mellett a munkásszínjátzó számos olyan ismeretre tett szert a színpadon, amelyet különben nem sajátíthatott volna el és így a munkásszínjátszás a munkásosztály *kultur élmény ének* egyik legeredményesebb kielégítőjévé vált.

A munkásosztály *szolidaritásérzése* szintén a színjátékban találta meg legmegfelelőbb kifejezési formáját. A színjáték kollektív művészet.

A színpadi előadás ugyanúgy a résztvevők összedolgozásából jön létre, mint a modern munkafolyamat, azzal a különbséggel, hogy az összedolgozó műkedvelő munkáscsoport a munka eredményét is teljes egészében sajátjának tudhatja és így a mű megalkotását követő örömeztetés teljes kielégülést válthat ki.

A művelődésvágy kielégítésén és a szolidaritásérzés gyakorlásán kívül mást nem nyújtott a munkásműkedvelés első korszaka, amelynek maradványa sok helyütt — így Magyarországon is — nagy számban „virágozik” ma is. Új színpadi és drámai formákat ez a korszak nem hozott létre, hanem egyszerűen átvette a polgári színházak játéktípusát és előadható műsordarabjait, néha kiválogatva a munkásosztállyal foglalkozó műveket, sok esetben azonban válogatás nélkül, nem törődve a mű tendenciájával, világnézeti állásfoglalásával. A munkásszínház első korszaka túlnyomórésztben „apolitikus”. Az antikapitalista beállítottság csak ritkán, tudatos módszerességgel pedig egyáltalában nem jutott benne kifejezésre. A munkásosztály még nem tekintette politikai küzdelmének harcieszközéül a színjátszást. A politikai mozgalom radikálisabb irányba való fordulásai alkalmával föltörték ugyan élesebb megnyilvánulások is, de a kispolgárság gyors elproletarizálódásával a munkásosztály politikai és kulturális mozgalmá egyaránt a „belenövés” célkitűzését kezdte követni, ennek pedig egyenes következménye volt a polgári műveltség gyors elsajátítására való törekvés.

Az aktív munkásműkedvelőket teljesen kielégítette a színpadi szereplés, de a munkásművelődés terjedésével egyre igényesebbé váló munkásközönség, amely a drága helyárak miatt sem látogathatta a polgári színházakat, hiányát érezte a megfelelő minőségű színelőadásoknak! Elérkezett a munkásság számára játszó, de hivatásosokat foglalkoztató színház megalakításának ideje.

1890. július 29-én (a szocialista törvény felfüggesztésének esztendőjében) *Bruno Wille* vezetésével irodalmárok, színházi emberek és a német munkásmozgalom vezetőinek bekapcsolódásával megalakult Berlinben a *Freie Volksbühne-egyesület* 2000 taggal. Ugyanez év októberében Ibsen „A társadalom támaszai”-val megnyílt az első modern színház, amely kikapcsolta a tőkés magánvállalkozót. Az egyesület tagjai 50 Pfennig tagdíj ellenében látogathatták az előadásokat. A helyárkülönbségeket eltörölték és a jegyeket kisorsolták a tagok között. Aki az egyik előadáson az elsőrendűben ült, a következő előadáson esetleg a karzatra került. A színház vezetését az egyesületbe szervezett közönség választotta, amely a munkásság és a szegényebb kispolgárság soraiból toborzódott.

Két esztendő elteltével szakadás állt be az egyesületben. Bruno Wille, aki nemcsak a politikától mentes művészet híve volt, de a vezetésben is függetleníteni akarta magát a munkáspárt befolyásától, a vezetés több tagjával együtt kivált az egyesületből és azonos szervezettel megalakította a „*Neue Freie Volksbühne*”-t. A szociáldemokrata párttal a kapcsolatot továbbra is fenntartó régi egyesület vezetését *Franz Meffing* vette át. A két színházegyesület a háború végén bekövetkezett fűzőig egymás mellett dolgozott és terjeszkedett. Az egyesüléssel létrejött Volksbühne-szövetség megalakulásakor 80.000 tagot számlált.

A Volksbühne-mozgalmat a proletarizálódó kispolgárság és a mű-

veltségre törő munkásság indította meg és tartotta fenn. Történetében e kétféle szellemiség keveredését és egymással való küzdelmét figyelhetjük meg. Maga a szervezet, a tőkésvállalkozó kikapcsolása, az egyféle hely-árak, a közönség demokratikus jogainak biztosítása a színházvezetésben, a munkásosztály akkori beállítottságának és követelményeinek következménye. A művészi teljesítmény viszont a naturalista kispolgári színházak tevékenységének volt egyenes folytatója. Jelmondatához híven kevés pénzért művészetet nyújtott a népnek, de ezt a művészetet nem a munkásosztály termelte ki magából. Ugyanazoktól a szerzőktől, ugyanabban a stílusban játszottak, mint a naturalista irodalmi színházak. A két testvéregyesület közt csupán annyi különbség volt, hogy az egyik világnézeti állásfoglalásra való tekintet nélkül minden művészi értékű színpadi művet műsorára tűzött, míg a másik inkább azokat az írókat karolta föl, akik műveikben a polgári társadalmat bírálták vagy a szegény néposztályok életét ábrázolták. A munkásság a Volksbühneben is megmaradt *fogyasztónak* és *témának*, ebből a szempontból tehát a mozgalom nem hozott újat, csak átvette és továbbfejlesztette a más irányba fordult kispolgári színházak szerepét. A munkásművelődés szempontjából a Volksbühne-egyesületek jelentősége egyedülálló. A hatóságok, a cenzúra állandó kellemetlenkedéseivel küzdve, egyre nagyobb tömegeket hódítottak meg a színházművészet számára és egyben növelték a munkásközönség ismereteit. Az a tudat, hogy a színházat saját maga tartja fenn s hogy az ő akaratától függ, nagy mértékben fokozta a munkásközönség szolidaritásérzését és osztályöntudatát. A Volksbühne-mozgalom nem teremtette meg a munkásosztály sajátos színjátását, de a munkásművelődés egyik legkiválóbb eszköze, kezdeti korszakában a szolidaritásérzés és az osztályöntudat fokozója és a tőkésvállalkozó nélküli színház első jelentkezési formája volt korunkban.

