

azt az új trösztöt, amely már a készülő új háború hadiszereit gyártja. Hasonló kapcsolat állott fenn a W e n d e l és Schneider-Creusot érdekeltségek esetében, melyek szintén megtartották a háború alatt német bányakoncesszióikat. Vajjon szükséges ilyen körülmények közt még a megértés és együttműködés keresése? A felsorolt kapcsolatoknál elképzelhető alaposabb „megértés“, amit még az elmúlt háború ágyai sem tudtak szétszakítani, s amint látszik még a készülő háború sem tipor szét!

(Budapest)

Hartmann Géza

**A TÖMEGSZÍNHÁZ OLASZORSZÁGBAN** jólehet az olasz színház válsága elérte mélypontját, ismét aktuális. A válság a fasizmus „módszere“ miatt szükségszerűen mélyült el és sokkal nagyobb méreteket öltött, mint azokban az államokban, ahol a fasizmus radikálisan még nem honosodott meg. Mussolini ugyan állandóan hangoztatja beszédeiben, nyilatkozataiban, hogy a színház válságát a fasizmus megoldja, de hiába. A válság tart. S hogy ez a válság Mussolini előtt is nyilvánvaló, azt az is igazolja, hogy rendelkezése szerint az ez év őszén Rómában tartandó Volta-kongresszus témája — a színház. (A Volta-kongresszusokat az Olasz Tudományos Akadémia rendezi két évenként, minden alkalommal valamilyen „aktuális“ téma jegyében.) Mussolini különben már éveket ezelőtt kiadta a jelszót: a fasizmus színháza a tömegszínház. Le kell bontani a régi színházakat és helyükre modern, sokezer embert befogadó színházat kell állítani; az üléshelyek a „társadalmi kiegyenlítődésről“ tanuskodjanak; a helyárok olcsók legyenek, mert ha a széles „rétegeket“ meg nyerik a színház számára, akkor a színház válsága megoldódik, a színészek nem játszanak üres nézőtér előtt. — A valóságban azonban mi történt? Az új színházak felépítésére a magánvállalatok nem vállalkoztak. A vállalkozók u. i. igen jól tudják, hogy Olaszországban ma is van egy olyan s korántsem jelentéktelen társadalmi réteg, mely anyagi helyzeténél fogva, rendszeresen látogathatná a színházat. Ezek azonban nem járnak színházba, mert annak műsora — polgári viszonylatban is — értéktelen, rossz; a fasiszta cenzura betiltja a „legártatlanabb“ darabokat is. A széles dolgozó tömegeket viszont még kevésbé érdekli ez a színház, a tömegszínház fentartó rétege így szükségszerűen kiesik a számításból; még ha a helyárok filléres alapon is mozognának, akkor sem látogatná több ember az olasz „tömegszínházat“. Közben cikkek jelentek meg, s ezek a cikkek arról beszéltek, hogy az állam építse fel az első tömegszínházat s példának Oroszországot hozták fel, ahol az állam építi a színházakat. Mussolini persze tisztában van azzal, hogy miért látogatják Oroszországban milliók a színházakat. Emil Ludwig Mussolinivel folytatott beszélgetéseiben elmondja Mussolininek, hogy volt a zsufolt moszkvai Operában, ahol a férfiak nem frakkban, hanem egyszerű ucai ruhában jelentek meg s a nők nem viseltek estélyi ruhát és drága ékszereket; az előadás azonban nagyszerű volt, jobb, mint a római operában. Rómában viszont az Opera előadásán frakkban ültek a férfiak és a nőkön szebb ékszereket látott, mint a newyorki Metropolitan egy premierjén. Az előadás után Moszkvában a kitűnő nézőket villamosok és autóbuszok sorai várták, Rómában viszont néhány magán-autó, mert olyan kevés a néző. — Nem csoda tehát, hogy az olasz kormány taktikát változtatott a színház kérdésében. Egy tömegszínház felépítése leleplező eredménnyel járna. Ezért kitalálták, hogy a tömegszin-

