

Hevesi Sándor

Az igazi Shakespeare

és egyéb kérdések

A TÁLTOS KIADÁSA, BUDAPEST 1919

Minden jog a szerzőé.

Ebből a könyvből 50 szá-
mozott példány készült az
író kezvonásával.

Az igazi Shakespeare

I.

Nagy költők arca minden kor kódében másképp tükröződik; a remekművek folyton változnak az idővel. Ha nem, tudnak változni, nem is remekművek, mert a változás az életerő és életrevalóság próbája. Amit „belemagyarázás“-nak szoktunk nevezni, leintő gesztussái: talán semmi egyéb, mint a költőnek vagy a remekműnek egy Jkésőpbi korban való elhelyezkedésér ami sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül. Csak azok élnek, akik alkalmasak a belemagyarázásokra és Juiés Lernaitre, francia kritikus, talán sohasem mondott igazabbat, mint mikor azt írta, hogy nekünk, huszadik század* béli embereknek, sejtelmünk sem lehet arról, mit jelentett az a Hamlet, akit Shakespeare a maga korában és a maga korának megírt. Hogy Shylockon és Alceste-en mulattak a kortársak, mi pedig könyvezünk rajtuk: ez nem szól se mi ellenünk, se a költő ellen, csak leszögezi azt a tényt, hogy a költők és teremtményeik sorsa mily viszontagságos és bizonytalan s a halhatatlanságért néha milyen súlyos árat kell fizetni.

Shakespeare, a maga háromszázados pályafutásán, folyton mértéktelen lelkesültségek és megdöbbenő kiábrándulások és ha szabad ezt a kifejezést használnom, az ő költői arca mindjárt halála után — eltorzult. A shakespearei drámát már a 17-ik század első felében a franciássá változott ízlés szinte lesöpörte az angol színpadról. Hamlet helyett Catot adták Addisontól, a világ egyik legszabályosabb és legunalmasabb szomorújátékát, Cowleyt fölébe helyezték Shakespearenek, s a század derekán egy Shirley nevű drámaíró, egyik darabjának prologusában joggal írhatta, hogy a valamikor oly kedvelt Shakespearenek már csak kevés barátja van. Még lesújtóbb a 17-ik századbeli kritika. Egy Rymer nevű kritikus így ír Shakespeare-ről: „Egy majom jobban érti az emberi természetet, mint Shakespeare, egy páviánnak jobb ízlése van, egy ló nyerítésében, egy megbántott kutya morgásában több az értelem, több a kifejezés, több az emberi, mint Shakespeare tragikai páthoszában.“

Roszbabb véleménye sem a német Benedixnek, sem a francia Pellissiernek, sem az orosz Tolsztojnak nincsen Shakespeare-ről.

De hosszú időn keresztül Shakespeare tisztelőiben sincs sok köszönet. Hebbel-nek van egy nyers, de mélységesen igaz megjegyzése a virtuóz színészekről, akik Shakespeare beleiből csavart köteleken végeztek mutatóványaikat. Több, mint száz esztendőn keresztül ebből állt Shakespeare színpadi dicsősége. A feledés korszaka után akadt Angliában egy művész, a színésze között a legnagyobb tehetség, az átdolgozók között a legnagyobb kontár: Garrick, Dávid, aki

Shakespeare, majdnem minden darabját átalakította (saját használatára.) A tragédiákból kinyírta a humoros jeleneteket, Hamletet a sírásók nélkül adta, Romeo és Júlia utolsó felvonásába betoldott egy nagy szerelmi kettőst, (a halálra sebzett Júlia és a méregtől haldokló Romeo között) amelytől Shakespeare megóvta költői tapintata, a Makrancos hölgyet éirta durva bohózáttá, merő állatszelistéssé, amelyből teljesen kimaradt a mellékselekmény, s ez a módszer vált divatossá az összes európai színpadokon; mindenütt javítva, átgyúrva, megmásítva, eldurvítva és meggyengítve adták Shakespeare, kegyetlen húzásokkal és barbár toldásokkal, és amikor német földön akadt egy tisztafejű, rajongó színész, akit hamisítatlan művészi ösztöne visszavitt az igazi Shakespearehez: szembetalálta magát az egész közízléssel. Hamburgban történt, hogy a nagy Schröder, amint a németek nevezik, egyetlenegyszer előadatta Othellót, Shakespeare eredeti szövege szerint. Mint a „Hamburger Théatergeschichte“ előadja, a nézőtérben a darab borzalmas jelenetei alatt egyik ájulás a másikat követte. Egyre nyíltak és csukódtak a páholyajtók, az emberek egy része megszökött vagy úgy vitték ki őket a színházból s a túltragikus szomorújáték látásának és hallásának nem egy szerencsétlen, korai szülés lón gyászos következménye. Az igazgatóság ennél fogva bölcsen elhatározta . . . , hogy változtatásokat fog tenni; a következő előadásokon Othello már belátta tévedését s ő is meg Desdemona is életben maradtak ...

De még a nagy költők is, Goethe és Schiller, akik első, viharos korszakukban oly hévvel utánozták

Shakespeare-t s oly sokat merítették belőle, mihelyt a színpadon volt vele dolguk, teljesen kivetkőztették a maga mivoltából. Schiller átültette Macbethet, Goethe hozzáfogott Romeo és Juliá“ átdolgozásához, s szinte megfoghatatlan módon Shakespeare robbanó erejű bekezdése helyett — amikor a két veronai párt égő gyűlölettel csap össze a színpadon, — egy fölöttébb szelíd és jámbor jelenetet írt, amelyben Capulet szolgálói felvirágozzák a házat a báli ünnep örömeire s hozzá egy alkalmi dalocskát énekelnek. Utóbb már Goethe is, Schiller is tudatosan tértek el a shakespearei drámától, melyet szabálytalannak és szövevényesnek ítélték: a jóval szorosabb, nem germán, hanem latin forma felé, s hogy a teljes és igazi Shakespeare-rel szemben minden rajongás mellett is milyen mély és kiirthatatlan volt a belső idegenkedés, arra nézve koronatanú Lessing, aki ott állott Shakespeare németországi bölcsője mellett (mert Shakespeare először Angliában született, pedig Németországban,) aki' mint Tmtiltus Shakespeare-t prédikálta honfitársainak a franciák ellen s mint drámaíró a francia drámai formát használta és fejlesztette Shakespeare-rel szemben. Shakespeare fölszabadítóan hatott a 18-ik századbeli német, sőt francia irodalmi törekvésekre és mozgalmakra, (megmozgatta Voltairt és elragadta Diderot-t,) de őt magát nem tudta fölszabadítani senki, színpadi láncait nem vette le róla senki. A 18-ik század egy saját külön Shakespeare-ért rajongott, aki nagyon kevésbé hasonlított a 16-ik század Shakespeare-jéhez.

II.

A 18-ik századot az igazi Shakespearétől elválasztotta először a saját való világa, másodszer s ez nem kevésbé jelentős a saját színpadja, Shakespeare tragédiáiban az egész hűbéri társadalom száll sírba, olyan temetési pompával, amilyent még nem látott a világ. A 18-ik század polgári társadalma, amely villogó szemmel, bizakodva nézett a maga jövőjébe: érzéketlen volt a véres megoldások iránt s követelte az úgynevezett jó befejezési. Othelio, Hamlet, Lear a drámák végén nem haltak meg hanem újra kezdték az életet. A feudális hősök halotti torából a polgári társadalom kiállította a nászi asztalt. Shakespeare tragédiáihoz Kotzebuetől vették a megoldást, először a polgári társadalom nem tűrte a tragikai hősök végső sikertelenségét, utóbb az udvari cenzúra tiltakozott a shakespearei dráma királyainak véres kudarca ellen, úgy hogy a valódi Shakespeare továbbra is a könyvespolcokon maradt, színpadra csak a derék és tisztességes állampolgár látószögébe illesztett Shakespeare kerülhetett.

Csakhogy míg az igazi Shakespeare csak az olvasó számára volt hozzáférhető, Shakespeareben inkább a költőt nézték, mint a drámaíró. Drámáit úgy fogták föl, mint minden színpadtól teljesen független remekműveket, időből és térből kihásítva, magyarázták rajtuk a tragikumot, a jellemek rajzát, a lelki festést s nem is álmodtak arról, hogy az angol renaissance Shakespeareje ezeket a drámákat egy

bizonyos színpadi keretnek megfelelően szerkesztette össze, az akkori nagy közönségnek szánta, hogy ezer meg ezer engedményt tett a maga korának, hogy sem ő, sem kora nem tekintették a drámát irodalomnak, hanem egészen másvalaminek: szóvel nem is álmodtak arról, hogy Shakespeare drámái úgynevezett népszerű szindarabok, amelyek csakis a maguk eredeti színpadjára visszahelyezve vagy visszaképzelve válnak igazán érthetőkké.

Ez a nagy megismerés Ludvig Tieck fölfedezése volt, amely kétfelé árasztott világosságot: először a shakespearei drámák szerkezetére, amely minden látszólagos szabálytalansága mellett szinte konvencionálisan formás, látszólagos túltömöttsége mellett is könnyen áttekinthető, mihelyt visszahelyezzük az eredeti színpadra, azután pedig arra a mély, belső idegenkedésre, amely a leglázasabb Shakespeare-rajongókat is gátolta abban, hogy átvegyék a shakespearei formát. Ha nem tudták is Tieck előtti hogy ez igazi Shakespeare csak a maga színpadán lendül életre minden frissességével és ragyogásával: ösztönszerűleg és gyakorlatilag is érezték, hogy a shakespearei dráma és a 18-ik vagy 19-ik század színpadja között áthidalhatatlan a szakadék. Már a 18-ik századnak (a maihoz képest egyszerűbb és rugalmasabb) színpadja is Prokrusztész-ágy volt a shakespearei dráma számára. Hogy be lehessen illeszteni a drámákat a színpad keretébe, az egész kompozíciót megcsonkították, szerves kapcsolatokat meglazítottak, sőt teljesen kiirtottak, alakokat kimetszettek, jeleneteket összevontak a lélektani igazság és minden valószínűség rovására s a shakespearei időszámítást az egyes

drámákban végleg meghamisították. Teck volt az első, aki megérezte, hogy e barbár elbánásnak csakis Shakespeare eredeti színpadján, vagy ahhoz hasonló színpadi keretben lehet véget vetni s az ő sürgetésére és segítségével történtek is ilyenfajta kísérletek. De a nagyszerű kezdetnek nem lett méltó folytatása. És ámbár. Teck igazsága nem veszett ki többé a világból, egyes, bár állandóan megújuló kísérleteket leszámítva (London, München, Budapest stb.) sem a dramaturgia, sem a színpadi rendezés nem tért le őszintén a maga hagyományos görbe útról s ma is lépten-nyomon vannak Shakespeare-előadások, amelyek tiz-tizenkét szünettel négy óra hosszát tartanak és elnyújtják és szétlapítják a drémát, amelynek két és fél óra alatt kellene a néző előtt elviharzanania. Shakespeare rohanó tragédiáiból lépkedő elegiákat csinái.a mai színpad is, a melynek először mindenestől meg kellene magát tagadnia, hogy egyszer végre csakugyan eljuthasson Shakespearehez.

III.

Shakespeare színházában nem volt előfüggöny. Ez a látszólag csekély különbség mindenekelőtt annyit jelent, hogy nézőtér és színpad nem állt egymástól külön. A színpad belenyúlt a nézőtérbe, a közönség körülvette a játszókát. Így volt ez mindig a népies színházakban, így van ez ma is a cirkuszban. Holt kulisszák helyett eleven emberfájak között játszódtott le a dráma.

Ahol előfüggöny nem jár: ott felvonások sem lehetnek. Shakespeare nem is írt felvonásokat. Drá-

máinak felvonásos beosztása nem tőle származik, de még ha tőle származnék is, ez nem változtatna a dolgon ; a shakespearei dráma nem felvonásokban, hanem jelenetekbéli van elgondolva. A' felvonás értelme es természete az, hogy véget ér, ha a történetben szünet áll be, vagy ahol a színhely változik. Ahol tehát felvonás van, ott felvonásközök is vannak, amelyeket a függöny le- és felgördülése határol. De Shakespeareben nincsenek felvonásközök, mert az ő színpadján sohasem állott be szünet vagy változás; a shakespearei drámát a maga korában megállás és színváltozás nélkül egyhuzamban játszották. (Ami kevés kivétel volt, ebből a szempontból nem számít.)

Változtatlan színpadon, ahol nem jár előfüggöny: kétféle dráma lehetséges. Vagy olyan, amely lemond minden térbeli változásról és minden időbeli szabadságról s a legszorosabb hely^ és időegységbe illeszkedik, vagy pedig olyan, amely a legnagyobb tér- és időbeli szabadságot követeli, egyik színhelyről a másikra ugrik s ugyanilyen időbeli ugrásokat végez. Az első típus a görög tragédia, amely egy megépített palota előtt játszódik, legtöbbször annyi idő alatt, amennyit a játék vesz igénybe. Ez a hármas egység legnagyobb diadala, A másik típus a shakespearei dráma, amely,“ Antoniusz és Kleopátrában negyven színváltozást- és a Téli Regében tizenhat esztendőnél hosszabb időt igényel, s ahol az egyik felvonásban még cse-csemő az, aki a másik felvonásban mint fölserdült hajadon lép elénk.

A shakespearei drámában nem a színpad ábrázolja a színváltozást, mert hiszen a színpad nagyjában változtatlan marad, nem is a felvonásköz jelenti az

időmúlást, mert hiszen előfüggöny nincsen, hanem minden változást kifejez a jelenet (scene), mert a shakespearei drámát jelenetekben szerkesztve s a shakespearei drámát csak úgy foghatjuk fel igazi értelmében, csak úgy láthatjuk igazi képében, ha helyesen fogjuk fel a shakespearei jeleneteket. A mai színpadon új jelenet akkor kezdődik, ha egy vagy több személy elmegy a színpadról vagy pedig egy vagy több személy bejön a színpadra. Shakesperenél egészen más értelme van a jelenetnek. Hogy Shakespeare színpadán új jelenet kezdődhessék, minden szereplőnek távoznia kell a színről, s ha mindenki távozott, új szereplők jönnek be, más csoport, s ez vagy annyit jelent, hogy a színhely megváltozott, vagy annyit, hogy a két jelenet között kisebb-nagyobb időköz telt el, vagy pedig jelenti mind a kettőt. *A shakespearei dráma tehát a megváltozott színhelyet és az elmúlt időt nem a színpaddal fejezi ki, mint a mai dráma, hanem az eleven színésszel és az eleven szóval.*

„Hamlet* első jelenete Helsingörben játszik, egy emelt téren a kastély előtt. E jelenet szereplői az őrtálló Francisco, Bernardo, Horatio és Hamlet apjának szelleme. A jelenet végén hajnalodik (De im, a reggel, öltve bíborát, ott járkál a domb harmatján, — mondja Horatio) s miután Marellus azt mondja a többieknek, hogy ő tudja, hol lehet „ma reggel legalkalmasabban“ megtalálni Hamletet, mind a hárman elmennek, *exeunt*, ahogy a Shakespeare-korabeli drámák mondják.

A következő jelenet szereplői egészen mások (a király és udvara) s az időpont is más, mert az első

két jelenet között legalább öt-hat órának kellett eltelnie. Az első jelenet a várfokon történik éjszaka és kora hajnalban, a második a király tróntermében, a reggeli órákban.