4. A politikai színház.

A XX. században meggyorsul a történelem ritmusa. A technikai találmányok szaporodása, a közlekedési és érintkezési eszközök tökéletesedése nemcsak a gazdaság területén, hanem a szellemi életben is változásokat idézett elő, de ezek a változások a különböző társadalmi rétegek szemléletében egymástól eltérő formákban jelentkeztek. Az ipar rendkívül méretű fejlődésével, (pl. Németországban a vas- és acéltermelés 1895-től 1913-ig 25.2%-kal növekedett) a nagyüzemek megduzzadásával többszöröződött a munkásosztály (Németországban 1907-ig 25 év alatt négyszeresére emelkedett az ipari munkások száma). Ezzel *együtt* fokozódott önerejének tudata is. Az 1900—1903-as gazdasági krízis után a kialakult monopol-kapitalizmus korszaka következett. A kartellek, szindikátusok, trösztök a gazdasági élet döntő tényezőivé váltak, ennek következtében a társadalmi osztályok közti ellentétek is kiéleződtek. Poroszországban pl. a milliomosok száma 1895-től 1911-ig 5265-ről 9Ml-re emelkedett, vagyonuk megfelelő arányú szaporulatával, míg a munkásosztály tagjai előtt a vagyonosodás lehetősége teljesen elzáródott. Az ellentétek mindennapos tapasztalása nagymértékben növelte az elkeseredést és a kizsákmányoltság érzését. A XX. század folyamán a munkásság érzés világában és életszemléletében egyre jobban előtérbe nyomultak az antikapitalista beállítottság és a politikai radikalizálódás

elemei. Ezt a folyamatot betetőzte a világháború, amely a szörnyű testi szenvedéseken és lelki megrázkódtatásokon keresztülment munkásság nagy tömegeiből fokozott politikai aktivitást váltott ki.

A géppel termelő nagyüzem, a monopol-kapitalizmus és a világháború következményei a polgári színjáték területén is jelentkeztek. Ki alakultak a szórakoztatási nagyüzemek, amelyek a nagyvárosokba tóduló szabadságos katonáknak és az otthonmaradt hozzátartozóknak felejtető élvezetet nyújtottak. Később megindult a trösztösödési folyamat színházi téren is (először Amerikában). A megszokott életkörülményeiből kilendített polgári intellektuel a formabomlasztó kísérletek egész sorozatával reagált az őt ért megrázkódtatásokra. A színházművészet területén is végig viharoztak az összes izmusok, a futurizmustól a dadaizmusig. A világháború végén ezek a színpadi kísérletek egyideig aktív világnézeti tartalmat kaptak a pacifista és egyéb humanista jelszavakat hirdető expresszionizmusban, amely azonban hamarosan átcsapott a francia, svájci, német stb. avangardista előadásokban, a szélsőséges individualizmusba menekülő, reménytelen és anarchikus, művészetromboló és a színjáték formáját elemeire bomlasztó dadaizmusba. A meginduló politikai munkásszínjátszás már nem vehetett át a háborús korszak polgári színházaitól kész művészi formát, mert a polgári színjáték vagy teljesen ellentétes irányban mozgott vagy elemeire bomlott. Ezekből az elemekből néhányat a politikai munkásszínjátszás fölhasználta a saját céljaira, de gyökeresen más szempontok szerint építette új egységbe őket és így az általa kitermelt új formákkal együtt a polgári színjátékkal teljesen ellentétes színjátéktípust hozott létre.

A háború utáni politikai munkásszínjátszás mintaképeül az oroszországi forradalomban keletkezett munkásszínpadok szolgáltak. Természetesen az európai munkásszínjátszás nem vehette át az oroszországi munkásszínjátszás szervezetét. Oroszországban a politikai színjátszást a liatalomrajutott munkásosztály központi irányítással, céltudatosan keresztül vitt tervszerűséggel szervezhette meg, míg a nyugati államokban a munkásosztály az összeomlás után is a hatalom megszerzéséért küzdött és így a politikai munkásszínjátszás nem az újonnan megteremtett társadalmi helyzet biztosításának és terjeszkedésének volt eszköze, hanem az egyre jobban kiélesedő osztályküzdelem fegyveréül szolgált. Ezenkívül az új Oroszországban nemcsak a kedvező körülmények, hanem a meglévő történelmi előfeltételek is segítették a munkásszínjátszásnak a nyugatinál összehasonlíthatatlanul, gyorsabb elterjedését és megerősödését. Orosz földön ugyanis a dolgozó rétegek színjátszásának hagyományát a XVIII. században keletkezett főnemesi *jobbágy színpadok* fejlesztették ki, míg nyugaton a munkásrétegek színjátéka aránylag rövid múltra tekinthetett vissza. A polgárháború éveiben a gyárakban, a falvakban és a katonaság közt a frontokon egyre gyorsuló ütemben szaporodtak a központilag irányított műkedvelő színpadok, amelyek a polgári színjáték világnézetével és formájával egyaránt éles ellentétben állottak.

A politikai színjátszást Oroszországban nem művészi célkitűzések, hanem praktikus követelmények hívták életre. Az új politikai helyzet biztosítására és a forradalom alapelveinek terjesztésére propaganda és agitációs szervekre volt szükség. Erre a célra a politikai színjátszás

egyik legalkalmasabb és legnépszerűbb eszköznek bizonyult. Az újonnan szervezett műkedvelőszínpadok mellett színházvonatok (az egyik pl. Saljapin vezetése alatt) közölték a színpadi szemléltetés eszközeivel az aktuális eseményeket a túlnyomórészt analfabéta néppel. Szórakoztattak és egyúttal az új eszméket terjesztették. Ezekben a kimondottan praktikus-célú előadásokban a színjáték legősibb és egyben legkollektívebb elemeiből épültek új formák. A politikai munkásszínjátszás már nem másolta az életet, hanem anyagát a mindennapi élet aktuális problémáiból merítette és az események belső törvényszerűségét tárta föl. A műsor összeállításában döntő szerephez jutott az *improvizáció*, hiszen néha egy-két óra alatt kellett az aktuális eseményeket a színjáték szemléletes formájában földolgozni. Már a kezdeti korszakban kialakultak a propaganda-előadások legnépszerűbb műfajai: a napi történéseket világnézeti szempontból ismertető *étőújság* és a színjáték széthullt elemeit új egységbe foglaló *satirikus^3oÍltikai revu*. Ugyanilyen kedvelt és elterjedt műfaj volt a *törvényszéki tárgyalás*, amelyben világnézetek harcát a törvényszéki tárgyalás drámai formájában könnyen érthető jelképek, ismert események és személyek fölhasználásával érzékeltették. Az egyéni sorsok ábrázolása helyébe a közösség, a társadalom problémáinak megvitatása lépett. A polgári színházművészet kifejezési eszközeinek helyét, a valóságos élet drámai elemei, a szónok, az artista, az improvizátor mesteriségének ősi megnyilatkozásai foglalták el. A valóságutánozó, részleteket ábrázoló, pszichológizáló színjátszást a belső törvényszerűségeket minél szemléletesebb formában érzékeltető színpadművészet váltotta föl. A kezdetleges próbálkozásokból *Mayerhgd*, *Eisenstein* és *Foregger* stb. vezetésével és hivatásos színészek segítségével hamarosan kifejlődött az új színjátéktípus, amelynek művészi formája teljes egészében a proletariátus eszmevilágából és életszemléletéből nőtt ki. A politikai munkásszínjáték a passzív, öncélú művészet legélesebb ellentéte, az alakító és alkotó tevékenységhez szokott munkásosztály *aktivitásának* megnyilvánulása a művészet síkján. A polgári színjáték a társadalmat tükrözte. A politikai munkásszínjátszás a társadalomalakítás eszköze lett.