ház értelmét módosítják. „A tömegszínház nem azt jelenti, hogy sok ezer ember nézhessen végig egy jó előadást, hanem hogy nagy tömeg mozogjon a mézőtéren. A darabnak ne legyen szerzője, hanem sokan állítsák össze.“ Az ilyesmit persze el is kell hitetni. Megkezdődött erre a sajtókampány, amelynek során cikkek, „tanulmányok“ fejtegetik a tömegszínház problémáit. Sőt: kitűzik a tömegszínház első előadásának dátumát is: 1934 április 29, Firenzében. Az eredmény így is leleplező volt. Az előadott „drámai szintézis“ címe: „18. B. L.“ három részből állt: háború, forradalom, építés. A darab hőse a „18. B. L.“ vagy „Giberna anyja“, ahogy a katonák nevezik a hős teherautót. Ez a teherautó vitt a lövészárkok katonáihoz — ezer veszéllyen keresztül — municiót, élelmiszert, postát. „Giberna anyja“ kegyes, jó barátja a katonáknak, akik minden segítséget általa kapnak. A darab második részében, (a forradalom idején) az elhagyottan álló hős teherautót semmirekellő alakok dobálják meg és szét akarják rombolni, mert Giberna anyában a háború szimbólumát látják. A motor azonban hirtelen működni kezd, az autó elindul (menekül) azok elől, akiknek életét mentette meg a háborúban! hogy új küzdelemben vegyen részt. Ez az új küzdelem a fasizmus „építő harca“, amelyben „Mama Giberna“ ismét szerephez jut. Mikor a fasizmus egyik művét befejezte a hős autó teljesen elgyengül. Az előadás utolsó jelenete „Giberna anyja“ temetése. Ez a darab — meséje. Maga az olasz sajtó megállapította (egyhangúan!) hogy „a tömegszínház első kísérlete nem volt meggyőző!“ Az olasz színház romantikus volt a 18., a 19. és a 20. (?) században is és így nem lehet ma sem — írják a firenzei előadás után az olasz kritikusok — propaganda célokra felhasználni. De mert ezt világosan nem írhatják le, hát ezt írták: „nem lehet... mint az oroszok propaganda célokra felhasználni, mert az olasz színház, ellentétben az oroszsal mindig romantikus volt.“ Majd ismételtén idézik Mussolini kijelentését. „Elő kell készíteni azt a színházat, melyben 20.000 ember fér el...“ Az IL LAVORO kritikusa felteszi a kérdést: „Tömegszínház-e, vagy színház a tömeg részére.“ És így válaszol: „A nézők száma a fontos és nem a szereplők száma. A szerző tehetsége, szíve, lelke s nem a szerzők száma.“ Közben egy idéttel kapcsolatosan megemlíti: „a történelmi hűség és pontosság sosem fest rosszul...“ A krónikás szerint a szabadban tartott előadást 18.000 ember nézte végig, de a legtöbb semmit sem látott a rosszul elhelyezett nézőhelyek miatt. S újból közlemények özöne indult el, mely a rendszer szelleménél fogva ismét csak elvezet a probléma tisztázásához...

(Budapest)

Nemes Lajos

**A FEKETEK KULTURÁJA** mintha nem létezne. Az európai ember kizárólag saját magát tartja a kultúra egyedüli hordozójának és teremtőjének. Ez a (téves) felfogás, mindenekelőtt az ó-kor eredményeire támaszkodik s a görögök plasztikájára, Athén architektúrájára, a római mammoth-építkezésekre hivatkozik, mely utóbbiak már egy hanyatló kor termékei. Homeros eposzai, a görögök és rómaiak történelemírása, de mindenekelőtt az ó-görög dráma, mindezek olyan teljesítmények, amiket, bizonyos mértékben, az európai ember a saját maga alkotásának tekint s amelyeknek fényében naponta sütkérez. A görögök, rómaiak és macedonok stratégiai képességeiről, a görög és római csatateret tetteiről az európai ember úgy beszél és ír, mintha azok a legfrissebb európai napok cse-