Shakespearenek tehát jelenetközözei vannak (nem felvonásközözei), függöny nélkül s ezek a közök, hogy úgy mondjam, végtelenül rugalmasak. Hamlet első jelenetköze *órákat* jelent, de a „Vihar“ két első jelenete között csak a színhely változik meg, és *semmi időmúlás nincsen*. Az első jelenet egy sülyedő hajón történik, második egy elhagyott szigeten. Az első jelenet vízbefuló emberek jajgatásával végződik, a második Miranda könyörgésével kezdődik, kinek az a jajgatás a szívéhez hatott. A „Vízkeresztében viszont úgy dolgozik Shakespeare a jelenetközökkel, hogy az I. felvonás 2-ik és 4-ik jelenete között *három* nap telik el, amely három alatt Viola férfiruhában Orsino herceg szolgálatába szegődik. A két jelenet közzé be *kellett*. szűrni egy harmadikat (természetesen más szereplőkkel és más színhellyel), nem csupán az időmúlás illúziója kedvéért, hanem azért is, hogy Viola *átöltözködhessenek*.

A 18-ik, még inkább a 19-ik század színpadján, amely a shakespearei színpaddal szemben dekorációs és függönyös színpad: Shakespeare *jelenetközeiből* — *felvonásközöket csináltak*, vagyis az egyes. jelenetek között lebecsátották a függönnyt, s ez még ma is így történik. Ez a képtelen és művészietlen eljárás a shakespearei drámát legbelső szerkezetében, legfőbb erejében s legkitűnőbb finomságaiban, támadta meg; hogy egy triviális, de kifejező képet használjak, gulyáshússá aprította a drámát. Shakespearenél a

Vihar első két jelenetének minden drámai hatása és ereje azon fordul meg, hogy alig hangzott el a vízbefúló emberek jajgatása, amely a mi szívünket is tépi, máris fülünkbe cseng Miranda édes hangja, aki a szegény emberek életéért könyörög a varázsló Prosperonak. De a mai színpad függönyt bocsát a két jelenet közé, amelyek időben szorosán együvé tartoznak. A süllyedő hajó után a sziget dekorációja 6—8 percet vesz igénybe s hiába nevezik el a német rendezők az első jelenetet „Vorspielnek“-nek, a függöny itt olyan, mint a hóhér bárdja: eleven testre zuhant. Ki emlékszik még a jajszóra, amikor a színpadon Miranda emlegetni kezdi? A két jelenetnek rögtön egymásra Kell következnie, mert a két jelenet csak együttesen exponál valamit s a szünet minden értelmet és hatást megöl.

Hamlet első felvonásában Horatio és az örök hírnül hozzák a királyfinak (ez a reggeli órákban történik^ hogy éjjel, a várfokon látták az apja szellemét. Hamlet rettentően felindul és elhatározza, hogy éjfélkor velük együtt fog örködni a várfokon. Shakespeare e reggeli híradás és az éjféλι örködés között lévő időt úgy tölti ki, hogy közbetolja a Polonius-Laertes-Ofélia jelenetet (Polonius házában), amely után nyomban következhetik az örködés. A közbetolt jelenettel azonban Shakespeare nemcsak... azt éri el, hogy kitölti az időt, hanem ez a mélységesen zengő, csöndes búcsújelenet, a két izgalmas jelenet között: feszültebbé teszi várakozásunkat. A mai színpad itt egyszer vagy kétszer bocsájtja le a függönyt. Ha csak egyszer teszi, kénytelen a Polonius-Laertes-Oféha jelenetet a trónteremben lejátszatni, ami va-

lószerűtlen és hangulatrontó is egyúttal, mert a színpad itt öli a jelenet bensőségét. Kétszeri függönyeresztés mellett azonban teljesen szétmállik az első felvonás (illetve az öt első jelenet) és a shakespearei lázas menet, a folytonos történés helyett folytonos megállás és nehéz vontatottság van a színpadon.

De hogy Hamletnél maradjunk, sehol az előfüggöny nem gyilkol annyit, mint a színjáték után való jelenetekben. Hamlet leleplezte a királyt s elkeseredett, szilaj öröm tombol a szívében. A királyné rögtön a színjáték után magához hívhatja, a király udvaroncáival tanácskozik s imádkozni akar, de nem tud. Hamlet siet anyjához, útközben megpillantja az imádkozó királyt, küzködik magával, de nem öli meg, megy anyjához s amíg Poloniust le nem szúrta a kárpit mögött: a cselekmény lüktet és robog, a legkisebb megállás nélkül. S itt modern színpad kétszer bocsájtja le a függönyt, kétszer húzza el a tele tálat a jóllakni akaró néző elől, kétszer vág bele az eleven húsba, kétszer áll meg ott, ahol mindig rohanni kell. Ha pedig csak egyszer járatták a függönyt (ez is szokásos néhol), *akkor az imádkozó királyt visszahozták ugyanabba a terembe, ahonnan Hamlet fellángoló haragja elől menekült*, ami színpadi képtelenség és lélektani botlást, ügyefogyottságot visz bele Shakespeare kifogástalan és igaz jelenetezésébe.

IV.

A shakespearei drámát ennél fogva hiába próbálják összepárosítani a dekorációs színpad dal, ez teljese-
 Hiábavaló fáradtság. Nem művészeknek, csak mészá-
 rosoknak való munka. A legÚjabbkori színpad, ezernyi
 technikai csodájával, káprázatos világítási effektusai-
 val együtt, szegény és koldus a legnagyobb színpadi
 nábobbal szemben. Csak sántikál a költő után és
 Shakespeare szárnyalását nem tudta gépeivel utolérni.
 Mert igaz, hogy Shakespeare színpadja csak dísztelen,
 kopár alkotmány volt, de egyúttal a korlátlan lehe-
 tőségek színpadja. Ez a középkorból maradt, három
 mezőre tagolódó pódium felölelhette az egész világot
 s fel is ölelte, mihelyt megjelent a költő, aki az egész
 világot ki tudta fejezni. De a színpad "itt rnjudent a
 költőtől vár, még a díszleteket is. Ezen a színpadon
 nincs fesző. nincs világosító, nincs rendező (minden
 misé en scéne egyforma) csak a drámaíró áll ott,
 meg a színész. A sjré jruWen. És Shakespeare mín-
 dén*Tésté bedisziti és megvilágítja a maga színpadét
 és az egyszerű faalkotmány minden este boszorkányos
 gyorsasággal változtatja a maga színeit. íme, a titka
 és a magyarázata annak, hogy a shakespearei pár-
 beszédben miért foglal el oly nagy helyette költői és
 festői leírás. Szuggerálni kell a közönségnek a leg-
 különbözőbb díszleteket és Shakespearenél nagyobb
 mestere nincs ennek a szuggeszióknak és nem volt
 soha; színigazgató, akinek ilyen díszletraktára lett

volna, Ott van a *Szentivánéji álom* bűvös erdeje az aranyköntösű kankalinokkal, melyeken rubinpettyek iroslanak, Titánia sátra, mely a kakukfüves parton melkedik vadrózsából és jázminból. Vagy a *Velencei kalmár* nagyszerű hátfüggőnye, melyen a tengert látni, ahol Antonio kevély vitorlájú hajói járnak, mint főurak és dús polgárok, s lenézik a kisebb hajókat. S ugyanott Portia holdfényes kertje, ahol némán állnak a fák s amely Lorenzo és Jessica szerelmes szavaiban elevenül meg. A Téli regé-ben Autolycusnak egész dala nem egyéb, mint egy viruló, napvilágos tavaszi dekoráció, melynek semmi egyéb célja, mint-hogy ellenállhatatlan költői erővel szuggerálja a festő munkáját, ami a színpadról hiányzik. Hát Macbeth vára, csalóka fecskéfészkeivel, a boszorkányok sölét tanyája, a várfook Hamletben, ahol a szellem talpig vértben kísért s az ötödik felvonásbeli temető: hogy érték ezek a díszletek pusztán a szó erejénél fogva? Hát még a világitással milyen pazarul bánik Shakespeare, minthogy a színpadon semmiféle világitási effektus nem állott rendelkezésére. Minden darabjában folyton bejelentik az időváltozást, tehát a világitást, — Shakespeare kifogyhatatlan ebben s a világitás legfinomabb árnyalatait sem ejti el — de persze csakis a dikció segítségével. Néha, mint a Velencei kalmár híres kerti jelenetében, csak egyszerűen jelenti be a dolgot. Lorenzo csak ennyit mond: „Tisztán süt a hold“, de már a Szentivánéji álom-ban a legfortélyosabb világitási hatások szolgálatába szegődik a költői nyelv s érdemes összeszámlálni, hogy ebben a tündéries játékban hányféleképen süt a hold, amelyről Hippolyta az első jelenetben azt mondja, hogy

„mint az égre ujon felvont ezüstív fogja nézni dús menyegzőnk éjjelét“.

Shakespearenak ez a díszletező és világosító munkája a mai dráma és a mai színpad szempontjából egyaránt érdekes. Shakespeare a költői szuggesztív, sőt azt is mondhatnám, hogy a színpadi teljesség kedvéért beleszótt a párbeszédbe *Urai* és *festői* elemeket, amelyek szigorúan véve nem odavalók. Kétségtelen, hogy a dráma fejlődése itt is túl ment Shakespearen. Ibsen és Hauptmann kivetettek a párbeszédből mindent, ami nem a drámai cselekményből folyik és nem fejezi ki a beszélő személy karakterét. A mai dráma olyan színpadot tart szem előtt, amely az illúzióknak és hangulatkeltésnek ezer eszközével dolgozik, a mai drámaíró tehát mindent, ami a színpadra, a környezetre, a darab színpadi levegőjére vonatkozik: eleve kiküszöböl a párbeszédből és külön utasítások alakjába foglal, míg ellenben Shakespeare az utasításokat is beleírta a párbeszédbe. JEz“ egyik oldalról tekintve éro, más oldalról nézve gyöngeség. A lírai és dekoratív elemek sokszor zavarják a párbeszéd menetét és kilógnak a dialógból, viszont alkalmat adnak Shakespearenak, hogy a szónak olyan szuggesztív erejével lépjen föl: aminőre sem előtte sem utána nem volt példa a drámairodalomban. A drámát fogyatékoság itt nagyszerű költői fölösleg és a drámairodalomban Shakespeare az egyetlen, aki igazgató, színész, drámaíró és díszletfestő volt egy személyben.

Egy azonban kétségtelen: a mai, *bedíszített* színpadon Shakespeare költői dekorációja legtöbbször hamis és mindig *fölösleges*. Ha a színpad megadja a

teljes díszletet, mirevaló ezt a díszletet a szavakkal mindig újra meg újra kifesteni, kiváltképpen amikor ez a kifestés legtöbbször rikító ellentétben áll a valószínűs dekorációval? Mert ez a legfőbb esetekben is így van. Reinhardt a *Szentivánéji álm*-mal igen kiváló színpadi munkát végzett, de az ő homályos, lombos, virágtalan erdeje ellentétben áll Shakespearenek a szövegben oly pontosan meghatározott erdejével. Titánia sátrát Oberon így írja le Shakespearenél:

*Van egy kies part, hol kakukfű nő,
Hol dús virányt rukerc s ibolya sző,
Fölötte sűrű lombból mennyezet.
Vadrózsa, gyöngye jázmin fog kezét.*

Ezt a sátrát se Reinhardt, se más nem csinálta meg, mert nem illett bele az erdejükbe: így aztán Shakespeare mindig mást beszél s a mai díszletfestők mindig mást csinálnak, ami igen furcsa és kellemetlen. Shakespeare a maga kopár színpadján arra vitte a nézőt, amerre akarta. De ma Shakespeare is, a színpad is másfelé viszi a nézőt, ami már öreg hiba.

Még ennél is nagyobb baj, hogy Shakespeare olyan *történeteket* is ír le darabjaiban, amelyeket semmiféle toló- és forgószínpad meg nem valósíthat, hanem csakis a színésznek és a nézőnek fantáziája, ahol ehát a mai *tökéletes technika* épp oly gyámoltalan, mint a shakespearei kezdetleges színpad. A Szentivánéji álm-ban Puck utólag elmondja Oberonnak, hogyan szalasztotta meg a mesterlegényeket;

*E vastagbőrűekből egy szikár.
 Ki Pyramus szerepét fűtta már,
 Jelenet végén a bokorba mén;
 Így rá bűvös hatalmat nyertem én.
 S vállára nyomtam egy számárfejet;
 Most jó Thisbének újra felelet
 S az én játszóm kilép. A többi meg
 Mint egy vadászt sejtő vadlúd-tömeg,
 Vagy rőt lábú varjak csoportja, mely
 Lövés után károgyva röppen el
 S széledve söpri a hig levegőt:
 Úgy futnak el mind, megpillantva őt.
 Én űzöm: bukdosik egymáson ált,
 Ki tolvajt, ki segítséget kiált.
 Így halva el érzésök, szellemök,
 Az érzéketlen támad ellenök:
 Megtépi tüske, galy s egy-egy darab,
 — Itt köntös-ujj, ott főveg — elmarad . . .*

Az itt leírt jelenetet a mai színpadon sötétben játsszák, Mendelssohn harsogó zenéje és színpadi menydörgések között, amelyek minden szöveget elnyelnek, tehát a mai színpad épp oly kevésbé tudja ábrázolni e jelenetet, mint Shakespeare bedíszítetlen színpadja; de hiszen Shakespeare éppen ezért mondatja el utólag Puck-kal, szándéka és célja éppen az, hogy a saját szavával és a színész játékával tegye elevenné és hatásossá azt, amit díszlet és kellék meg nem eleveníthetett az ő korában, de amit díszlettel és kellékkal ma sem tudunk megeleveníteni, mert éppen a fortélyos színpadi eszközök legtöbbször a másodrendű dolgokat hangsúlyozzák; első-

rendű dolog ma is csak a *szó* és *színész*, s a fön-
többsi jelenet sorsa ma is csak úgy, mint Shakespeare
korában Puck személyesítőjén fordul meg. *Egy iga-
zán jó Puck utólag elhitesi a nézőkkel, amit előző-
leg — nem láttak.*

Az úgynevezett tökéletes vagy szenzációs díszlet
megöli a szöveget, aminek legrikítóbb példáját adta
a Velencei Kalmárnak egy londoni előadása. Az
ötödik felvonás díszlete Portia kertjét ábrázolta, az
égen járó (valódi) hold ragyogóan tükröződött a tó
(valódi) vizében. Virágos (valódi) ágak hajoltak
Lorenzo és Jessica fölé, akik a (valódi) pázsiton
heverték. A közönség a díszletet tapsolta, mialatt a
színészek Shakespeare verseit mondták. Pedig amit
Lorenzo és Jessica ott elmondanak: bűbájos, édes
lirai költemény, amely a dúsan dekorált színpadon
épp oly visszásán hat, mintha valaki egy különálló
lirai költeményt szavalna el — díszletben. Kettő kö-
zül az egyik okvetlenül fölösleges. Vagy a díszlet-
festő, vagy a költő.

V.