A forradalmi Oroszország után először Németországban fejlődött ki az új politikai munkásszínjátszás. x\z első kísérletek *Karlheins Martin* nevéhez fűződnek, aki azonban gazdasági okokból csak néhány előadást tudott megtartani. Utána *Erwin Piscator* alapította meg „Proletárszínházát”, kizárólagosan munkásműkedvelőkből. Ez a színtársulat 1919 márciusától 1921. áprilisáig játszott. Ugyanekkor egymásután alakultak a munkásság soraiból orosz mintát követő propagandaszínpadok, amelyek a mindennapi politikai küzdelem szerves alkotórészét képezték. Csakhogy az orosz és a német munkásosztály társadalmi helyzetének különbözősége más és más eredményekre vezetett a színjátékban is. Oroszországban a munkásszínjátszás a forradalom után az egész néi művészetévé-válás irányában fejlődött, míg az összeomlás utáni Németország munkásosztálya egymással politikai ellentétben álló részekre szakadt és így a munkásszínpadok a nép széles rétegei helyett csakis az azonos politikai állásfoglalású közönségrétegekre támaszkodhattak. A pártokon kívül álló munkásszínpadok helyzete gazdaságilag és politikailag egyaránt előbb-utóbb lehetetlenné vált. Ezért Németországban a munkásszínjátszás egyetlen terjeszkedőképes formája a *pártszínház*

lett. A pártszínházak meghonosították Németországban a munkásszínház új formáit és néhány új műfajt is kitermeltek (szavaló- és mozgáskórus, kórusdráma, Lehrstück stb.), de művészi továbbfejlődésük elé egyre több akadály, emelkedett. Ezek között első helyen állt a szakképzett munkaerők hiánya, amely a polgári művészettel ellentétben álló politikai -színház művészetellenességéből sok helyütt a düttantizm_{mg} művészetlenségébe vezetett. A műkedvelő munkásszínház kiválóan alkalmasnak bizonyult politikai állásfoglalás demonstrálására a színpadon is, de színésztechnikai képzettség hiányában az új munkásszínház nehezebb művészi feladatainak megoldására nem vállalkozhatott. Újból fölmerült a hivatásos színészeket foglalkoztató, politikai célokért küzdő színház alapításának szükségessége. A politikai munkásszínház mellett megindult a hivatásosokat foglalkoztató politikai színielőadások sorozata.

A mintát itt is az orosz forradalmi színház, elsősorban *Mayerhold* és társainak, a színházmozgalom világnézeti és művészeti baloldarának tevékenysége szolgáltatta. Ez az irányzat a színház új formáit tudatosan és rendszeresen a munkásosztály szemléletének és magatartásának alaptulajdonságaiból, a tudományos szocializmus módszerének alkalmazásával alkotta meg. A szolidaritásérzés, az osztályegység dokumentálása kifejezésre jutott már a színházépület átalakításában, a színpad és a nézőtér egyesítésében is. Az előfüggőnyt, a rivaldát, a páholyokat eltávolították, a színpadot hidakkal és lépcsőkkel kötötték össze a I nézőtérrel, a színészek gyakran a közönség között, a közönséggel együtt játszottak. A színház és az aktív közönség, a színpad és az élet egybeforrása a nagy *szabadtéri színházakban*, a praktikus célú forradalmi *tömegünnepekben* érte el tetőpontját. Az illúziószínpadot, az élet külsőségeinek másolását a belső összefüggések, a láthatatlanul munkáló erők, az ellentétes hatások, az ugrásszerű folyamatok szemléletes és konkrét érzékeltetésével helyettesítették. A látványos és általában minden ábrázoló díszlet használatát kiküszöbölték. E helyett egyszerű és konkrét akció számára dinamikusabb lehetőségeket biztosító segédeszközöket (emlékvények, létrák, mozgólépcsők, futószalagok stb.), másrészt világnézeti állásfoglalást megjelenítő díszletelemeket (főlírások, plakátok, vetítések, jelképek stb.) alkalmaztak. A színpadi játék főtörvényévé a *mozgást* tették. Az aktivitás tehát a művészi formában is megnyilvánult. A színészi technikát a „biomechanika” módszerével a célirányitottság, tömörség és egyszerűség hármasság elve alapján rendszereztek. A biomechanikai módszer a munkaracionalizálás alkalmazását jelentette a színészet területén. Ezzel a módszerrel arra törekedtek, hogy a legkisebb erőfeszítéssel a maximális hatást kiváltó, legáltalánosabb kifejezési formáig jussanak el. A tudományos világnézet alapeszméit nemcsak az intellektuális közlésmód eszközeivel, hanem a színház minden tényezőjének felhasználásával, a legősibb és legújabb elemek (zene, ének, tánc, akrobatika, film, világítás, színpadtechnika stb.) egységbe foglalásával fejezték ki. Ugyanezek a szempontok érvényesültek az előadott színpadi művek szerkesztésében is. A gyakran több alkotó közös munkájával létrejött drámai művek egyesítették magukban az összes műfajok elemeit, minden esetben a közösség problémáival foglalkoztak és az egyenletesen haladó történet helyébe a belső törvényszerűségeket föltáró, dialektikus ugrások-

ban fejlődő cselekményt állították. (Kontraszthatású jelenetekre tagoltság szimultán cselekmény stb.) A növekedő színdarabszükséglet következményeképpen az újjáalkotók merészség-évei bábozás nélkül alakították át régi szerzők műveit aktuális politikai célkitűzések propagálására. A politikai színjáték legfőbb törvénye a *tendencia* minden eszközzel való érvényesítése lett. A forradalmi színházmozgalom teljesen elvetette a művészi vagy nem művészi szórakoztatás elvét és mégis a politikai színházak produkcióit különösen az intenzivebb játékmódban és az előadások lelkesítő hatásában jelentkező fokozottabb életkedv és örömrzet jellemezte. Ez az érzéstartalom a szembenálló osztályokkal küzdő és teljes diadalában bízó proletariátus *optimizmusából* fakadt.

Az orosz forradalmi színjáték eredményeit próbálta meghonosítani és továbbfejleszteni a hivatásosokat foglalkoztató német politikai színházmozgalom. *Piscator* kísérlete meg először a modern német színház fejlett technikai apparátusát és képzett színészeit politikai célok szolgálatába állítani. 1923-ban kibérelte a berlini *Central-Theatert* azzal a szándékkal, hogy kifejlessze belőle a Volksbühne rivális intézményét, a politikai népszínházat. A politikai célok szolgálatára elsősorban fölhasznált polgári színészyanyag és a részben kispolgári közönség gazdasági okokból figyelembevett ízlése mérséklően hatott *Piscator* addigi törekvéseire. A munkásszínpadok előadásainál irodalmi és művészi szempontból értékesebb, de nem annyira éles tendenciájú színpadi alkotások kerültek színre a *Central-Theaterben*. 1924 őszén a színház a *Rotter-testvérek* tulajdonába vándorolt és így *Piscator*nak máshol kellett működési területet keresnie. Meghívást kapott a Volksbühnéhez. Elhatározta tehát, hogy a legnagyobb német színházszervezetet (ekkor már több mint 500.000 tagot számlált) a munkásosztály politikai küzdelmének eszközévé változtatja át. 1924-től 1927-ig az éles tendenciájú politikai előadások sorozatát rendezte *Piscator* egyre növekvő sikerrel a Volksbühneben és néhány ízben más színházban is. A színészyanyagot nem lehetett márról-holnapra átfórmálni. A játéktílus átalakítása csak lépésről-lépésre haladt előre. A színrekerülő műveket azonban már minden megalkuvás nélkül, a legradikálisabb módon dolgozta át *Piscator* politikai célkitűzései szempontjából. A legmerészebb és egyben legjelentősebb eredményeket azzal a következetesen keresztülvitt törekvéssel érte el, amellyel az orosz színházakénál sokkal tökéletesebb technikai apparátust (filmvetítés, színházi gépezetek stb.) az előadások szerves elemévé fejlesztette és ezáltal a politikai tendencia egyik hordozójává tette. Később a technikai apparátus lett *Piscator* rendezéseinek legfőbb alkotóelemévé. A Volksbühne vezetősége növekvő aggodalommal figyelte az előadásokban egyre erősebben megnyilvánuló politikai tendenciát. 1927-ben az ellentétek annyira kiélesedtek a Volksbühne radikális szárnya és a „politikamentes” színpadművészet híveiből álló vezetőség közt, hogy *Piscator*nak meg kellett válnia, a Volksbühnétől. Ezután még több ízben alapított színházat, amelyekben egészen nagyszabású alkotásokkal fejlesztette tovább a politikai színjátszást. Csakhogy a munkanélküliség növekedésével a munkásosztály anyagi helyzete egyre rosszabbodott és így önmaga nem tarthatta fenn ezeket a színházakat. A jómódú polgárság a művészeti különlegesség kedvéért eleinte nagy számban látogatta az előadásokat, később azonban megriadt a politikai tendencia növekvő hatású érvénye-

sülésétől és lassan elmaradozott. Piseator vállalkozásai egymásután kerültek csődbe, végül is elhagyta Németországot és. Oroszországba költözött,

Működésével egyidejűleg a politikai színjátszás hulláma a polgári színházak területére is átcsapott. Még az állami színházakban is politikai tendenciákat érvényesített *Leopold Jessner*, a klasszikus drámák rendezésében, ha nem is a legélesebb formában. A politikai helyzet jobbrafordulásával neki is meg kellett válnia az állami színházak intendánsi állásától. A Volksbühne új művészeti vezetője Karlheinz Martin eklektikus álláspontra helyezkedett, ő maga élesebb tendenciájú előadásokat is rendezett, de teret adott más irányzatoknak is, sőt, még a szélsőjobb-oldali rétegek követeléseit is megpróbálta kielégíteni. Ez az eljárás megteremtette a Volksbühne-mozgalom likvidálásának előfeltételeit. A nemzeti szocialista uralom már minden nehézség nélkül alakította át a Volksbühne-szervezeteket a saját céljaira (1933. június). Időközben a munkásosztály szemléletét kifejező új politikai drámairodalom igen értékes alkotásokkal gazdagodott (Brecht, Toller stb.). Néhány üzleti szempontból jövedelmezőnek ígérkező élesebb politikai tendenciájú művét polgári színházak is bemutatták, de a politikai harc élesedésével az efajta művek színrehozatalát megszüntették. A munkásosztály világnézetét kifejező politikai színjátszás és a polgári színházforma tartósabb egyesítésének kísérlete Németországban, néhány jelentős eredmény hátrahagyásától eltekintve, végül az egész vonalon meghiúsult.

Ugyanekkor a gazdasági és társadalmi helyzet alakulásának és a politikai küzdelem élesedésének következményei a hatalom megtartását minden eszközzel védő uralkodó rétegek szellemi tevékenységében is mutatkoztak. Lassanként a polgári színházak is szakítottak az öncélú művészet elvével és a politikai színjátszás szolgálatába állottak, de a munkásosztály szemléletével és törekvéseivel ellentétes eszméket propagáltak. A könnyű műfajokat kultiváló színházüzemek még az operettekben és revükben is reakciós politikai törekvéseket juttattak kifejezésre. Az irodalmi színházak pedig szélsőjobboldali jelszavaktól hangos propagandadrámákat tűztek műsorukra. A művészi szempontból süllyedő színvonalú színházak látogatottsága rohamosan csökkent. 1932-ben Berlinben 40 színház közül 20 bezárta kapuit. Ugyanebben az évben Poroszországban a 7 állami színház közül csupán 2 játszott. Az egész birodalomban 1928-ban 28 bezárt színház volt, 1932-ben már több mint 60. A nyitvávő színházak is megrövidítették játékidéjüket. 1931-ben egész Németországban csupán 73 színház játszott egész éven keresztül. A színészek gazdasági helyzete is teljesen leromlott. 1933-ban 12.000 színész állt munkanélkül és csupán 3000 kapott alkalmazást, de az alkalmazásban lévő színészek fizetése is 1929-től 25—75%-kai csökkent. A polgári színházak válsága az 1933—34-es színiévad folyamán növekvő arányokban mélyült.