Shakespeare drámáiban az órák, hetek, hónapok,
esztendők úgy jönnek-mennek, ahogy a személyek
ki s bejárnak. A folytonos időbeli ugrást Shakespeare
a színheiy megváltozásával jelzi a színváltozást pe-
dig — mint kimutattam —, új csoport szereplő fellép-
tetésével tudja csak kifejezni. Az időbeli ugrást is
csak maguk a szereplők jelenükbe a közönségnek.
A *Vízkereszt* első felvonásának 4-ik jelenetében,
amikor Viola fiúruhában lép föl, mint Orsino herceg

szolgája, a legelső dolog, amit Shakespeare Valentiné szájába ad az, hogy Violát, mint fiút Cesarionak nevezik s hogy három nap óta van a herceg szolgálatában. Ha pedig oly nagy időt ugrik át Shakespeare, hogy közönséges halandó szereplővel már meg sem üzenheti a közönségnek, akkor magát az Időt lépteti föl, mint kórust (Téli Rege, negyedik felvonás), aki bocsánatot kér, hogy általugrik „vagy tizenhat évet“. S hogy az idomulás milyen szoros kapcsolatban áll a helyváltozással, Shakespeare szintén az idő révén tudatja velünk, aki ezt mondja: „Üvegem csak egyet fordítok s im új a színhely.“

A mai dráma nem így számítja az időt. A mi drámánk típusa és mintája nem Shakespeare, aki oly sűrűn fordul meg a színpadokon, hanem Racine, akit úgyszólván sohasem látunk a színpadon. (A fejlődés vonala: Szofoklesz — Corneille — Racine — Hugó Viktor — Ibsen.) A mi drámánk időszámítása a felvonásos beosztásról alapszik s lényege az, hogy minden felvonás lehetőleg annyi vagy csak kevésbé több időt jelent, mint amennyi alatt lejátszódik, hogy időbeli ugrás csakis a felvonásközben lehetséges (a komoly drámában ma már ritkán használatos színváltozásokra nem kell figyelemmel lennünk) s hogy a felvonásköz tetszés szerint való időmúlást jelenthet, csak ne legyen *üres*, vagyis a cselekménynek a felvonásközön keresztül be kell áramlania a következő felvonásba, úgy, hogy a szünet ne szakítsa meg a folytonosságot.

Shakespeareacik aki nem felvonásokban és felvonásközökben, hanem jelenetekben és jelenetközökben gondolkodott, nem három-négy ily időbeli ugrása van

egy darabban, hanem esetleg tizenhárom, sőt ha akarja huszonhárom, vagy hogy a legrikítóbb példát idézzem, Antonius és Kleopátrában, több, mint harminchárom. A cselekmény folyton megszakad, de folyjon újra kapcsolódik (nem függönnyel, hanem új jelenetek révén) s így Shakespeare hosszú eszten-dők mulását viszi bele a színpadi cselekménybe.

Es ezen a ponton bukkan föl a shakespearei drá-mának talán legnagyobb és legkülönösebb *parado-xonja*, amelyet a Shakespeare-kritika sohasem hang-súlyozott, mert talán sohasem látta világosan. Ez a paradox röviden abban áll, hogy Shakespeare színpadán (vagyis azon a színpadon, melyet Shakespeare készen vett át elődeitől s amelyhez külsőleg nem adott hozzá semmit) *csak úgy lehetett helyesen és művészién megszerkeszteni a drámát, ha a köllő cgszerre több cselekménnyel és több színhelylyel dolgozott*, tehát a dráma csak úgy lehetőit szerves és szoros, ha a színpad szabadságát minél jobban kihasználta. Nem is lehetne feltennünk, hogy Shakes* ucare, aki nagyszerűen értette a színpadi mesterséget (jobban, mint bármelyik kortársa) szükség és értelem nélkül használt volna fel egy drámához két, sőt akár-hányszor három mesét vagy novellát, sőt egész szín-darabot; és Lear mellé mégis odaállította Glostert, egész családjával, történetével együtt, a Velencei Kalmárban a három ladikéről szóló mesét összefonta az egy font hús meséjével, a Szentivánéji Álomban három fonalat és három rangosztályt vesz föl, hogy minél jobban bonyolíthasson, s a Makrancos hölgy-ben a bős Kata történetét összeszövi Bianka törté-netével, amely egészen külön cselekmény. Egy mai

drámaíró kétségbeesnék, ha Romeo és Júlia ötödik felvonásának egy részét át kellene írnia Mantuába, mert a felvonásnak egységét teljesen és véglegesen megbontaná, Shakespearere nézve ez egyenesen szerencse a szerkezet szempontjából. A negyedik felvonás tudniillik azzal végződik, hogy Júliáról, aki álomitalt vett be, szülei azt hiszik, hogy meghalt s intézkednek a temetés iránt. Már most azt az időközt, amíg Júliát a családi sírboltban elhelyezik, Shakespeare éppen Romeo manutai jelenetével tölti ki. E nélkül hiányos volna a történet s az idő folytonossága. Az idő múlás és színváltozás tehát (a mai drámával és színpaddal homlokegyenest ellenkező módon) nem szünet és megszakítás, hanem folytonosság és kapcsolódás, nem igazság- és tépetség, hanem szorosság és összetartozóság.

A tipikus szerkesztési mód már most az, hogy Shakespeare két cselekményt váltogat megfelelő színhelyekkel. A Makrancos hölgyben Katalinnak és Biankának megfelel Pádua és a vidéki kastély, Coriolánban Coriolánusnak és Aufidiusnak Róma és Corioli, a Velencei kalmárban Shylocknak és Portiának Velence és Belmont, János királyban a francia és angol terület váltakozik, a Minden jó, ha jó a vége című vígjátékban Franciaország és Toscana, II. Rikárdban Anglia és Wales, a Téli regében Sicilia és Bohémia stb.

Ahol a cselekmény egy városban játszódik le, vagy ahol a darab huzamosabb ideig játszik egy helyen, mint például az Ahogy tetszikben, vagy a Viharban, vagy akár a Szentivánéji álomban, ott Shakespeare még ezt az *egységes színhelyet is kénytelen változ-*

tatni a mese tovább szövése érdekében. Tehát ha a darab egy része az erdőben játszik, a színhelyek ilyenformán változnak: 1. Erdő Athene közelében. 2. A liget más része ... A Viharban e helyett „a sziget más része” játszik. Az idomulás elengedhetetlenül megkívánja a színváltozást s míg a mai drámaíró minden szándékát oda rögzíti, hogy a szoros kompozíció kedvéért minél kevesebb időközzel és színváltozással dolgozzék, Shakespeare éppen a szorosság és szervesség miatt kénytelen például Velencét és Belmontot folyton csévélni, mert amíg Belmontban játszik a darab, addig Velencében múlik az idő s amíg Velencében folyik a történet, addig Belmontban lelik el a szükséges idő. „Shylock az első felvonás harmadik jelenetében háromezer aranyat ad kölcsön Antonionak, három havi lejáratra. A letartóztatási jelenetig tehát legalább három hónapnak kell eltelnie. Ezt a nagy időközt tölti ki Shakespeare Portia és Jessica szerelmének és férjhezmenetelének változatos körülményeivel. Annyi minden történik a darabban Antonio letartóztatásáig, hogy a három hónap elteltén igazán könnyen elképzelhető s teljesen illúziót keltő. De ezek után joggal kérdezhetjük: mire való a shakespearei dráma előadásában a függöny, amely a mai nézőben okvetlenül az időmúlásnak, tehát az időköznek érzését kelti föl? Shakespeare — mint láttuk — az idő kérdését az ő darabjaiban igen kitűnően megoldja. A függöny ezt a megoldást szétzilálja, mert időközöket teremt ott, ahol nincs rájuk szükség s hamis képzeteket támaszt a nézőben. Ha függönnyt is eresztünk a shakespearei darabban: *egy* időszámítás helyett *kettőt* kapunk, a shakespeareit és

a mait, s minthogy a kettő össze nem fér: az előadásban az egész időszámítás fölborul s a shakespearei drámával tulajdonképpen ott vagyunk, ahol a 18-ik század állott a maga meghamisított Shajespearejével. Mi is egy ál-Shakespeareet adunk a színpadon, akinek néha két feje van s egy lába, s néha három lába, de egy feje sincsen.

VI.

Shakespeare színpadja, hogy most már igazi nevén nevezzem; *epikus* színpad volt, a shakespearei dráma tehát erősen epikai jellegű, ma úgy mondhatnók, hogy regényszerű. (Azt is mondhatnám, hogy filmszerű, mert a film, termés időbeli korlátlansága mellett a folytonos cserélgetésnek és váltogatásnak módszerével dolgozik, de emellett reális színhelyekkel.) A nagy drámák dupla vagy hármas cselekménye egyenesen Dickenset juttatja eszünkbe. Két-három cselekmény halad egymás mellett, amelyek csak később, néha már a darab derekán túl fonódnak össze, nagyszerűen hangszerelt, tömeges jelenetekben, ahol minden személy, indulatának forráspontjáig hevül. (Ilyen a Velencei kalmárban a törvényszéki jelenet, Hamletben a színjáték jelenete.)

Az epikai dráma és színpad középkori öröksége meghatározta a dráma fejlődését. Ha jól megnézzük a shakespearei színpadot, nem nehéz megállapítani, hogy ez tulajdonképpen a középkor misztérium-színpadja, azzal a különbséggel, hogy eltűntek róla n díszletek s ezeket mutató-táblákkal s a drámai szövegbe foglalt utasításokkal és jelzésekkel pótolták. A

középkori misztérium-színpad szimultán-színpad volt, vagyis az óriási színpadra rá voltak szerelve egy darab összes díszletei. Amikor a misztériumok és a műkedvelő-játszók megszűntek s a dráma és a színpad a hivatásos színészek keze alá került, akik nem bizonyos ünnepnapokon, hanem állandóan játszottak: télen-nyáron használható termekre volt szükségük, amelyeknek színpada már kicsiny volt és többféle díszletre nem alkalmas, azonkívül a változatos műsor díszletei a színésztársaságokat nagy költségekbe verték volna. A dráma előtt két lehetőség állott: vagy *ábrázolni* a valóságos színhelyet, mely a darabon végig ugyanaz marad, vagy pedig megőrizni a korlátlan színváltozás lehetőségét oly módon, hogy egy színhelyet sem ábrázol, hanem minden színhelyet *jelez*. A francia színpad az első lehetőség alapján fejlődött, s kerete lett a hármasszínhely hirdető francia klasszikai drámának, mely a görög drámán csiszolódott és nevelődött, az angol színpad a második útra tért s kerete lett a korlátlan és korlátozatlan epikus angol népdramának.

Racinet és Shakespearet nem egy színpad, hanem egy világ választja el egymástól. Francia földön is a klasszikai műveltség küzdött a középkori hagyománnyal és a műveltség, a humanizmus győzött. Angliában fölül maradt a középkori hagyomány, a középkori ethika és esztétika és ez döntött úgynevezett Shakespeare-színpad javára.

Ez a középkori hagyomány nem ismer dramaturgiát sem Arisztotelész, sem pedig a mi korunk értelmében. Első drámája A mi Urunk Jézus Krisztus élete és halála volt. és minden középkori dráma ezen a

legnagyobb szerű élettörténeten formálódott, tehát kezdettől fogva epikai természetű volt, olyannyira, hogy némely középkori dráma négyszer, sőt ötször-akkora terjedelmű, mint a legterjedelmesebb shakespearei dráma. A fejlődés során persze a drámák nagyon megrövidültek, de természetük nem rövidült meg: a shakespearei dráma is *egy ember tragikus története*. A görög tragédia sohasem adta egy ember Iragikai történetét. Adott trilógiákat, amelyekben egész nemzetiségek tragédiáját robbantotta ki, de mindig csak egy-egy krízis szoros gyűrűjében. A shakespearei dráma ellenben mindenekelőtt az embert látja s mindent csak az emberen keresztül tud nézni, a többi embert, a környezetet, a sorsot. A görög tragédiában a történet az ember kerete, a Shakespearéiben az ember a történet kerete. A görög dráma középpontja az isten, a shakespearei dráma középpontja az ember. Ez a keresztény középkornak és ez a renaissancnak életfölfogása. Reuchlin azt mondta, hogy az ember a világ köz'epe. Leonardo da Vinci szerint az ember a világ modellje, az univerzum tökéletes képe, minden dolgok kulcsa és szimbóluma, Shakespeare Hamletje pedig így szól róla: A világ ékessége, minden élő állatok mintaképe! Működésre mily hasonló egy angyalhoz, belátásra mily hasonló egy istenséghez. De mindezt már kimondotta Aquinói Tamás, aki azt írja, hogy az egyes ember nemcsak a fajt és a teremtést szolgálja, hanem » szó igazi és mély értelmében *öncél* s önerejénél fogva határozott *egyéniiséggé* válhatik. Marlowe Faustusában így áll az Ember, a Jó és Rossz anygala között, és akarata szerint választhat.

A középkor drámáinak érezte az ember életét s egy szép középkori drámának „Everyman“ (Mindenki) a címe. Az egész emberi élet eszerint nem egyéb, mint az egyéniség útja s ez az út drámai, nem azért, mert szakadékokon és örvényeken húzódik keresztül, hanem mert maga az emberi akarat szakadékos és örvénylő ... A shakespearei dráma nagyszerű életviziókat tár föl, ez legnagyobb ereje; megrázó, tragikus történeteket ad, a regénynek vagy a novellának kimerítő teljességével és gazdag szövésével, s az olyan színpadon, hol nem a drámai cselekmény, hanem az ember története a fődolog, ahol nemcsak egy krízist akar föltárni a költő, hanem ennek a krízisnek összes lelki és akaratbeli előzményeit: a színhely egysége külsőleg mindig fel fog bomlani. Shakespeare átvette a középkori angol színpad szerkeztét, és azt az alapgondolatot, hogy a színpad modern színhelyet jelezhet és jelenthet és ezért azt kell mondanunk, hogy Shakespeare színhelyei sohasem valóságos színhelyek, hanem csak kifejezésbeli lehetőségek az emberi akarat számára, amelynek hosszú utat kell megtennie, amíg tragikus sorsa kimerül. Ezért van Shakespeare színpadán a színpad beledramatizálva a szereplő személyekbe, a szereplők úgyszólván ki-be hordják a díszleteket és forgatják az idő mutatóját. Ez a színpad azt mondja, hogy nem a környezet fontos, hanem az ember, a környezetből csak annyi kell, amennyi az emberből kisugárzik.

És ezért nem szabad a színészt, az élő embert, a shakespearei drámában gazdagon festett díszletek közé helyezni; Shakespeare víziója, színpadi ereje az *epikai jellegű történet* a maga kopár színpadján

majdnem mindig drámaivá sűrítette. A realiztikus díszletek, a felvonásközök és szünetek, a hangsúlyt végleg és vigasztalanul áthelyezik az epikára, amelyet szétlapítanak a színpadon. Shakespeare nagy drámai víziói a mai színpadon szétdarabolt, dekoratív novellák.

VII.

Most már megérthetjük Lessing lelkes rajongását Shakespeare, és belső idegenkedését a shakespearei forma iránt. A shakespearei színpad eltűnésével Shakespeare epikai drámája lehetetlenné vált a színpadon annyival is inkább, mert az európai dráma a francia elmélet és gyakorlat, alapján fejlődött tovább, s azok az egyes utánpótlások, akik a modern színpad szempontjából lazának és szabálytalannak ítélték Shakespearel, a legteljesebb *epikai* szabadságot követelték a dráma számára, kivétel nélkül elvéreztek a színpadon. A 18-ik század végén s az egész 19-ik században már csakis arról lehetett szó, s nem is volt szó egyébről: miképpen lehetne Shakespeare gazdag emberlátását és aprólékos jellemrajzát egye-síteni a görögökön formálódott és a realiztikus színpadon kifejlődött szoros drámai formával. De éppen a fejlődés folyamán egyre jobban megvilágosodott, hogy Shakespeare, a drámaíró, a mai drámaíróra nézve nem jelent semmit. Ibsen nem Shakespeare-től tanult, hanem Scribetől, aki nem volt költő, nem is volt drámaíró, csak ügyes mesterember. Shakespeare drámai formája nem lehet mintája a mai drámaírónak s ezért van az, hogy a Shakespeare-ellenes reakciónak mindig az írók és kritikusok táborában voltak a leg-tehetségesebb szóvivői.