Azok a hivatásosokat foglalkoztató színházak, amelyek Németországban a munkásosztály szemléletét és politikai törekvéseit fejezték ki, de nem támaszkodhattak kizárólagosan a munkásosztályra, vagy tönkrementek vagy engedniök kellett az ellentétes szemléletű közönségrétegek, a színháztulajdososok és az államhatalom nyomásának és ennek következtében föladták eredeti célkitűzéseiket. A még fennmaradó politikai

munkásszínházak működését betiltották. A politikai munkásszínházas akuiása pontosan követte a munkásmozgalom irányának, valamint a Jolitikai és gazdasági helyzetnek változásait. A munkásosztály politikai előretörésével a munkásság politikai színháza is erősödött és terjeszkedett. A gazdasági viszonyok gyors leromlásával és a politikai helyzet jobbrafordulásával a német munkásság politikai színháza fokozatosan megszűnt. A polgári színházak viszont átalakultak az uralmon lévő rétegek politikájának nyílt vagy burkolt propagálóiává. Ezekből a színházakból az osztálytudatos munkásság világnézeti okokból maradt el, a munkásosztály kevésbé öntudatos része pedig egyre rosszabbodó gazdasági helyzete következtében szüntette be a színházak látogatását.

A többi nyugati államok hivatásos színházainak helyzete a németországihoz hasonlóan alakult, természetesen más arányokban, az egyes államok viszonyainak megfelelően. A gazdasági, társadalmi és politikai világválság maga után vonta a színház mindjobban elmélyülő válságát is. A polgári színházak működése elé egyre nagyobb nehézségek tornyosultak. A munkásosztály politikai színháza egyes helyeken teljesen megszűnt. Ez azonban korántsem jelentette a munkásosztály jelentőségének és átalakító hatásának megszűnését a színházművészet további fejlődésében.

5. A munkásszínházas, mint világmozgalom.

A XX. század harmincas évei az uralmon lévő rétegek politikájának egyre erősödő jobbrafordulását mutatják. Ezzel szemben az egyre nehezebb körülmények közt fejlődő munkásszínházas rendkívüli mértékű elterjedésének és föllendülésének jelenségét tapasztalhatjuk. Ha megfordítjuk eddig alkalmazott módszerünket, akkor a politikai munkásszínházasnak ebből a nagyarányú megerősödéséből, a munkásosztály magatartásának fokozódó aktivitására kell. következtetnünk. A munkásosztály politikai törekvéseit szolgáló, de pártkereteken kívül működő hivatásos színházak működése a legtöbb helyen lehetetlenné vált. A munkásműkedvelők művészi fejlődése megakadt vagy lassan mozgott előre elsősorban a szakemberek hiánya miatt. Viszont a hivatásos politikai színházak új drámaírókat, rendezőket, színészeket, színháztervezőket, muzikusokat termeltek ki és új közönségrétegeket neveltek, a munkásszínházak száma és látogatottsága pedig időközben megnőtt. A hivatásos politikai színházak működésének lehetetlennélésével elérkezett a politikai munkásszínházas új erővel való gazdagodásának és művészi megerősödésének ideje.

Franciaországban, ahol *Romain Rollandnak* 1900-ban fölvetett Népszínház terve többszöri kísérletezés után sem valósulhatott meg, néhány elszigetelt próbálkozástól eltekintve a munkásosztálynak még a háború után is meg kellett elégednie a *Trocadéro* olcsó klasszikus és operaelőadásaival és a külvárosi színházak szórakoztató produkcióival. A harmincas években a munkásszínházas hirtelen lendületet kapott. Egymás után alakultak a politikai munkásszínházak. 1932-ben *Leon Moussinoc* megalapította az első nagyszabású munkásszínházat, a *Théâtre d'Action Internationale-t*. Az új munkásszínházak művészi téren is gyorsan fejlődtek. Az 1933. májusi moszkvai munkásszínház-olimpiádon a francia „*Kézubonyosok*” és „*Október*” munkásszínházcsoporthoz nagy siker-

rel szerepeltek. 1933. novemberében a Francia Munkásszínház Szövetség három legjobb munkásszínházcsoportját (Október, Tömegek, Küzdelem) állandó szintársulattá egyesítette, amely a munkásszínházok kereteiből kilépve, azóta rendszeres előadásokat tart nagy párisi színházakban is.

Angliában két műkedvelő szövetség működött, a munkásokból és kispolgárokból álló *British Drama League*, amely műsorát a „politikai állóművészet” szempontjai szerint állította össze, azonkívül a *Labour Party* és az *Indépendant Labour Party* kereteiben működő munkásszínházok szövetsége hasonló műsorral, amelyben csak egészen kivételesen tűnt föl egy-egy élesebb politikai tendenciájú dráma. A legutóbbi években alakult meg a politikai munkásszínházi megteremtésének célkitűzésével a *Workers Theatre Movement*, amely első kongresszusán, 1932. júniusában már 30 munkásszínházi csoportot egyesített. A WTM színházcsoportjában csupa politikailag iskolázott, de színházi szempontból képzetlen munkásműkedvelő vett részt. Általános volt a panasz amiatt, hogy a politikai módszerek céltudatos alkalmazásával a művészi teljesítmény színvonalának emelése nem tartott lépést. Újabb azonban megindult a művészi fejlődés folyamata is. Az angliai *Settlement* mozgalom (a munkásnegyedekben működő, főleg az ifjúságból — egyetemi hallgatókból stb. — álló segítő és műveltségterjesztő szervezetek) egyik színházi csoportja a munkásokkal való állandó érintkezés következtében kettészakadt és a fiatalabbakból álló csoport belépett a WTM-be. A fiatal értelmiség bekapcsolódása természetesen nagyban hozzájárult a művészi színvonal emeléséhez. Legújabb hivatásos színészek, rendezők stb. is lassanként bekapcsolódnak a mozgalomba és a munkásokkal együtt vesznek részt a népgyűlések, sztrájkok, tüntetések, sőt lakáslakoltatások alkalmával rendezett, igen gyakran uccai propaganda-előadásokban.

Az Egyesült Államokban a gazdasági nehézségekkel küzdő színháztrösztök és a néha politikai élű drámákat is bemutató irodalmi színházak mellett a *League of Workers Theatres* keretében működnek a politikai munkásszínház-szervezetek. A legnagyobb munkásszínház-szervezet a *Rebell Players* 1930-ban alakult Los Angelesben. Az egész estét betöltő, állandóan egyhelyben játszó anyaszintársulat mellett 1932-ben kilenc „kézszabó” vándor Agitprop- (agitáció-propaganda) társulat működött, amelyek aktuális politikai revüket játszottak.) Számuk azóta is egyre nő és hivatásos színházi szakemberek bekapcsolódásával erősödik. A New-Yorkban működő munkásszínházi csoportok között a „*Kollektiv*” a „*Theatre of action*”, a „*Group Theatre!* (átdolgozott Shakespeare drámákat is játszik) a „*New-Dance Group*” *Helmsley Winfield* néger táncsoportja és az „*Artef*” zsidó munkásszínház a legnevesebbek. Chicagóban a „*Workers Laboratory Theatre*” mellett lett fehér és néger munkásgyermekeket foglalkoztató gyermekszínház is működik. A munkásszínházok keretében számos színházművészeti tanfolyamon tanítják a dramaturgiát, rendezést, színészetet, színháztervezést, stb. elemeit a munkásoknak. Az amerikai munkásszínházok igen gazdag eredeti műsorral rendelkeznek. A színrekerülő műveket *Paul Peters*, *Dreiser*, *Sinclair*, *Hughes* stb. írják.