Másfelől azonban Shakespeare, minden színpadi erőszakosság, színészi túlkapás és rendezői túltengés ellenére állandóan hat a nagy közönségre, kivált Német-, Olasz- és Magyarországon. Hamlet, Lear király, Othello, Romeo és Júlia elevenebben élnek a köztudatban, mint akárhány valóságos nagyság. A nagy közönség csonkított alakban, tökéletlen ábrázolásban és közepes fordításban is szereti és élvezi Shakespeare-t. És ámbár igaz, hogy Németországban és minálunk hosszantartó, tudatos és tervszerű munkálkodás áll a mai Shakespeare-kultusz háttérében: ennek a páratlan jelenségnek fő-okát mégsem találhatjuk meg abban, hogy a tudósoknak sikerült Shakespeare-re kitanítani a közönséget. Shakespeare népszerűségének egyszerűbb és alaposabb okai vannak. Az egész világ drámairodalmában Shakespeare az egyetlen igazán nagy költő, aki a színészek és a tömegeknek írta színdarabjait. Shakespeareben vannak a leghálásabb szerepek és a leghatásosabb jelenetek. Calderon igen nagy költő, de az *Álom az élet* nem a tömegeknek való, Molière a legnagyobb vigjátékiró, de a *Mizantróp* kaviár a nagyközönségnek. Racine nagy drámaíró, de Andromaque-ot csak a műveltek értik és élvezik. *Hamlet* mindenki számára való, mert nemcsak mély, hanem közönséges is egyúttal, nemcsak a legnagyobb költő munkája, hanem a közönséges színpadi hóé is, aki tudta, hogy mi kell a tömegnek s meghalt emberek szellemévei, kardvassal, gyilkolással dolgozott, színjátékkal a színjátékban és tömördek más melodramai elemmel, amely már csupa kipróbált hatás volt az akkori színpadon. Shakespeare a maga korának nem volt új; csupa régi, ismert.

népszerű mesét vitt a színpadra, a nagyközönség szájaíze szerint, de a gyakran triviális mesék alakjait igézetes költői erővel támasztotta föl. „Kelj föl és járj“ — mondotta a sok ismert és kopott alaknak — s ezek életre lendültek s azóta is itt járnak közöttünk s még a közepes színész hangján keresztül is valóságosabbak minden élő embernél.

Shakespeare a színpad paradoxonjának legtökéletesebb megvalósulása. Kell a tömegnek és kell a választottaknak. Olyan színpadi mesterember, hogy a csőcselék is gyönyörködik benne, olyan nagyszerű költő, hogy a legfinomabbak is élvezik. Hatása a nagyközönségre mindig biztos és talán éppen ezért mindig újra és újra meglepő. De ez viszont elegendő ok lehet arra is, hogy a sok álShakespeare után a nagyközönség végre a színpadon is hozzájuthasson az igazi Shakespearehez.

A velencei kalmár.

A Velencei kalmár második felvonásában a jókedvű Graziano beszél azokról a bárkákról, amelyek úgy indulnak el a hazai öbölből, mint elkényeztetett fiúk, lobogó díszben, s úgy térnek vissza, mint a tékozló fiú, roncsolt bordákkal, megtépett vitorlákkal, elnyúva a szelektől. Ezek a sorok úgy csendülnek föl, mint halk mementó, — hiszen tudjuk, hogy a fejedelmi kalmár, Antonio hajóiról van szó, amelyek, mint büszke vitorláju urai a vizeknek, az óceánon járnak és lenézik ez apró kalmárokat, akik köszöntik őket s meghajolnak előttük. Csalóka partok között, haragos tengeren, irigy zátonyokon, szelekkel és habokkal küzdve járnak a fejedelmi Antonio — nem, a fejedelmi Shakespeare hajói. . . Több mint háromszáz esztendő óta szelik a nagy világ vizeit ezek a hajók, kincsekkel megrakodva, hol jóindulatú, hol meg ellenséges szelek és partok között, hol évtizedekig tartó ködbe merülve, hol meg sugaras verőfényben fürödve, hol hatalmas hajóhadba tömörülve, hol még apróbb csoportokra oszolva — futnak, futnak az örök vizeken s utjuk oly csodálatos, oly kalandos s néha oly talányos, oly érthetetlen.

A *Velencei kalmár* háromszázéves útja a legérdekesebb és legviszontagságosabb esetek közül való. A 18-ik század felvilágosultsága és érzelmessége,

amely a zsidó típusát Bölcs Náthánban és Shevában látta: a Velencei kalmárral épenséggel nem tudott mit kezdeni. A Velencei kalmár, mint Shakespeare minden többi drámája, a Stuartok kora után, át-dolgozásokban kerülhetett csak színre s évtizedeken keresztül mint Velencei zsidót adták, valami Lord Lansdown színrealkalmazásában, ahol Shylock nyomorult bohózáti alak volt. Egy színész, Garrick elődje, Charles Macklin nyúlt vissza először Shakespeare szövegéhez, ami a legnagyobb merészség volt s a legnagyobb kudarccal fenyegetett. Senki sem hitte, hogy Shakespeare szövege megállhat a színpadon. Macklin sikerre vitte Shakespearet, de ő már a 18-ik századbeli ember szemével nézte a darabot, s ő volt az első, aki *tragikus* alaknak játszotta Shylockot, jóllehet a német könyvek erről még máig sem igen akarnak tudni. Ezzel megindult az a különös fejlődés, amely Shakespeare drámáját lassankint teljesen kiforgatta eredeti mivoltából. Velencei kalmárnak nevezték ugyan, de csakhamar Shylock lépett elő a hősévé. Eredetileg a vígjátékok között volt s nem lehet kétségünk az iránt, hogy Shakespeare közönsége röhögött is a zsidón; de csakhamar az emberségesebb felfogás térhódításával együtt Shylock drámája\ egyre jobban kinőtt a darab a vígjátéki cselekményéből. S hogy a zavar teljes legyen: egyéb problémák is bújtak elő. Miután Shylock a darab hősévé és legfontosabb személyiségévé emelkedett, az ötödik felvonás kezdte értelmét veszíteni, mert hiszen a zsidónak semmi köze ehhez a felvonáshoz, s minthogy a virtuózok nem sokat teketóriáznak, Dawison példájára kezdték elhagyogatni az ötödik felvonást s végezték a da-

rabot a törvényszéki jelenettel, amely befejezi Shylock „tragédiáját“. Viszont azonban mennél hatalmasabban játszták Shylockot, annál különösebbé, furcsábbá, mondhatni zavarosabbá vált az egész darab.

Shakespearenek sok a furcsa és felemás darabja, de a Velencei Kalmár még ezek között is feltűnő. Elvetélt tragédiának vagy elsötétült komédiának nézzük-e a darabot, ezt a kérdést nem lehetett elnémitani. A magyarázók — mint ilyen esetekben gyakran szokás: igen elmés kibúvóval feleltek. Megtették a *Velencei kalmár-i* mese-drámának, a kecske és a káposzta dramaturgiai elvének alapján. A mese-dráma ugyanis megtűri a tragédiából és komédiából készült vegyes felvágottat és sokan úgy hitték, hogy ezzel a drámának nyugtalanító kérdését sikerült kiküszöbölni. Csakhogy ez a megoldás nem éppen meggyőző. Nem valószínű ugyanis, hogy Shakespeare olyan drámában, amelynek bizonyos jogi és perrendtartási elemeire vonatkozólag a legapróbb részletekig informálja magát: másfelől meséket használjon föl s a mesék hatására pályázzon. Még valószínűtlenebbnek tűnik föl a dolog, mihelyt ráemlékezünk arra, hogy Shakespeare sohasem csinál titkot abból, ha mesét ír; bizonyosság erre a Téli rege, a Szentivánéji álom, ahol már a darab címében szinte plakátszerűen hirdeti szándékait, bizonyosság rá a Vihar, ahol a legnagyobb tudatosságai használja föl a mese legfőbb és legjellemzőbb motívumát: a csodát. A Velencei kalmár-t Shakespeare nem helyezi a mese ködös távolába, hanem a valóság közvetlen közelébe. A Velencei kalmár nem is „románcé“, hogy a Shakespeare korabeli nevet használjam, hanem valóságos színjáték.

Amikor egy költőről, kivált pedig egy nagy költőről, akit állítólag még eleven és erős szálak fűznek a mához: olyan nézetek kapnak lábra, hogy azok a művei, amelyeket valóságos színdaraboknak irt meg, nem egyebek mint szép, naiv mesék, akkor ez kétségkívül jelent valamit, sőt nagyon sokat jelent.

Először is jelentheti azt, hogy az illető író vagy munka elavult. Egy reális dráma ugyanis akkor tűnhetik fel csak mesének, és csakis annak szemében, akire nézve, mint valóságos emberi történet, mint lélektani egész, elvesztette valóságosságát. Ha tehát én egy régi és reálisnak irt színjátékról azt mondom, hogy mese, önkéntelenül elárultam, hogy nem hiszek benne, s amikor a magyarázók a Velecei kalmár-t, tetszetős formulával mesének mondják, hogy megmentsék; voltaképen lebecsülik Shakespeare-t, de ezt a nézetüket nem merik egy Voltaire, vagy egy Tolsztoj módjára nyíltan megvallani. Ha a Velencei kalmár mesének mondjuk, nem mondunk róla sokkal jobbat, mint Sarcey, aki valamennyire operetté-librettónak tartotta.

Lehetséges azonban, hogy nem Shakespeareben van a hiba, hanem a mi tökéletlen és fogyatékos megértésünkben. Hogy csak könnyelműen és felületesen *mesének* ítéljük azt, amit a mi mai valóságunkba nem tudunk többé beilleszteni. És ebből a szempontból talán nem haszontalan dolog szemügyre venni azokat a meséket, amelyeket Shakespeare belegyurt a Velencei kalmárba.

Majdnem bizonyos, hogy Shakespeare főforrása egy tizennegyedik századbéli novella volt, melynek címe *Gianetto története*. Megvan benne a Velencei kalmár

anyaga és Shakespeare angolul is olvashatta. Az ifjú Gianetto utazása közben egy szép kikötőt pillant meg, amely felkölti kíváncsiságát. Megtudja, hogy Belmontban van, amelynek úrnője egy csodaszép asszony, akiért vesztükre bolondulnak a férfiak. Minden nemes ember fölléphet kérőjeként, azzal a kikötéssel, hogy egy éjszaka alatt meg tudja nyerni a világszép asszony szerelmét. Ha reggelig célt nem ér, minden birtokát és jószágát elveszíti. Gianetto kiköt. Egy csapással meghódítja a belmonti udvart. A nap ünnepekkel telik el. Este visszavonul a hercegnővel, akinek két szolgálóleánya édességgel és borral kínálja meg a fiatal embert. Gianetto iszik s mély álomba merül, amelyből föl sem ébred másnap reggelig. Szomorúan tér vissza Velencébe, ahol ráveszi atyai barátját, hogy új hajót szereljen föl számára. Megint csak úgy jár, mint elsőizben s egy harmadik próbával szeretné helyreütni kudarcát, de barátjának nincs több pénze. Egy mestrei zsidóhoz fordul s 10.000 aranyat vesz tőle kölcsön, azzal a kikötéssel, hogy Keresztelő Szent János napján visszafizeti, ellenkező esetben a zsidónak joga van egy font húst kivágni Ansaldo testéből. A novellában ugyanis Shakespeare Antonioját Ansaldonak hívják. Gianetto harmadszor is Belmontba utazik. De amikor este át akarja lépni a hercegnő szobájának küszöbét, az egyik szolgáló-leány a fülébe súgja, hogy ne igyék a borból. Gianetto elérte s amikor ivásra kerül a dolog, titokban kiönti a bort. Ébren marad, megnyeri a hercegnő szerelmét s aztán nagy pompával megtartják az esküvőt.

Shakespeare e novellának Portiára vonatkozó ré-

szét nem használta fel s a hiányt egy másik középkori meséből pótolta, amelyet szintén ismert s amelynek a veleje az, hogy: az apuliai király leányát a tengeren át Rómába küldi, hol a császár fiával kell őt eljegyezni. A királyleány kissé kalandos módon jut el Rómába, amennyiben időközben még egy cethal gyomrában is megfordul. Rómában a császár fogadja s ugyanolyan próbát állat vele, mint Portiá a kérőivel.

Shakespeare tehát két meséből csinált egy harmadikat. Azt mondják, hogy a Gianetto történetében talált szerelmi próbát rútnak ítélte s ezért helyettesítette egy másik motívummal. Ez nem megokolás, ez csak föltevés; de nem lehet-e ennél a föltevésnél alaposabbat találni?

A magyarázók először is abban tévedtek, hogy *Gianetto kalandjaiban* nem láttak többet pusztán mesénél. A mai lélektan már a legközönségesebb népmesékben is sokkal többet talál a képzelőtehetség játékánál, a belmonti úrnő szerelmi próbáját pedig csak a tájékozatlanok nevezhették mesének. Az a szerelmi próba ugyanis, amelyről a Ser Giovanni novellájában szó van: nem költői kitalálás, nem is homályos eredetű mese-motivum, nem ritka, szokatlan dolog, véletlen eset, hanem egészen röviden szólva: *társadalmi* szokás, mely a középkor és a korai renaissance századokban általánosan dívott és Shakespeare korában sem volt ismeretlen. A kultúrhistoria próbaéjszakák és vendég-éjszakák neve alatt ismeri ezt az intézményt, melynek a trónoktól lefelé egészen a paraszt kunyhójáig meghódoltak az emberek. Ennek az intézménynek lényege és értelme, hogy

vőlegénynek és menyasszonynak a házasságkötés előtt megenged egy bizalmas természetű együttlétet, amely lehetségessé teszi annak a megítélését, hogy csakugyan összeillenek-e. Nagyúri vagy éppen fejedelmi családokban az örökösre vagy az utódokra való tekintettel ragaszkodtak ehhez az intézményhez, amely különben a felek hajlama, vagy vérmérséklete szerint megfért a legszigorúbb tisztességgel is, még ha gardedám nem volt is jelen, akiről különben szintén beszélnek a források.

Az emiittet olasz novella semmi egyéb, mint ennek a társadalmi intézménynek szépirodalmi leverődése. Shakespeare a szerelmi próbának ezt a formáját először is azért nem használhatta, mert merőben novelisztikus, nem drámai és nem színpadra való. Magát a motívumot aligha találta rútnak, mert hiszen két darabjában is fölhasználta: a *Szeget szeggel* és *Minden jó, ha jó a vége* című vígjátékokban. A *Velencei kálmár-ban* a szerelmi próbát csak *szimbolikusan* hozhatta a színpadra. Nem vetette el az anyagot, csak megfinomította s ha szemügyre vesszük, hogy milyen változtatásokat tett rajta, egy pillanatra talán betekintheünk Shakespeare műhelyébe.

Az olasz novellában egy kérő próbál háromszor, Shakespeare darabjában három kérő próbál egyszer. Ennek az értelme az, hogy Portia testi és szellemi kiválóságait éppen a kérők vetélkedése bizonyítja legjobban. Még fontosabb momentum, hogy a szerelmi próba, mely az olasz novellában nyers erotikum, Shakespeare drámájában szellemi próbává, valóságos szellemi tornává alakul át, s kicsiben is mutatja azt a Shakespearet, akin a középkor összes

témái átszűrődnek és megfinomulnak. Van azonban még egy változtatás, amelyhez a forrásoknak semmi közük. Shakespeare darabjában a Portia-féle próba úgy van feltüntetve, mint Portia elhunyt atyjának utolsó akarata. Mit jelent ez a változtatás, hogyan került bele a drámába? Mi szüksége volt Shakespearenek arra, hogy a szerelmi próbát Portia apjának tulajdonítsa? Ez csekély dolognak látszik és mégis sokat jelent. Jelenti először azt, hogy már Shakespeare is csak úgy tudja valószínűvé tenni, ha a múltból származtatja. Másodszor jelent olyasvalamit, ami nemcsak a velencei kalmárra nézve fontos, hanem az egész shakespearei drámára nézve roppant jellemző, mert a kornak, a renaissancenak egyik legnagyobb összeütközését tárja fel, amely a shakespearei drámában minduntalan ismétlődik. Évszázadokon keresztül a leány teljesen az apai hatalom alatt volt. Mindössze is azt a szerelmi próbát engedték meg neki, amelyről már beszéltem s amely kifinomítva jelenik meg a shakespearei drámában. A renaissance azonban meghozta a nő felszabadulását szerelmi téren s ez kétségtelenül összefüggött a nő lelki fejlődésével. A lányok összeütközésbe kerültek az apai hatalommal, mert szabad választást kívántak a szerelemben. Ez az összeütközés aztán kiszélesedett, szülő és gyermek küzdelmévé, két nemzedék meg hasonlításává s hogy itt a shakespearei dráma egyik alapmotívumához értünk, azt mindenki látja, ha Othellóra, Rómeóra, Learre, Cymbelinre gondol, vagy a vígjátékok között a Makrancos hölgyre és a Szentivánéji álomra, a szülői és gyermeki akarat e változatos küzdelmeire.

A Velencei kalmár-ban kétszer fordul elő ez a motívum. Először Portiának és apjának, azután Shylocknak és Jessicának viszonyában. Portiára nézve a kérdés teljesen vígjátéki oldódik meg, amennyiben (s ez századokon keresztül így van a különböző olasz és francia vígjátékokban), az ő választása történetesen összeesik az apai óhajjal. Hogy Shakespeare csak a párhuzamosság kedvéért vette fel Portia apját, ez talán merész feltevés volna. Valószínűbb, hogy ez az örökös témája megint foglalkoztatta. Egy halott apa, akivel szembe kerül az élő gyermek aká-
« ráta: vajjon nem a Hamlet tragédiájának előre vetett gondolata ez? Hogy ez nem egészen önkényes feltevés, bizonyítja a törvényszéki jelenet pár sora, ahol Portia majdnem szószerint ugyanazt mondja, amit pár évvel később a Poioniusszal való jelenetében Hamlet szájéba fog adni Shakespeare.

De lássuk most a másik mesét, a font húsról szólót. Első pillantásra az olyan szerződés, melyben a hitelező nem kamatot kér és nem kárpótlást, hanem nemfizetés esetén egy font húst az adós testéből, talán különösnek vagy fantasztikusnak látszhatik, pedig alapjában ép oly kevésbé az, mint Portia szerelmi próbája. Barbár időkben a nemfizető adós személyével tartozott a hitelezőnek s ez akár meg is ölhetette. Emberségesebb időkben már csak az adós munkájával, izomerejével, szolgáltatási képességeivel rendelkezett, de hogy az emberiség milyen nehezen tör utat ezen a téren, arról tanúskodnak az adósok börtönei, amelyek még a 19-ik században is megvoltak s amelyek alkalmat adtak Dickensnek, hogy a Dante poklát újra megírja kicsinyben, a jószívű

angolok számára. A font hús motívuma Shakespeare értelmében nem meseszerűbb, mint az, hogy Lear király három leánya között felosztja a birodalmát. Jó, erős kiindulás, plasztikus helyzet, amelyből nagy-szerű kilátás nyílik a jogszolgáltatásnak és pereskedésnek valóságos örvényeibe. A színjáték szempont-jából egy csöppet sem fantasztikusabb, mint Nóra hamisított váltója. Shakespeare nem azért használta, mert meseszerű, hanem éppen ellenkezőleg azért, mert nagyon is kézzelfoghatóan adja a valóságot.

Shakespeare Shylockja a tömérdek kereskedelmi s egyéb törvénnyel kormányzott Velencében csak megtűrt ember, jövevény, idegen, akinek azt is el kell szenvednie, hogy a keresztény kalmár arcon köpi és megrugdossa. Shylock bosszúért sóvárog, ezt világosan kimondja első jelenetében. El szeretné láb alól tenni Antoniot, akinek Shylock szemében az a legnagyobb bűne, hogy ingyen kölcsöneivel Velence piacán lenyomja a kamatot. Minthogy Shylock a törvényen *kivül* boszút nem állhat, anélkül, hogy saját személyét is kockáztassa, ennélfogva *törvényes* boszút akar állani. Az egy font húsról szóló szerződés ilyen törvényes módja a bosszúállásnak és a színjáték mindig is ezt hangsúlyozza. Shylock kockáztat háromezer aranyat, cserében Antonio életéért. Az egy font húsról szóló kikötést tréfálózva emlegeti, mintha csak élcelne, de jókedve csak leplezi gondolatát, s hogy a bosszú lehetősége áll előtte, nemcsak Bassanio bizonyítja, akit nyugtalanít ez a könnyelmű kötés, hanem Shylocknak a kötés előtt mondott szavai, hogy a hajó csak deszkaszál, a matróz csak ember s hogy Antonio vagyona kétes. Csak azért nyájas és alázatos

Antonióhoz, hogy beleugrassa őt a kötésbe, de mézes szavait az elnyomott boszúvágy sóvár lehelletével ejti. Más kérdés, hogy Shylock boszúvágya jellemzi-e magát *a zsidót*? Igaz, hogy Shakespeare kora minden rosszat rákent a zsidókra, bosszúállóknak, gonoszoknak vallotta őket, s mikor a 16-ik század 80-as éveinek elején, tehát körülbelül 15 évvel a *Velencei kalmár* megjelenése előtt, egy Robert *Wilson* nevű drámaíró „A három londoni hölgy“ című moralitásában föl léptetett egy zsidót, aki becsületesebb és irgalmasabb szívű volt a keresztény kalmárnál s aki elengedte egy keresztény adós 3000 arany tartozását, hogy a vallás-változtatás bűnétől megmentse: ez a darab oly kevéssé fejezte ki a közvéleményt, hogy pár évvel később Marlowe a maga Máltai zsidójában olyan szörnyeteget vitt a színpadra, amelyet a világ alig látott. Shakespeare sem ítélte meg rokonszenvesen a zsidókat, de sokkal nagyobb művész volt, semhogy szörnyeteget és ne embert akart volna rajzolni. Viszont nagy tévedés azt hinni, hogy Shakespeare Shylockban a zsidót akarta védelmezni, amikor gaztettét mentegeti. Shakespeare minden gonosztévőjét ugyanúgy mentegeti s minden gazembere vagy azzal igazolja magát, hogy csak boszút állott, vagy pedig összeroskad a lelkipurdalások terhe alatt. Még Jago is úgy állítja be magát, mint akin Othello kétszeres igazságtalanságot követett el, mint akinek tehát feltétlen joga van a bosszúra, sőt a fő-főgonosztévő III. Rikárd is azzal szépíti gaszágait, hogy neki jussa van boszút állani az anyatermeszeten, mely őt csúfnak és korcsnak teremtette.

Shylock bosszúvágyában tehát nincs semmi sajátosan zsidó vonás, de a bosszúállás módja, a kerülő

út, a törvény sáncaiba való lesbeállítás, a követelés jogosságára való hivatkozás már egészen sajátos. Amikor Portia az írott betű jogával szemben az irgalomra hivatkozik; Shylock diadalmasan lobogtatja irását. A zsidót tehát meg kell fogni a saját törében. De a dialektikát dialektikával, a betűszerintiséget betűszerintiséggel visszaverni s végül a zsidót egyenesen rászorítani arra, hogy váltsa be irását, ha meri: ez tiszta *vígjátéki* fordulat, a drámai feszültségnek ujjongó örömben való fölengedése. Ebből az egész kompozícióból nyilvánvaló, hogy Shakespeare nem látott mártírt Shylockban, hanem csak gonosztevőt, akinek tragikai nagyságához hiányzik a bátorsága, a saját életének kockára vetése és aki ravasz fondorlattal akar egy keresztény ember életéhez férni. A 17-ik század ilyen éiielemében túlozta Shylock alakját, amikor nevetséges, felsült cselszövőnek ábrázolta, a 18-ik század ellenben, amelynek felfogását mi is Örököltük, az üldözött embert látta a velencei zsidóban s ma is ebben az irányban túlozzuk Shylock alakját, akiben nagy színészek a *zsidót* ábrázolják tragikus, történelmi sorsával.

Shakespearere nézve Shylock zsidóvolta nem volt kérdés, nem volt probléma, hanem olyan fajtájú festői érdekesség, mint az, hogy Othello szerecsen. De hogy ellenszenvesnek, sőt komikusnak látta: a darab több helyéből nyilvánvaló. Van például Shylocknak egy tudatos és szándékos ellenmondása, mely ellenállhatatlan erővel hat. Shylock először azt mondja, hogy nem eszik a keresztényekkel, utóbb azonban mégis elmegy a vacsorájukra, hogy ezzel is pusztítsa a keresztényt. Ez az ellenmondás mulatságos és jellemző,

ha Shylockot nem akarjuk nagyobbak látni, mint amilyenek Shakespeare látta; mihelyt azonban a zsidóság szimbólumának tekintjük: ez a jellemzés nevetséges és képtelen. Még egy finomabb helye is van a darabnak, ahol Shakespeare félreérthetetlenül fejezi ki véleményét Shylockról. Az ötödik felvonás bűbájos szerelmi jelenetében ezeket mondja Lorenzo •

Kiben nem él zene,
S kin nem fog édes hangok egyezése.
Az árulás-, furfang-, rablásra termett,
A lelke komoran jár, mint az éj,
És, amit érez, sötét, mint pokol.

Ezek a versek nem pusztán hangulatos költői sorok, hanem öntudatlanul visszamutatnak Shylockra, aki a második felvonásban így szól Jessicához:

Bezárd az ajtókat, s dobost ha hallasz,
S csúful nyekegni görbenyakú sípot,
Betömd a ház fülét, az ablakot
A buta mókák zaja bé ne hasson
E józan házba.

Shakespeare értelmében Shylock az, akin nem fog a hangok édes egyezése.

Akadtak magyarázók, akik utólag nagyon rossz néven vették Shakespeare-től, hogy a zsidó családias érzésnek semmi nyoma Shylock alakjában. Ez tökéletesen igaz, csak hogy Shakespeare nem is akart ilyesmit. Neki a zsidók családi életéről éppen annyi fogalma volt, mint a feketék családi viszonyairól és Shylock és Jessica viszonya szakasztott az öreg Capulet és Júlia viszonya, ahol apa és leány között a legcsekélyebb lelki közösséget sem lehet felfedezni.

Jessica éppen úgy a saját feje után megy férjhez, mint Júlia és Desdemona. Még Desdemonánál is könnyebben szökik meg, mert ridegnek találja a házat. Shakespeare nem hiába mondatja el több ízben, hogy nem hasonlít az apjához, nincs benne egy iz a zsidóból, Jessicában csakugyan nincs semmi zsidó a nevéen és az eredetén kívül. Nincs benne semmi hit, semmi ragaszkodás az apja iránt s az ötödik felvonás sokszor idézett híres szerelmi duójában Lorenzoval vetélkedve a görög irodalomban olyan jártasságot árul el, amely nagyon jellemző egy renaissance-korbéli uri kisasszonyra, de csöppet sem vall a ghetóban nevelkedett zsidólányra.

De Shakespeare zsidókérdéstől ment felfogását, erőteljes vígjátéki kedvét, merőben renaissancekori gondolkodását mindezeknél még jobban megvilágítja a törvényszéki jelenetnek az a fordulópontja, ahol Shylocknak kötelességévé teszik, hogy megkeresztelkedjék. Ha Shakespearenek egyáltalában lett volna valami viszonya a zsidókérdéshez, vagy ha ilyen kérdés az ő korában egyáltalában létezett volna: ezt a megoldást a legnagyobb brutalitásnak kellene tartanunk, mert van-e brutálisabb, felháborítóbb dolog, mint egy embert a hitétől megfosztani, meggyőződése ellen más hitre kényszeríteni? Ez a momentum a mi korunkban, akár filozemita, akár antiszemita szempontból nézük: egyenesen fölháborító s már a 18-ik század megbotránkozott rajta, mert a lelkiismereti szabadság legdurvább megsértését látta benne. A 19-ik század magyarázói, akik mindenáron filozemitizmust akartak beleolvasni Shakespearebe: ezen a ponton kissé megakadtak. De azért nem jöttek zavarba.

Kisütötték, hogy Shakespeare nem hibás a dologban, s mindennek az a gaz Antonio az oka, akit azonban a viláért sem szabad azonosítanunk Shakespearerel. Brandes meg éppen odáig ment, hogy Shakespeare felfogását Lancelot szavaiban akarta megtalálni, aki tudvalevőleg azt mondja, hogy nem jó a sok kikeresztelkedés, mert fölveri a disznóhús árát s nagyon drága lesz a szalonna. E szerint Shakespeare a viláért sem adná a maga fölfogását a királyi kalmár szájába, akiről a darabját elnevezte, akiről mindenkivel csak jót mondat, s akinek rejtélyes buskomorságában talán saját, legbensőbb érzéseinek nyitott csatornát, hanem egy bolondos szolgát tesz meg a maga tolmácsának. (!) Brandes itt mintha a 16-ik század uri társadalmának drámaíróját egy kicsit ösz-zecserélné a 18-ik század forradalmi korának írójával. Beaumarchais csakugyan egy inas szájába adja legnagyobb igazságait s legmerészebb gondolatait, de Figaró már az az inas, akit a kor felszabadított, ő az új ember, akivel az író örömet azonosítja magát. Bárhogy csűrjék-csavarják is a dolgot, Shakespeare vagy a velencei urak pártján van, vagy pedig egyszerűen tükrözi a középkor és renaissance felfogását. És akkor a kérdés más színben tűnik föl. Ha t. i. a 16-ik század Shakespearejében nem akarjuk mindenáron felfedezni a 18-ik század Lessingjét s egyáltalában nem kívánjuk tőle azt, hogy ismerjen olyan kérdéseket, amelyek az ő számára nem léteztek, akkor a Velencei kalmár megoldása legalább is érthetővé válik. A középkori keresztény ember abban a hitben élt, hogy a zsidót a kereszttség az elkárhozástól menti meg s Antonio, aki irgalmas akar lenni

Shylockkal szemben, semmiesetre sem állana elő ezzel a kívánsággal, ha olyan lelketlennek tartaná mint mi mai emberek. Hogy különben Shylockra nézve sem oly rettenetes ez a kívánság, (persze, ez is csak a Shakespeare Shylockja s nem a középkori zsidó, akit mi ösmerünk) azt a törvényszéki jelenet befejezése mindennél világosabban bizonyítja.

Amikor vagyonáról van szó, azt mondja élete sem kell, ha elkobozzák vagyonát; ellenben arra a kívánságra, hogy kereszténnyé legyen, még kibúvót sem iparkodik találni. Kétségtelen, hogy ez a zsidónak nagyon hiányos, sőt hibás jellemzése s az is bizonyos, hogy Macklintól kezdve angol és olasz virtuóz színészek tömérdek zsidó vonással gazdagították Shylockot, de ezek a Shylockok éppenséggel nem egyeznek meg Shakespeare zsidajával. Hogy Shakespeare bizonyos zsidó vonásokat is vitt bele Shylockba, ebből nem az következik, hogy jól ismerte a zsidókat, hanem csak az, hogy jól ismerte a középkori keresztény hagyományt — a zsidókról. Nem, Shylock nem tragikus rajza a zsidónak és « Velencei kalmár nem komoly dráma.