Hollandiában 26 munkásszínházi csoport működik. Ezek közül a

munkásszín játszó olimpiádon résztvett „*Hét tartomány*” és a „*Fiatal Színjátósok*” a legkiválóbbak. 1934-ben alakult az első munkástáncscsoport „*Dinamó*” névvel. Spanyolországban a munkásszínpadok a *Spanyol Központi Forradalmi Színházzövetség* keretében működnek. Közülük a legkiemelkedőbb a „*Norotros*”, amely gyakran rendez vidéki körutakat a falvakban. Igen figyelemreméltó vállalkozás a madridi „*Munkánélküli Színészek Kollektívuma*”, csupa szerződésnélküli színészt foglalkoztató politikai színpad, amely a többi munkásszínpaddal együtt küzd közös politikai célokért. A beiga, dán, norvég, svájci stb. munkásszínpadok tevékenysége erősen fokozódik és a hivatásos színházi emberek bekapcsolódásával a művészi színvonal is emelkedik. *Csehszlovákiában* a *DDOC* (Munkásműkedvelő Színpadok Szövetsége) 400 színjátós csoportot foglalkoztat *F. Spitzer* vezetésével. Ezek mind Agitpropok formájában működnek. A legismertebb az *El-Car* nevezetű. Egész estét betöltő színdarabokat csak az 1933 januárjában alakult *Prolet Scene* játszik. Ezt a munkásszínpadot *E. Famira*, a prágai Nemzeti Színház volt szolótáncosa vezeti. Famira egészen kiváló rendező és színpadtervező, aki munkásokból, diákokból, hivatalnokokból és egy-két hivatásos színészből álló társulatával a „szocialista realizmus” irányának értékes képviselője. Prágában működik még *E. F. Burian* vezetése alatt egy magas művészi színvonalú, hivatásos politikai színház, a „*D 34*”.

De nemcsak a nyugati kulturterületen: Európában és Amerikában, hanem a többi világrészeken is erősödik és terjeszkedik a politikai munkásszínjátós mozgalom. Így pl. Koreában 1930-ban egyesültek önálló színházzövetségbe a munkás- és parasztszínpadok. A legjobb színjátós csoportok, a *Delün-Kikdshen* (Tömegszínház), a *Yenkik-Kondshen* (Színházgyár, a *Katu-Kikdshen* (Uccai színház) gyakran indulnak vidéki körutakra. A koreai munkásszínjátósok elkeseredett harcot folytatnak a japán hatóságokkal. Az előadásokat betiltják, a színészeket becsukják. Mégis 1931-ben számos új munkás- és parasztszínpad támadt a falvakban és városokban egyaránt. „Színházmozgalom” címmel folyóiratot adnak ki. Koreai munkásszínjátós- és táncscsoportok működnek Japánban is. Japánban különben élénk tevékenységet folytat a *Japán Proletár Színházzövetség*.

A Szovjet-Unió területén jelenleg 42 nemzet színháza működik 33 különböző nyelven. Moszkvában az orosz színházakon kívül 2 cigányszínház, 1 kalmük-színház és egy zsidó-színház játszik. A színházak száma 1930-tól 1932-ig 25%-kal növekedett. A hivatásos színészek száma meghaladja a 30.000-t, nem számítva az Agitprop csoportok színjátós tömegeit. Az utánpótlásról 3 filmiskola és 12 színiiskola (ezek közül kettő főiskola) gondoskodik. A kezdeti korszak éles iránydrámáit lassan kiszorítják a valóságos folyamatok belső összefüggéseit konkrét módon érzékeltető művek, amelyek a „szocialista realizmus” objektív eljárásával akarják a közönséget meggyőzni és cselekvésre indítani.

A különböző államok politikai munkásszínpadait a *Forradalmi Színházak Nemzetközi Szövetsége* fűzi össze.

6. A szintézis felé.

A harmincas évek új színezetű politikai színjátéka elterjedését és művészi megerősödését három társadalmi réteg: a munkásság, az iparo-

sodó parasztság és a hozzájuk csatlakozó szakértelmiség összefogásának köszönheti. A legutóbbi politikai események tapasztalatai megérlelték a pártokra szakadt munkásosztály egység utáni vágyát és az aktívabb politikai küzdelem szükségességének fölismerését. A munkásosztály magatartásának ez az alakulása kifejezésre jut a politikai színházmozgalom céltudatos megszervezésében, a politikai munkásszínpadok aktív résztvevőinek és közönségének számbeli növekedésében és a műsorra kerülő művek állásfoglalásában, tartalmában és formájában. A 'traktorokat kezelő, ijsaggal, könyvvel, filmmel és rádióval a városi kultúrához kapcsolódó, iparosodó parasztság átalakuló érzés világának és életszemléletének ősi elemeit is magával viszi az együttlövő oszta-lyok szelle- mi megnyilvánulásaiba, így a színjátékba is. A politikai munkásszínjátszás a parasztságnak köszönheti az ősi és primitív érzésközlés új tartalommal telített kifejező eszközeivel való gazdagodását, a népi vonások erősödését és a különböző népek színjátékának eredeti, sajátos stílusát. Az új politikai színjáték nem nyomja el a színész egyéniségét, hanem beilleszti az összejátszó együttesbe. Ugyanígy nem halványítja el a népi sajátságokat, hanem az egységes világmozgalom szerves részévé avatja. A munkásosztály mai világszemlélete nem. tör az egyéniség megemmi- sítésére, sőt ellenkezőleg az egyéni értékek kifejtését segíti elő a közös- ség javára. A szakértelmiség egyes rétegeinek, a közös sorsot fölismerő drámaíróknak, rendezőknek, színészeknek, színpadtervezőknek, muzsiku- soknak, elméleti szakembereknek egybekapcsolódása a munkássággal és a parasztsággal megindította azt a folyamatot, amely a polgári színház- nak a fejlődés vonalába illeszthető elemeit összeforrasztja a munkásos- tály színjátékának új formáival. A fejlettebb művészeti formák, a töké- letesebb technika, a kialakult színházi apparátus és a modern színház egyéb értékes alkotóelemei újjá formálódnak és tovább fejlődnek az új politikai színjáték talaján. A politikai küzdelem művészi megnyilvánu- lásai is konkrétebb, tárgyilagosabb formában jelentkeznek. A pillanat- nyi hatásokra-törekvést fölváltja a mélyebb és tartósabb meggyőzés esz- közeinek használata. A színjáték ma a politikai küzdelem harci eszköze. Napjainkban erősebben, mint valaha. Azokban az országokban, ahol a politikai küzdelem élesedik, a színjáték egyre határozottabban szolgálja a politikai célkitűzéseket. Egyúttal azonban a színjáték egy új szinte- tikus típus felé halad. Ez az új színjátéktípus, amely magasabb fokon egyesíti magában a régi színháznak a fejlődés vonalában mozgó elemeit a munkásszínjátszás tartalmával és új formáival, a társadalom közös harcát fejezi majd ki a leküzdendő bajok és a leigázandó természeti erők ellen. Ekkor válik a színjáték újra az egész emberiség egyetemes érde- keinek közvetlen szolgálójává. De ez az új szintetikus színjátéktípus csak akkor bontakozhatik ki a maga teljességében, ha már a társadalom mai kibékíthetetlen ellentéteit kemény küzdelemmel megszüntették.