A *Velencei kalmár* igazán csak úgy fogható fel, mert csak úgy egységes, ha annak az őserjű, gazdag vígjátéknak tekintjük, aminek Shakespeare megírta és ha Shylockban nem keressük a zsidó faj igazi, tipikus képviselőjét. Ilyenformán megértjük azokat a középkori nyerseségeket is, melyeket Shakespeare beleirt a darabjába, mert benne voltak az emberekben, akiket maga körül látott s mindenképpensége mellett is egységesnek fogjuk érezni ezt a csodálatos alkotást, kivált a törvényszéki jelenetben,

ahol valamennyi színes szála a legdrámaibb szövevényben fut össze. A shakespearei drámák egysége nem az a szigorú, formális egység, mely egy gondolatban, motívumban, jelenetben, sőt akár egy alakban elárulja magát. Minden jel arra vall, hogy Shakespeare a történetek, helyzetek, alakok, roppant erővel ragadták meg, s minthogy a korabeli színpad a maga dísztelen egyszerűségével és látszólagos szimplaságával, a legváltozatosabb és leggazdagabb térkomplexumot nyújtotta és korlátokat egyáltalában nem szabott, Shakespeare minden témáját, amelyet fölvelt, átvett, vagy meglátott, a jeleneteknek, alakoknak, fordulatoknak olyan sokaságával eleveníti rrieg, hogy a kompozíciónak úgynevezett vörös fonala eltűnik a szövevényben s ilyenkor a shakespearei dráma úgy hat ránk, mint maga az élet, inkább sejtjük és érezzük benne a rendet és az egységet, semmint világos formulákba tudnók fogalmazni s ez annyival is igazabb, mert Shakespeare nagy drámáiban a drámai organizmuson kívül egy lírai fölösleget is találunk, ismeretlen személyi élmények bevallását, nagy lelki válságokat, gyónásokat, amelyeknek mélységes zenéje néha kihallatszik az alakok beszédjéből, s amelyeknek forrásáig sohasem fogunk elhatolhatni. A Velencei kalmár harmadik főalakja, aki a dráma egész épületét tartja: Antonio, a királyi kalmár, aki a színpadi előadásokon rendszerint a háttérben húzódik meg, akit a színpadi átdolgozók — még a legkegyeletesebbek is — alaposan megrövidítettek, s aki a színházak műnyelvén szólva, úgynevezett „hálátlan szerep“. Shakespeare róla nevezte el a darabját, ami természetesen magában véve nem sokat jelentene,

hiszen Július Caesarnak sem Caesar a hőse, hanem Brutus. De Antonionak jelentékeny szerepe van ebben a darabban. Ő a királyi kalmár. Nemeslelkű, de gőgös ember. Egész élete kalmárkodással telik el s ezért elégedetlen és búskomor. Gőgjében azt hiszi, hogy őt nem érheti baj s meggondolás nélkül írja alá a kötést, mellyel kiszolgáltatja maⁿí legádázabb ellenségének. Az irigyelt, a bü^zzke, u királyi kalmár akkorát bukik, hogy kegyelemért kell könyörögnie a zsidónak, akii lenézett, kigúnyolt, megrugdosott. Jó Shylocknak kell neveznie az ördögét; Ez az a csodálatos szép jelenet — melyről a színpad természetesen nem vesz tudomást — amikor Antoniot egy szál poroszló kíséri ki az utcára, őt, a királyi kalmárt. Antonio ugyancsak megtörik, de milyen nemes lemondással! készül a halálra a törvényszéki jelenetben.

A törvényszéki jelenet az élet nagy pöre, ahol tulajdonképpen senkinek sincs igaza s Portia, aki legszélső ellenlábasa Shylocknak, s aki szelíden akarná kivenni Shylock markából a kést, az irgalom igéjével: ezzel a módszerrel nem boldogul. Az irgalom szavát nem akarják a pörös felek meghallgatni: mindegyik a jussát kívánja. S ezután már csak *harc* folyik, a jus strictum jegyében. A szigorú jog *elvei szerint bonyolódik le a pör s ezért marad végül mégis csak disszonáns.*

És ezért nincs vége a törvényszéki jelenettel a darabnak. Az élet nagy pörének visszáságait, disszonanciáit nem oldja meg, csak a nagy szerelem, mely ha pöröl is, játékból teszi, enyelgésből, mint a gyűrű-epizód mutatja, mely nem választ széjjel, hanem

összeforraszt, ahol nincs pörvesztes mert mind a két fél csak nyer a játékon És ez a dráma, mely üzletekkel bankárok aggodalmaival, uzsorások gonosz tatai a pénz átkával kezdődik a szerelem egy holdfényes szimfóniájával nyer befejezést Ebben a csúnya pörben, melynek *élet* a neve, a békés, az édes a szent, a harmonikus pillanatok a szerelem pillanatai, amelyben sem a velencei zsidónak ^{is}sem a velencei kalmárnak nincsen reszok. Es a Velence kalmárnak hol mulatságos, hol meg izgató közül ki-kivillan egy édesszavú poétának mélységes tekintete, amely mindent észrevesz amit maga korú lát, de végül mégis csak az eget keresi, melyről olyan szépen mondja Lorenzo:

Nézzed, a mennyboltozatot
 Kerek arany lapokkal van kirakva.
 És mind e gömbön, mit látsz, bármi apró
 Mikor forog: egy angyal énekel
 Kórusba, gyermekszemü kerubokkal;
 Ez az örök lelkek harmóniája;
 De mi, amíg e gyarló sárruha
 Takar be durván, nem hallhatjuk azt.

Sok hűhó semmiért

„Sok hűhó semmiért!“ — Nem úgy hangzik-e ez a cím, mint egy egészséges, jóízű kacaj? *Shakespeare-nek* volt egy napfényes, nevető korszaka, amikor mindenben gyönyörködött és nem fájlalt semmit, amikor a súlyos életet könnyű játéknak érezte s farsangi örömeiben átugratott a józan valóság korlátain. „Annyi bizonyos, hogy maga víg órában jött a világra“, mondja a „Sok hűhó semmiért“-ben a herceg Beatricenak, „ Oh, dehogy, fenség, az anyám jajgatott; de volt az égen egy csillag, az táncolt és én éppen akkor jöttem a világra.“ Shakespearenek három vígjátéka: A Sok hűhó semmiért, Amit akartok, Ahogy tetszik: ilyen táncoló csillag alatt született, azért is mind a három csupa ritmus és ragyogás. Szeszélyes, dallamos címük is elárulja, hogy nem ereszkednek le vastag gyökerekkel a valóság talajába, a törzsük is karcsú és vékony, szinte összeroppan, mert nem bírja hordani virágos terhét. Ebben a három vígjátékában lendül életre Shakespeare boldogságos korszakának három gráciája: a mókás Beatrice, a mosolygó Rozalinda, a méléző Viola, három leány, édestestvérek, majdnem ikrek, olyan hasonlatosak és mégis olyan különbözők.

Pár évvel előbb, a Szentivánéji álomban, Shakespeare Theseusa azt mondja a lakomarendezőnek, hogy a *mélabút* üzze a halotti házhoz, sápadt alakja nem középük való. A mélabút itt talán csak nagy betűvel volna szabad leírni. Ez a sápadt asszony, ahogy Shakespeare leírja, mindennapos vendég volt akkoriban az uri házaknál Shakespearenek nem egy alakja van, akinek egész jellemét azzal állítja be, hogy melankolikusnak nevezi. Olyan betegség volt ez akkoriban, mint ma az idegesség, vagy a spleen, csak hogy a 19-ik és 20-ik századnak nem akadt *Dürerje*, aki megörökítette. Dürernek van egy ismert és kiváló rézmetszete erről a sápadt asszonyról, akinek halványsága, sápadtsága, szomorúsága talán nem egyéb, mint a renaissanceban oly diadalmasan hódító tudomány előrevetett árnyéka, a nagy nyugtalanság, melyet az új tudományos fölfedezések keltettek a lelkekben, a félelem, hogy az új eszmék, új felfogások végkép elszakítják az embert a maga természetes örömeitől; az intuíció remegése volt ez az új spekulációktól, amit Shakespeare az örökkévalóság számára fogalmazott meg Hamlet alakjában.

De mikor ezt a három vígjátékot írta: csakugyan sikerült elúznia a melankóliát. János herceg szomorúsága a Sok hűhó semmiértben, a herceg mélabúja a Vízkeresztben, de sőt a kesernyés Jaques is, akinek a melankóliája mint hosszú ködfátyol húzódik végig az ardennesi erdő hatalmas fáinak között: csak méla akkordok egy vidám, dévaj koncert elragadó együttesében.

Sok hűhó semmiért, Amit akartok, Ahogy tesszik, dallamos és költői vígjátékok s mégis mind a

három jórészt prózában van írva. Petruchio és Katalin, egy nyers és vastag vígjáték reális, erős alakjai, majdnem mindig jámbusokat mondanak. Rozalinda ellenben, a legbübájosabb teremtés, a legköltőibb lény, akit valaha a színpad hordott s akinek a rejtelmes mosolyát talán csak Leonardo da Vinci tudta volna visszaadni, amint ahogy a Lady Macbeth arcát is csak Leonardo firenzei Medusája tudja élénk idézni: Rozalinda állandóan prózában beszél. Ez különösnek, sőt furcsának tetszik, de csak addig, amíg erősen oda nem figyelünk arra a prózára, amellyel Shakespeare nem egyszer a saját jámbusait is megszégyeníti. Ez a próza az akkori angol nyelv Összes zenei lehetőségeinek valóságos kizsarolása s talán csak Erzsébet királyné és Dr. John Bull idejében teremhetett meg, amikor London zene dolgában Velencén is túltett.

Itt csillag alatt meg kell jegyeznem valamit. Shakespeare Londonja ugyanis nagyon hasonlított az akkori Velencéhez, ragyogó színeivel, friss életkedvével, tarkára festett bárkáival, vízi hangversenyeivel s ez azért fontos, mert ma is általában azt hiszik, hogy Shakespeareben sok az olasz helyiszin, sőt ezzel akarják bizonyítani, hogy Shakespeare okvetlenül járt Olaszországban. En ellenben úgy találom, hogy bizonyos délszaki növények nevét leszámítva, amelyek az olasz novellákból kerülhettek át az angol drámákba, Shakespeare olasz kertjei hamisítatlan angol kertek és lakószobák, mihelyt kissé odafigyelünk a szövegre. A Makrancos hölgy 4-ik felvonásában hideg van s jól befűtenek a kandallóba, a Téli Regének is olyan a Szicíliaja, hogy égnek a kandal-

lóban a nagy hasábfák, Bence úr, a Sok hűhó semmiért-beli Bence ur, a könyvét egy angol windowban hagyja, ahol a kis karikákon át tűz be a nap, nem pedig egy olasz ablakban s hogy betetőz-
zem a dolgot: amikor Oberon a tündéreivel megjelenik Theseus athéni csarnokában, az első, amit mond, ez: *Álmos itt tűz, kandalló!* Milyen távol van ez Hellásztól és Itáliától, mennyire az Old merry England meleg, családias otthona ez s milyen közel van az angol középkor zenés lelkéhez, amelynek a lüktetését keresztülérezni Shakespeare drámáinak dallamos, ritmikus szövedékén. Közel vagyunk még a misztériumokhoz, ahol arannyal hímzett sátorokból, amelyek a paradicsomot ábrázolták, üde gyermekhangok énekelték a „Regina coeli“-t, ahol harsonák és trombiták jelentették az Ítélet napját, orgonaszó mellett vonult be Jézus Jeruzsálembé, ahol angyalok és pásztorok dalolták a kánonokat, melyeket Shakespeare *Böffen Tóbiása* már kicsúfol, ahol a hárfa és a hegedű, a lant és a duda, a dob és a tamburin (Ariel dobja és tamburinja) egymást váltották fel s ahol fölcsendültek azok a régi, öreg dalok, amelyeket a csipkeverő leányok dúdoltak s amelyeket a Vízkereszt ábrándos hercege annyira szeret. És Shakespeare korában a népdal kiröppent a középkori kontrapunktika szoros és fojtó kalitkájából, Anglia és Skócia megtelt dallal, mint soha azelőtt és soha azután, s dallal volt tele minden angol hajlék s minden uri házban ott állott az akkori zongora, a virginál, amelyről Shakespeare 128-ik sonetteje beszél, az, amelynek a címe az 1640-iki kiadásban „Upon her playing upon the virginals.“

Shakespeare tudja, hogy az ő prózája cseppentett csengő muzsika, végtelen változatokkal. Minduntalan keresi az alkalmat, hogy minél zeneibb lehessen, úgy hogy a valóság, amely eltölti, mint eleven ritmus ömlik ki belőle. Nem véletlen, hogy Jteatrice és Rozalinda is, annyit beszélnek a táncról, a dalról, a muzsikáról. Shakespeare prózája ilyenkor lejt és lebeg, ugrál és szökell, forog és kavarg, hullámszik és háborog, zengenek és zugnak, sivítanak és sisteregnek benne az alliterációk, ide-oda röppennek a szójátékok és a mondatok, mint kacér, könnyed szerelmes párok szétválnak és összebújnak, feltornyosulnak és összeomlanak, úgy, hogy nincs az az útszéli gondolat, az az elcsépelte közhely, mely ebben a megzenésítésben, ebben a ragyogó hangszerelésben ne csillogna, ne kápráztatna és ne szédítene.

Magyar nyelvre, sajnos, ezt a prózát még nem sikerült áthangszerezni.

Sok hűhó semmiért! Ha ez a cím úgy hangzott, mint egy egészséges, jóízű kacaj, nem úgy fest-e, mint egy komédairó vallomása, mint egy rikító plakát, amelyet bátran oda lehet szögezni akármelyik vígjáték fölé? Ez több, mint egy darab címe, ez egy egész műfaj alap gondolata. Hiszen a vígjátékíró szemében mi egyéb az élet, mint *Sok hűhó semmiért?* De viszont ilyenformán a vígjátékíró Kacájában mindig benne volna a kiábrándulás keserősége. Csakhogy Shakespeare komikuma, ámbár szintén kritikája is az élének, nincs megterhelve ilyen fájdalmas súlyokkal. Moliére nem tudott kritikát gyakorolni az életen úgy, hogy saját magát kikapcsolja belőle. Kinevette az

orvosokat, a pedánsokat, a précieuxket, de legjobban kinevette magamagát, mert ő maga volt a képzelt beteg, a mizantróp és minden felszarvazott férj. A commedia dell'arte bukfencező figuráira sötét fátylokat kötözgetett, amelyekkel a maga tragédiáit gyászolta. Ő volt, hogy Shakespeare szavát használjuk, a keserű bolond és Shakespeare maga az édes bolond. Shakespeare úgy tett, mint Coriolanus, nem akarta sebeit mutogatni a népnek s azért olyan nehéz drámáiban fölismerni az ő arcvonásait. De míg a tragédiákban néha elejti az álarcot s személyei beszédjén keresztül néha megleshetjük az ő egyéni hangját s rájöhethünk arra, hogy magamagáról beszél: a nagy vígjátékok poétikus világából, mintha teljesen kikapcsolta volna magát. Emiittem már, hogy e daraboknak már a címei milyen különösek és jellemzők: Sok hűhó semmiért, Amit akartok, Ahogy tetszik. Nem hasonlítanak a moliérei vígjátékhoz, de még a Makrancos hölgyhöz sem, amelyben egy századokon át vándorló európai témát fogalmazott meg véglegesen a színpad számára, s amely egy pillanatra sem szédül le a reális valóság biztos alapjáról.

A moliérei vígjáték igazi társadalmi kritika, nagy leleplezés, amelyben a szerelem csak epizód; vagyis Théâtre de moeurs. Shakespeare költői vígjátékai együttvéve igazi Théâtre d'amourt adnak, ahol a szerelem ül a trónon és a társadalmi kritika csak epizód. Még a *Velencei kalmár*-ban is csak úgy sötétlik a zsidó alakja, mint egy törtfényű velencei alkonyon a laguna aranyvizén a hosszú fekete bárka. Maga a darab holdfényel, zenével és szerelemmel végződik.

És az említett három költői vígjátéknak is a szerelem a témájuk, lírai a hangnemük, legerősebb visszhangjuk az európai irodalomban: Marivaux és Musset és végső akkordjuk a hatvanas évek romantikus magyar vígjátéka.

A Sok hűhó semmiért majdnem egyidős a másik kettővel, de a kritikának szinte egyhangú megállapodása szerint éppenséggel nem egyenrangú velük. Beatrice és Benedek furcsa háborújáért rajong a kritikusok egy része s benne látják a darab értékét és életrevalóságát, amit azzal is bizonyítanak, hogy Garnett 18 év alatt 101-szer játszotta el Londonban (1758—1776), a másik tábor ellenben Ízetlennek és erőltettnak találja az egész párbajt, Beatrice alakját utálatosnak, Benedeket otrombának s Pellissier, Shakespeare legújabb francia kritikusa gyerekesnek és ostobának bélyegzi az egész szerelmi bonyodalmat. Galagonya rendőr alakja mindenkit elragadott, egyenlő értékűnek ítéli a Falstaffal, még a Shakespeare-faló Roderick *Benedix* is, akinek pedig semmi sem elég jó Shakespeareben, ellenben a főcselekményt magát, Claudio és Hero szerelmi históriáját az egész kritika majdnem egyértelműleg indokolatlannak, kellemetlennek, megbotránkoztatónak mondja s a költő *Swinbwne-ön* kívül nem tudok senkit, aki a darabért mint egészért lelkesedni tudott volna. Swinburne szépségesnek találja a „Sok hűhó semmiért” szerkezetét, de nem mondja meg, hogy miért s így talán annál érdekesebb megvizsgálni, hogy a magyarizók nagy többsége miért gyengélli annyira a Claudio-Hero históriáját, melynek eredetijét Shakespeare ezúttal is egy Bandetto-féle novellába találta.

Maga a történet röviden annyi, hogy a firenzei Claudio beleszeret Leonato messinai kormányzó leányába, Heroba, s annak rendje és módja szerint megkéri feleségül. Az esküvő előtt való éjszaka azonban, a fattyú János herceg, csupa merő gonoszságból, melyet Shakespeare nem magyaráz meg közelebről, Hero ablaka alá vezeti Claudiot, akivel már előbb elhitette, hogy menyasszonya ebben a gyanús órában egy idegen lovaggal társalog. Az éjszakai társalgás során olyan szavak hangzanak el, hogy a szegény Claudio kétségbeesik, s minthogy pár órával később már a templomban kell lennie, az esküvőjén, s mivelhogy azt hiszi, hogy Leonato is csalfa s egy romlott leányt akar vele elvételni: az oltár előtt az eskető pap szokásos kérdésére nem-mel felel, aráját legyalázza, olyan szavakkal s oly igazságtalanul, mint Othello Desdemonát, s aztán pártfogójával, a herceggel együtt eltávozik a templomból, mialatt Hero ájultan roskad össze. A szerzetes tanácsára aztán kihirdetik az egész városban, hogy Hero meghalt s miután ártatlansága kiderül, Claudio meg Hero mégis egy pár lesznek.

Ezen a ponton Shakespeare legelszántabb magasztalói elhallgatnak. Otromba, nyers, bántó história és még súlyosító körülmények is vannak jelen. Brandesnek is ez a nézete. Shakespeare — úgymond — az átvett meséket mélyíteni szokta, megokol ott, ahol a meseírók csak eseményeket halmoznak. Itt felfordult világ van. A „Sok hűhó semmiért“-ben Shakespeare kihullatja kezéből a meseíró megokolását. Bandello novellájában ugyanis ketten szerelmesek Heroba s az egész csúnya cselszövény, az ártatlan

leánynak gaz elrágalmazása, valamint a mellőzött vetélytársnak bosszúja épp oly megokolt, mint érthető. Shakespeare ezt a motívumot is elejtette. Nála a fattyú János hercegnek semmi oka arra, hogy Claudiot elválassa menyasszonyától. Ez csak olyan *l'art pour Tart* cselszövő, hogy cselszövény is legyen a darabban, de egyéb alapja nincsen. Szóval, ez a dolog csúnya történet, melynek nem volna helye a darabban s minthogy Shakespeare erre építette föl az egész vígjátékot: lélektanilag az egész Sok hűhó semmiért meglehetősen gyenge alkotmány.

A Shakespeare-kritika itt három ponton ostromolja a darabot. Az egyik az, hogy Claudio, aki az oltár előtt legyalázza menyasszonyát, visszatetsző, sőt visszataszító alak, a második, hogy János rosszasága és ármányossága megokolatlan, a harmadik, hogy a történet nemcsak valószínűtlen, hanem sötét is egyúttal, úgy, hogy nem illik bele a vígjátéki keretbe, sőt nem is tűri a vígjátéki megoldást.

Ami a fiatal Claudiot illeti, azt hiszem, hogy a magyarázók nagy szigorúságában van némi következetlenség és meggondolatlanság. Mit szólna például egy mai uri ember, a legfelső tízezerből — mert Shakespearenél mindig csak a legfelsőkről van szó — ha a neki szánt menyasszony a megkérés pillanatában pofonütné s röviden azt ajánlaná neki, hogy kösse fel magát, mint Katalin teszi a Makrancos hölgyben? Shakespeare korában ez nemcsak megengedett színpadi szabadság volt (mint ahogy például mai operettekben is megtörténik, hogy uri emberek úgy viselkednek, mint a pojácák, csak azért, hogy a jó közönség mulasson), hanem hozzátarto-

zott a társaságbeli tónushoz, sőt az udvarnál is előfordult, mert 1598-ban, amikor Essex gróf azzal a megjegyzéssel kedveskedett a királynénak, hogy az útjai éppen olyan görbék, mint a hátgerince s e megjegyzés után hátat fordított neki, Erzsébet egy csattanós pofonnal felelt, amelyet még megtoldott ezzel a rövid, de velős megjegyzéssel: *Go and be hanged*. Eredj és kösd fel magadat!

Az angol renaissance még csak nem is olasz renaissance s nem csupán azért, mert az olaszok már villával ettek, amikor az angolok még mindig az ujjaikat használták. Castiglione több mint egy félszázaddal Shakespeare előtt írta meg híres könyvét az udvari, vagyis a társaságbeli emberről s a renaissance társadalmi kultúrája seholsem volt ennél nemesebb. De azért X. Leo és Bibbiena sem riadtak vissza azoktól a beugratásoktól, amelyeket Shakespeare hercegei és grófjai oly sűrűn gyakorolnak s amelyek a mai társadalom uri köreiben teljesen lehetetlenek volnának, s Macchiavelli vígjátékai bőséges adatokkal szolgálnak arra nézve, hogy a renaissance uri világában a „nem illik“ tilalma csak nagyon kevés dolgra vonatkozott.

A renaissance reformáció is volt egyúttal, s mámoros jókedve, mohó érzékisége, naiv *szemérmertlensége*, féktelen életimádása, mely a nagy festők szent képeiről, a legvilágiasabb varázsszal mosolyog le ránk, s a mely Shakespeare legharmatosabb leányalakjaiból is kitor, amit sokan középkori *nyerseségnak*, gótikus barbárságnak neveztek Shakespeareben s amit ma is legjobban ki szeretnének tudni belőle: szerves része a shakespearei drámának, amely alapjában véve né-

pies és közönséges, a szónak legjobb és legtiszteletreméltóbb értelmében.

Finomságot, előkelőséget, gyöngédséget, tapintatot, illendőséget, mai felfogás szerint, ne várjunk Shakespeare gavallérjaitól. Mercutio olyan élceket enged meg magának egy öreg asszonynyal szemben, amelyek ma legfeljebb egy bérkocsis szájában volnának megerigedhetők. S ugyanez a Mercutio a legnagyobb káromkodások közt hal meg. Katalinnak, sőt „Mauricenek is vannak olyan mondásai, amelyek ma már egy jobb nevelésű káplárt is zavarba hoznának. De ne feledjük el, hogy a renaissance-ban egyéb is volt, ami homlokegyenest ellenkezett a mai erkölcsökkel. Ez volt az a korszak, amikor a teljes kivágás csakis a fiatal leányoknak volt megengedve; az asszonyok csak kisebbrendű kivágást hordhattak, az özvegyek semilyet, s kétségtelen, hogy ebben volt is ráció, csak másmilyen, mint a mai. A firenzei udvari kultúra megteremtette ugyan a finomabb érintkezést, az előkelőbb társalgás formáit, amelyek főJhatoltak Angliába, annyival is inkább, mert a renaissance legfinomabb gavallérja, akit maga V. Károly nevezett így, a már emiitett *Castiglione*, mint követ, Angliában is megfordult; de hogy milyen volt Shakespeare viszonya ehhez a finom udvari módhoz, nagyon könnyű megállapítani abból az elkeseredett, szinte a gyűlöletig menő gúnyból, amellyel Shakespeare az udvari embereket kezeli. Lear Király, Hamlet, Vihar, Cymbeline, csupa haragos kritikája a sima udvari modornak, amely meghamisítja az ember igazi természetét. Shakespeare nem a *Castiglione*, hanem a Rabelais embere, s ennyiben igaza volt Popének, Hettnernek, sőt

Voltairenek is, amikor Shakespearet barbárnak nevezték; de akármilyen durva is gyakran a shakespearei szó, a muzsikája mindig örök igézetű és ezért halhatatlan.

Már most, ha a renaissance valóságából nézzük Claudio alakját, egész arculata egyszerre megváltozik. Claudio a csatatéren volt s bárányi alakban oroszláni tetteket vitt véghez, ezt mondja róla a hírnök az első jelenetben. Ez a leírás pedig nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint hogy Claudio egy *tejfelesszáju* Hektor vagy Achilles, ami az egész darab szempontjából nagyon fontos. A magyarázók figyelmen kívül hagyták, hogy Claudio még gyerek, ami pedig nem mellékes. Nem becsülöm többre 18 évesnél s talán még sokat is mondtam, ha meggondoljuk, hogy a finom és gyengéd Francesco Maria, a kis urbinoi herceg, Castiglione egyik főszereplője a *Libro del cortigianoban*, 16 éves korában leszúrta a húga kedvesét s nyílt utcán agyonverte a pavai érseket, mert az állítólag rágalmazta a pápa előtt. S Essex gróf is, akit Shakespeare jól ismert, 20 éves korában már kiütötte a nyeregből Walter Raleigh, Erzsébet királyné akkori kegyencét. Claudio még gyerek. Nemes tartású, jó modorú, szelid fiú. Kitűnő katona, de az élet dolgaiban teljesen járatlan, szerelmi ügyekben teljesen tapasztalatlan. Ha már föl akarjuk vetni a kérdést, miért ad hitelt a fattyú Jánosnak, inkább azt kell kérdeznünk, miért hisz a gaz rágalmazónak a herceg, aki már nem gyerek, Benedek, aki vérbeli nemes és tetőtől talpig derék ember s végül, ami a legsúlyosabb, miért hiszi el a gaz rágalmat Heroról tulajdon édes apja, Leonato, aki ismerhetné lányát! Ez csak-

ugyan nem valószínű. Ámde ha ez a mi szemünkben különös és indokolatlan lehet is, ne higyjük el a magyarázóknak, hogy ez csak a Sok hűhó semmiért hibája. Miért üzi el és tagadja ki Lear király Kordéliát? Miért kételkedik Posthumus Imogén, Leontes a Hermione tisztességében? Shakespeare nem tartotta szükségesnek a bővebb megokolást, amelynek mi hiját érezzük. És itt megint egy kényes ponthoz értünk, ahol azonban nem nehéz ráismerni a renaissancera. Hogy a shakespearei drámában férj és feleség, apa és leány a legritkább esetben értik egymást, ez egyáltalában nem véletlen, hanem a kor lelkének igaz tükrözése. Maga a shakespearei család, ahogy a vígjátékokban és a tragédiákban megjelenik, a legkülönösebb s egyúttal a legbeszédesebb. Nem feltűnő-e, hogy Desdemonának, Oféliának, Kordéliának, Heronak, Jessicának, Celiának, Mirandának, Helénának és Hermiának csak apjuk van, anyjuk nincsen? Portiának és Beatricenak is csak az apjáról tudunk, Rómeónak és Júliának van anyjuk, de elmondhatjuk róluk, hogy ezekben az anyákban nincs sok köszönet, mert különösen a Júlia anyja kellemetlen visszhangja az urának, s csak lóg a darabban. A történelmi drámákat nem számítva, egyetlen nagy anyaszerep van Shakespeareben, Volumniáé, de ezt Plutarchosnak köszönheti. Az anya a legmásodrangubb személy, akiről a legtöbb shakespearei darabban s így a Sok hűhóban is elmondanak egy brutális élcet, mely úgyszólván minden darabban megfordult és már Shakespeare előtt is közhely volt. Amikor az apától megkérdezi valaki, hogy ez az ön leánya? — az rendesen ezzel felel: Az anyja legalább azt mondta. Az anyának ez

a kívülmaradása a shakespearei darabokon sok esztétikai szörszálhasogatásnál többet megmagyaráz.

A nő ebben a korban igazán az, aminek Petruchio kívánja: urának ökre, lova, szamara, szóval: jószága. A férfi nem lát a nőben vele egyenrangú erkölcsi lényt, s a legrosszabb véleménnyel van róla. Ne feledjük e!, hogy közel vagyunk, sőt talán még benne vagyunk a bergamoi záruk korszakában, szóval abban az időben, amely az asszonyok hűségét mechanikai úton akarta biztosítani. A 16-ik századbeli Clement Marot még sokat tud erről beszélni.

A nő hűtlensége, csalfasága, álnoksága az, amit a shakespearei drámában a férfiak legkönnyebben elhisznek, s e tekintetben a legkiválóbbnak elismert jellemek is alig különbek Claudionál. Ma már természetesen egy kissé a Nóra szemével nézzük a férfiakat. A renaissanceban ez lehetetlen lett volna és akkoriban Nóra helyzetét minden asszony irigylésre méltónak találta volna. S az angol férfinép ebben a tekintetben rosszabb volt, mint a kontinens férfinépe s Angliában a nőknek még ma is küzdeniök kell olyan jogokért, melyeket a többi országokban már rég megadtak nekik.

Az angol renaissanceban a férfi és a nő harca csakis a házasság területén játszódott le s minthogy abban a korban a házasság előtti szerelmi viszonyok, sőt a titkos házasságok is sűrűn fordultak elő: a férfi állandóan gyanakodott a nőre.

Shakespeare idejében az udvar is jó példával járt elől. Erzsébet királynénak valamennyi kegyence titkos házasságban élt a királynétól való félelmében, s Essex grófnak egyszerre négy titkos szerelmi viszonya volt.

Éppen mert az apák és a férjek jószágnak tekintették a nőt s vigyáztak reája, igazi középkori belátás szerint: természetesnek tartották azt is, hogy a nő kijátssza, befonja, félrevezeti, elámítja őket.

Ha lélektani magyarázat kell, csak ez lehet a magyarázata annak, hogy Leonato, az apa, Benedek, a nemes ember, Don Pedro, a herceg és Claudio, a vőlegény egyaránt hisznek a rágalmozott leány bűnösségében. A herceg lesújtva áll, Leonato így szól:

Halál a legjobb fátyol szégyenére . . .
Fertőbe hullt, és nincsen annyi habja
Az óceánnak, hogy lemossa róla.