Fölhasznált irodalom: André Antoine: Le Théâtre libre. Paris 1890. — Julius Bab: Das Theater der Gegenwart. Leipzig- 1928. Das Theater im Lichte, der Soziologie.. Leipzig 1930. — H. Brodbeck: Handbuch der deutschen Volks- bühnenbewegung. Berlin 1930. — Hermann Buddenzieg: Die Kultur des deutschen Proletariates im Zeitalter des Frühkapitalismus. Lenenburg 1923. — Gustave Cohen: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age. Paris 1926. — Firmin Gémier: Le Théâtre. Paris 1925. — Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters. Wien 1933. — J. Gregor—René Fülöp-Miller: Das Russische Theater. Wien 1928. Das amerikanische Theater und Kino. Wien 1931.

— Magnus Hirschfeld: Sittengeschichte des Weltkrieges. Wien 1930. — Alfred Kleinberg: Die europäische Kultur der Neuzeit. Berlin 1931. — Robert Michels: Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen. Tübingen 1926. — Ludwig Noire: Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Mainz 1890. — S. Nestriepke: Wachsen und Wirken der deutschen Volksbühnerbewegung. Berlin 1928. — Erwin Piscator: Das politische Theater. Berlin 1929. — Camille Ponpeye: La mise au scène théâtrale d'aujourd'hui. Bruxelles 1927 — Otto Rühle: Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats Berlin 1930. — P. N. Sakulin: Russische Literatur. Potsdam 1927. — Max Tobler: Der Proletarier in der Literatur. Zürich 1923.— Folyóiratok: Das internationale Theater. — Die politische Bühne. — Das Theater. — Die Scene.

THEATER UND ARBEITERKLASSE

1. Vorgeschichte: das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts und die Arbeiterklasse.

Der wirtschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts entsprechend wurde auch das an Privilegie gebundene Theater, zum Gegenstand des freien Wettbewerbes: in England mit dem Jahre 1843, — in Frankreich während der Regierung Napoléon III. in Norddeutschland mit dem Jahre 1869. Das bürgerliche Publikum wurde nur allzubald jenen Ideen untreu, denen es seine Macht zu verdanken hatte, — die Arbeiterschaft hatte diese Ideen noch nicht zu eigen gemacht. Der Bürger suchte im Theater Genuss, — der Arbeiter Illusionen. Als die bürgerliche Klasse sich in die Klasse der Kapitalisten und in die der Kleinbürger aufspaltete, tritt — den Ansprüchen der neuentstandenen Gesellschaftsschicht entgegenkommend — das Theater des Kleinbürgers in Erscheinung. In Frankreich eröffnet André Antoine im Jahre 1887 das Théâtre Libre, — in Deutschland im Jahre 1889 Otto Brahm die Freie Bühne, — in Russland Wladimir Nemirovitch Datschenko im Jahre 1888 das Künstler-Theater. Diese bringen in realistischer Darstellung einerseits die individuellen Probleme des Kleinbürgers auf die Bühne (Ibsen, Tschechow), andererseits taucht hier zum erstenmal die Arbeiterklasse als Thema auf (Zola, Hauptmann, Gorkij). Als das Kleinbürgertum zu der Einsicht kam, dass seine Probleme von seinem individualistischen Standort her nicht lösen zu seien, flüchtete es in die Sphäre der Irrealität, in den Mystizismus, in das *l'art pour l'art* (Maeterlinck, D'An-

imnio, Stilbühne). Andererseits entwickeln sich die Modeausstellungen der Pariser Schneider-Potentaten zum Revütheater, das sich bewusst darauf einstellt, Genuss und Illusionen feilzubieten. Zusammenfassend: der Aufstieg des Kapitalismus bringt es mit sich, dass das Theater zur Privatunternehmung, der Schauspieler zum Angestellten, das Publikum zum passiven Objekt der Unterhaltungsbetriebe wird. Der Arbeiterschaft konnte dieses Theater nichts bieten.

2. Die Gefühlswelt und Weltanschauung der Arbeiterklasse.

Die Gesellschaft einer höheren Kulturstufe drückt sich in ihren Werken nicht mehr direkt, sondern indirekt: durch die Gestaltung der Gefühlswelt und der Weltanschauung aus. Die Tatsache, dass auf der einen Seite das menschliche und persönliche Gewicht des arbeitenden Individuums verloren geht, — auf der anderen Seite das Gewicht des arbeitenden Kollektivs wächst, bringt es mit sich, dass das Selbstbewusstsein des Individuums verschwindet, und ein gemeinsames Bewusstsein des Kollektivs entsteht: das Klassenbewusstsein. Klassenbewusstsein verlangt Klassenkultur. Der arbeitende Mensch ist aktiv, — seine Klassenkultur ist somit gekennzeichnet durch die Aktivität. Den Sprachgebrauch des Arbeitenden determiniert seine Arbeit. Dieser Sprachgebrauch erscheint in seiner Klassenliteratur. Das wachsende Gewicht der Arbeiterklasse verleiht ihrer Kunst eine optimistische Färbung.

Die Gegensätze des Arbeitgebers und des Arbeitnehmers zeigen

eich in der Themenwahl der proletarischen Kunstwerke.

§. Das Theater als Mittel der Arbeiterbüdimg.

Die ersten Arbeitertheater begnügten sich damit teils der Arbeiterklasse die kleinbürgerliche Kultur zu vermitteln, teils das Solidaritätsgefühl zu pflegen, ohne in den vorgeführten Stücken das Klassenbewusstsein zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne arbeitete die i. J. 1890 in Deutschland von Bruno *Wille* gegründete Deutsche Volksbühne. In demselben Jahre gründete Wille die Neue Freie Volksbühne, — aber auch die die Freie Volksbühne arbeitete in engem Kontakt mit der sozialdemokratischen Partei, unter Leitung von Franz Mehring, weiter.

i. Das politische Theater.

Parallel mit der Entwicklung des Kapitalismus entwickelt sich das Klassenbewusstsein des Arbeiters. Aus dem Weltkrieg brachte der Arbeiter eine wachsende Aktivität mit. Andererseits wurden die Theaterbetriebe auf gross-/kapitalistischer Grundlage organisiert. (Theatertrusts). Das bürgerliche Theater wurde zum Spiegelbild des sich in die Anarchie flüchtenden bürgerlichen Individualismus. Das Theater der Arbeitenden konnte sich somit nicht mehr auf das bürgerliche Theater stützen, und war gezwungen die russische Theaterkunst als Vorbild zu nehmen, welche — den dortigen Verhältnissen entsprechend — ein Propaganda- und Agitationsmittel war. Die Bühne musste aktuell sein: folglich musste improvisiert werden. üs erscheinen neue Kunstformen: die politische Revü mit satyrischem Inhalt, die lebende Zeitung, die dramatisierte Gerichtsverhandlung. Unter Leitung

von *Meyerhold, Einstein, Foregger* usw. entsteht ein neues Theater, wo die Probleme der Individuen durch die des Kollektivs, — der äusserliche Realismus durch Darstellung innerer Zusammenhänge ersetzt werden» Bühne und Zuschauerraum verschmelzen ineinander, — das Spiel im Theatergebäude wird zum Massenfest im Freien. Die Bühne gibt bewusst keine Illusionen mehr, sondern erzwingt Stellungnahme vom Zuschauer. Da aber die politische Macht in Deutschland nicht in den Händen der Arbeitenden war, wurde aus dem politischen Theater, ein Parteitheater. (Karlheinz Martin, Erwin Piscator: Proletarietheater). Die Schauspieler waren anfangs Dilettanten, später Berufsschauspieler, — damit gewannen die Vorstellungen an Kunstwert. Im Jahre 1923 eröffnet Piscator das Central-Theater. Er übernimmt die Schauspieler des bürgerlichen Theaters, was in der Abschwächung der Tendenz zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1924 übernimmt er die Leitung der Volksbühne. Die zur Aufführung gelangenden Stücke wurden der Tendenz entsprechend umgestaltet, — die Schauspieler des bürgerlichen Theaters konnten jedoch nicht von heute auf morgen umgebildet oder ausgetauscht werden. Der moderne bühnentechnische Apparat (projizierte Bühnenbilder) jedoch wurde rücksichtslos zur Kundgebung der politischen Tendenz verwandt. Im Jahre 1927 musste Piscator die Volksbühne verlassen. Da die wirtschaftliche Lage der Arbeiter die Aufrechterhaltung eines mit Berufsschauspielern arbeitenden Theaters nicht mehr gestattete, verliess Piscator Deutschland und wanderte nach Russland aus. Das bürgerliche Theater (so auch das

staatliche Theater von Leopold Jessner und die von Piscator verlassene Volksbühne) übernahm mit der Zeit vieles vom politischen Theater. Die politischen Umwälzungen in Deutschland brachten es mit sich, dass die politischen Theater der Arbeiter ihre Tätigkeit aufgeben mussten, hingegen wurden die bürgerlichen Theater mit einer (allerdings entgegengesetzten) politischen Tendenz erfüllt.

5. Die Arbeiterbühne als Weltbewegung.

Die politischen Verhältnisse brachten es mit sich, dass die mit Berufsschauspielern arbeitenden Arbeiter-Theater ihre Tätigkeit sozusagen auf der ganzen Welt aufgeben mussten. Dadurch bekam die Arbeiterbühne der Dilettanten eine erhöhte Bedeutung. In Frankreich gründet L. Moussinac i. J. 1932 das erste Arbeitertheater (Théâtre d'Action Internationale). — In England arbeiteten schon vor dem Weltkrieg zwei Vereinigungen von Arbeiterschauspielern, jedoch ohne ausgesprochene politische Tendenz. Hingegen ist die Arbeit der im Jahre 1929 gegründeten *Workers Theater Movement* von einer intensiven politischen Tendenz erfüllt. Der Anschluss von Berufsschauspielern und Berufsspielleitern bringt eine erhöhte künstlerische Leistung mit sich. — In den *Vereinigten Staaten von Nordamerika* ist die bedeutendste Organisation die „Rebell Pleyers“ (1930). Ausserdem arbeiten zahlreiche Arbeiterbühnen (auch Nigger, jiddische). Sie verfügen über ein reichhaltiges

Programm (P. Petrus, Dreiser, Sinclair, Hughes). — In Holland arbeiten 26 Arbeiterschauspielergruppen. — In Spanien gibt es zwei bedeutende Organisationen: die revolutionäre Theaterorganisation und das Kollektiv arbeitsloser Schauspieler. In der Tschechoslowakei arbeiten 400 Gruppen im Rahmen der D. D. O. C. Die bedeutendsten sind darunter die Prolet Scene (E. Famira) und die D. 34, (E. F. Burian). - In der *Sovjet-Union* haben 42 Völker ihre Theater, welche in 33 Sprachen spielen.

6. Zur neuen Synthese.

Die Entwicklung des politischen Theaters der nahen Zukunft wird bestimmt sein durch das Zusammenwirken der Arbeiterschaft und des Bauertums unter der Führung der Fachleute. Die Arbeiterschaft bringt ihre Aktivität als wichtiges Gut mit. Das Bauertum findet den Weg zur Stadtkultur durch die Technik, es bringt die urwüchsigen Elemente seiner Kultur und Lebensanschauung mit und verleiht dadurch dem Schauspiel seine eigenartige völkische Färbung. Die Fachleute der Intelligenz müssen ihre Schicksalsgemeinschaft mit der Arbeiterklasse und dem Bauertum erkennen, dann können sie das schon vorhandene Materiel zur Theaterkunst entwickeln. Damit wird das politische Theater zum Theater der Gesamtheit im Dienste der Bekämpfung des gemeinsamen Leides und im Dienste der Erkämpfung einer höherwertigen Zukunft.