Benedek pedig csak ennyit tud mondani:

Oh csillapulj, uram, az ámulat
Úgy elfogott, hogy szólni sem tudok.

Most hallgassuk meg Shakespearet arra nézve, hogy Claudio miképpen viseli magát ebben a templomi jelenetben? Shakespeare, aki nagyon gyakran pontos utasításokat ad a színésznek a partnere szavaiban, ezt mondatja Leonatoval:

Claudio úgy szerette őt (t. i. Herot), hogy amidőn elmondta szennyét, könnyeivel öntözte azt. Claudio tehát zokogva vádolta Herot. Fiatal szívét rettentő csalódás éri és sir, mint egy gyerek. Shakespeare nem hiába mondotta róla az első jelenetben, hogy bárányi alak. Utolsó szavaiban is megvan az a gyerekes elhatározás, hogy soha többé hallani sem akar a szerelemről. Csudálatos, hogy ezt a magyarázók nem látták. Ha egy férfi fogadkozik így, ha egy férfi sir és zokog ennyit, az csakugyan úgy hathat, mint egy félbemaradt idétlen tragédia. A színpadon, kivált

legújabb időkben, csakugyan meglett amorosok alakították ezt a szerepet, de Shakespeare korában, amikor siheder színészek szédítő illúzióval játszottak leányszerepeket, Claudiot is valószínűleg fiatal gyerek adta, egészen más hatással, mint manapság s ilyenformán még az utolsó felvonás fordulata is érthetővé és természetessé válik, amikor Claudio úgy odahúzódik Leonatához, mintha az édes apja volna s teljesen aláveti magát akaratának. Ez a gyerekeMBER gyámoltalan mozdulata, aki igazán alig felelős azért, amit elkövetetett s ezért nem is lehet a dolog tragikus.

Most még a másik két pontot kellene megvilágítanom: János herceget, aki az egyik felfogás szerint csak azért van a darabban, mert intrikus kell a darabba és a többi *valószínűtlenségét*, amely még bőven van e vígjátékban. De ezen a ponton én is megállok s önkénytelenül fölmerül bennem az a kérdés, hogy az az alapos lélektani magyarázat, amellyel a szegény Claudiot tisztára akartam mosni, az a sok kulturtörténelmi megokolás és megvilágítás, éppen ezzel a d&rabbal szemben: nem sok *hűhó semmiért-e* tulajdonképpen? Nem csodálatos művészi gazdálkodás vagy ösztön-e, hogy Shakespeare egyszerűen kimetszette Jüan alakjából a lélektani motívumot: a féltékenységet s nem akarta közelebből is megmagyarázni a dolgot, abból az egyszerű okból, mert a Jüan személye őt ebben a darabban *nem érdekelte? Neki csak egy csepp méreg kellett, egy gonosz szó, amely elhangozzék, egy kiáltás, mely miatt rögtön félreverjék a harangokat!*

És ha ebben a darabban volnának vagy vannak valószínűtlenségek, lélektani megokolatlanságok, vak-

ságok, képtelen félreértések: vajjon nem éppen ezekben rejlik-e a darab mosolygó fölényes bölcsessége, vajjon nem éppen ezekből sugárzik-e ki megragadó költőisége? Vajjon Shakespeare e vígjátéka nem éppen azt jelenti-e, hogy néha olyan káprázat, olyan vakság, oly korlátoltság fog el bennünket, hogy felülünk a legnagyobb ostobaságnak, lecsúszunk az egyenes útról, be egy útvesztőbe, egyszerre elsötétedik előttünk minden, azt hisszük, hogy életünk nagy katasztrófája elé kerültünk, már megkondulnak a harangok, lobognak a gyászfátyolos gyertyák, csattan a kripta födele, — de aztán egyszerre, mintha lidércnyomás, álom vagy káprázat lett volna az egész, minden elmúlt és minden baj nélkül? Megint azok vagyunk, akik voltunk. Ha ilyen lírailag és ilyen muzikálisan fogjuk fel a darabot, akkor egy háromtételű szimfóniának fogjuk érezni s tökéletes szerkezetnek, amelynek minden tétele megragadó. A Claudio—Hero történet olyan, mint egy allegro appassionato, a Beatrice és Benedek szerelmi évődése egy scherzo, allegro vivace, s a két rendőr mókái a burlesca. S milyen csudálatos modulációval fonódnak össze ezek a motívumok egy nagy egységes egésszé, éppen abban a sokat szidott templomi jelenetben, amely tetőpontja az egész darabnak. Ennek a jelenetnek az előkészítése tisztán vígjátéki és fölötte elmés. A rendőrök már éjszaka elcsípték János herceg embereit és fölfedezték az egész cselszövényt. Mármint, ha minden a világon a józan ész követelményei szerint bonyolódna le: akkor itt semmi baj sem történhetné. Az éjjeli örök mindent hallottak s egyetlen szóval útját lehetne állani minden komoly fordulatnak, elejét lehetne venni az egész templomi botránynak. S vajjon

miért nem hangzik el ez az egy szó? Egyszerűen azért, mert a hivatalos eljárás nem tűri meg. Mert a hivatalos eljárás, az aktaszerű elintézés, a formális lebonyolítás, amely minden csekély dolognak nagy feneket kerít: ez még csak az igazi sok hűhó semmiért. Milyen finom és fortélyos az a jelenet, amikor Galagonya meg a másik rendőr kora reggel, még az esküvő előtt beállítanak Leonatohoz és sok szóval, de annál kevesebb értelemmel előadják neki, hogy az éjjel elcsíptek két nagy gonosztevőt, akik Leonato urat közéről érdekelnék. Leonato nem akarja meghallgatni őket, türelmetlenkedik, mert siet a templomba. És ez a *sietség* nem véletlen, s mint motívum nem először jelenik meg, hanem jellemzi az egész darabot. Claudio egész szerelme, leánykérése, esküvője elsietett dolog, sőt a templomi botrány is elhamarkodás, mert nem volt ideje sem arra, hogy gondolkozzék, hiszen Hero éjszakai beszélgetése és az esküvő között mindössze pár óra telik el. Sietünk, mohón éljük az életet, nem állunk meg egy percre sem, hogy magunkba szálljunk, ezért ülünk fel a legbolondabb rágalomnak. Shakespeare édes iróniája még tovább megy. Amikor Claudio az oltár előtt legyalázza menyasszonyát, Beatrice esküszik unokahuga ártatlanságára, s egész karaktere megnő; amikor ilyen nemes hévvel áll ki Hero védelmére, ebből a folyton csúfondáros, pattogó, okvetlenkedő leányból egyszerre olyan melegség árad ki, olyan igaz emberség és okosság, hogy le szeretnénk borulni előtte. De már a következő pillanatban arra tüzezi Bencét, hogy ölje meg Claudiot, aki gazember, s ezzel bizonyítsa be iránta való szerelmét. Még ez az okos leány sem lát tovább az orránál.

Nem értjük az életet, mert nem látjuk az összefüggéseket. Megbotlunk az egyenes utón, mert minduntalan beleütközünk a saját tévedésünkbe/Két ember házasságra akar lépni és nem ismerik egymást, két ember kigyót-békát kiált egymásra s kiderül, hogy majd meghalnak egymásért, csak ők maguk nem tudták. S ott van a hivatalos hatalom, amelynek hivatása és föladata, hogy őrködjék az emberek dolgai fölött, s az folyton csak a saját tekintélyével törődik s mindig elkésik egy döntő órával.

Az egész vígjátékban egyetlen ember van, akinek a szemét nem borítja hályog: a szerzetes. Ezt a szerzetest ismerjük már egy kissé a Romeo és Júliából, ahol szintén jót akart, de nagyon gyarló volt az eredmény. A Sok hűhó semmiért-ben olyan a szava, mint az orgonazengés. Milyen finom ironia, hogy az egyetlen ember, akit az élet látszatai nem tévesztenek meg, éppen a szerzetes, aki kívül áll az életen. Az, aki leszerelt, az látja tisztán az életet. Ez a szerzetes pszichologus. őt az egész botrányos jelenet alatt csak Hero viselkedése érdekelte. Őt figyelte folyton s az arcán, a pirulásán, a tekintetén keresztül olvasott a lelkében, elfogultság, harag, indulat nélkül.

Az élet rendje olyan egyszerű volna, ha az emberek össze nem kuszálnák. De az élet mindennél erősebb, s ha másképp nem tudja a maga igazát érvényesíteni; azokhoz az eszközökhöz folyamodik, amelyeket mi emberi rövidlátással *véletlennek* nevezünk. A véletlenségek és valószínűtlenségek, amelyek Shakespeare e vígjátékában előfordulnak, az élet igaz rendjét szolgálják, szemben az elvakult emberi indulattal, amely igazán nem egyéb, mint Sok hűhó semmiért.

W. Amadeus Mozart

Nur nicht lesen I Immer singen,
Und ein jedes Blatt ist dein.

Goethe.

I.

Edward I. Dent, az „Alessandro Scarlatti, his Life and Works“ és a „Mozarts Operas“ alapos és okos szerzője, ez utóbbi munkájának bekezdésében föl-
említi, hogy a legöregebb operaházi látogató sem emlékszik olyan időre, amikor Mozart ne lett volna klasszikus. Az előttünk való generáció, hogy ne mondjam, ennél is kevesebbnek tartotta, afféle copfos és hajporos rokokó-klasszikusnak, egy finomultabb Haydn-nak s legjobb esetben egy Watteau-nak, aki nem festett, hanem zenélt. Manapság is bőven akadnak, akik a kecsességet és könnyűséget, a vidámságot és választékosságot, a simaságot és súlytalanságot nevezik mozartinak s akik eleven és igaz portrénak látják Tilgner Viktor wieni szobrát, amely szakasztott olyan, mintha törött cukorból és tojásfehérjéből sült volna össze egy óriási cukrászepsiben. Ez a rokokó-Mozart, akinek feje körül mindig amoreltek röpködnek, persze a spinét billentyűit nyomogatja

finom ujjaival, mintha nem is Mozart lett volna első nagy virtuóza és művésze a forte-pianónak, aki mögött messzire maradoztak a spinét kisdud játéka. Mi köze a spinéhez az A-moll-szonátának, amelynek finom és kecses arányai, graciózus hajlásai mögött olyan hősiesség, olyan drámai lökés, olyan nyugtalan szívdobogás érezhető, s amelynek az utolsó tételben átsuhanó mosolya (A-durban) a fájdalomtól olyan szépséges? És mi köze a spinéhez a C-moll fantáziának és szonátának, amely egy megsebzett éneklő madár soha el nem nemülő panasza, hangos szárnycsattogása s emelben épp úgy megvan a beethoveni emberség, mint az E-durban irt hegedűszonáta minuetto-jában a schuberti sóvárgás? Egyáltalában: hol van az első igazi zongoraversenyek szerzője (ez is elégtelen és rossz kifejezés, mint a komponálás, amely ellen éppen Mozart-tal kapcsolatban annyira kikelt Goethe) — a spinéttől?

Maga a rokokó nagyon is tudatában volt annak, hogy Mozart mennyire nem rokokó. Még a jóhiszemű és jóindulatú kortársak is újítónak, a forradalmárnak, sőt barbárnak érezték ezt a rafaeli tökélyt (a Rafael-Mozartot Strauss Dávid találta ki) s az olyan zenét mondták mozartinak, amelyben „egyik merész átmenet éri a másikat“. Ki ne furcsállaná manapság egykori Schaul stuttgarti Hofmusikant urat, aki „mérhetetlen labirintusai“ miatt Daedalusnak nevezi Mozartot és ilyen szókra fakad: „Mely különbség egy Mozart és egy Boccherini között? Amaz ijesztő meredélyek között bozotos erdőbe vezet bennünket, hol alig nyílnak virágok, emez nevető környékre kalauzol, ahol tarka virággal tűzött rétek, ragyogó patakok,

árnyas pagonyok vannak“. De Berlin zenei védőszen-
 tje, Goethe kedvenc barátja, a tudós Zelter is,
 a nagy Bach mellett formátlannak és naturalisztikus-
 nak látta Mozartot, Jacobi Don Jüanról azt írta Her-
 dernek, hogy elviselhetetlen muzsika (mintha csak
 Hanslick nyilatkoznék Wagnerről!) Giuseppe Sarti
 pedig, aki szintén nagy szaktekintély volt abban az
 időben, nyíltan kijelentette, hogy Mozart zenéje fül-
 sértő és szabályellenes és szörnyen felháborodott,
 amiért barbárok, akiknek hallásuk sincsen, zenét
 mernek csinálni!

Már most hogyan válik ez a rokokó-ellenes barbár
 nagyon rövid időn belül rokokó-jellegű klasszikussá,
 akiben Schumann görögösen lebegő gráciát fedez föl
 s akit ugyanő a mosolygó Jupiter tonans-hoz hasonlít?
 Hogyan válik a sokstilusu és általában stílusalannak
 hitt Mozartból a stílusnak, mi több, a klasszikái stí-
 lusnak nagymestere? Miképpen lesz a hellén derű
 főraktárosává az a zeneszerző, akinek G-moll szim-
 fóniáját a kortársak „grauenhaft“-nak nevezték?

Ezt a nagy változást jórészt a romanticizmus vitte
 véghez, az a korszakalkotó művészi áramlat, amely
 jóval korábban kezdődött, mint hiszik, s amelynek a
 végső rezgéseit még most is az idegeinkben érezzük.
 A romanticizmus nem halt meg a romantikusokkal,
 hanem tovább élt és hatott Flaubertben csak úgy,
 mint Wagnerben. Schumann, a maga romantikus
 meghasonlottságával, tépettségével és magányossá-
 gával, irodalmi és intellektuális zeneesztétikájával:
 önnönmagától és egész korától messzeeső távolság-
 ban, napfényes magasságban látta Mozartot, mint
 ahogy Arany Ossziántól messzi verőfényben látja

Homéroszt. Schumann „naiv“-nak érezhette Mozartot — Schiller értelmében — s önmagát ugyanilyen értelemben „szentimentális“-nak. Mozart, akiben úgyszólván semmi *Landschaft* és semmi *Lokalcolorit* (pedig ezek a romantikus alapszínek,) nyugalmasnak, leszűrődöttnek, szinte hűvösnek s (ilyen értelemben) klasszikusnak hatott, mert hiszen az igazi romantikus a Vezúvot mindig forróbbnak érezte, mint a napot, pedig a Vezúv kitöréseinél fogva csak romantikusabb, de utóvégre is a nap, nemcsak univerzálisabb, hanem egyúttal melegebb is a Vezúvnál, amivel szemben igazságtalanság volna be nem ösmerni, hogy a Vezúv — egyénibb.

A folyton improvizáló Mozart — a pillanatok nagyszerű gyermeke — a romantikusok átértékelésében a legsimább, a legharmonikusabb, a legformásabb és a legrendesebb zeneszerzővé alakult át: szóval klasszikussá lett, a szónak muzeális értelmében. Az eset nem volt új, a nagy Bach Sebestyénnel valamikor ugyanez történt. A legnagyobb impresszionistát, a legsubjektivebb mestert, egy olyan utókor (mert utókor sem egy van, hanem több,) amely nem értette a polifon beszédet: hűvösnek, merevnek, nyugodtnak és objektívnek ítélte. A zenélő emberiség csak nehezen talált vissza Bach-hoz, hogy aztán soha többé el ne szakadjon tőle. Mozarthoz csak úgy találhatunk igazán vissza, ha le tudjuk küzdeni a bennünk lapangó és kísértő romantikus feltevéseket és elfogultságokat s a legújabb generáció rohamos közeledése Mozarthoz (Dent szerint Francia- és Angolországban ez nagyon érezhető) talán épp ez irányban jelent valamit. Ez a küzdelem nagyon súlyos és kemény,

mert nemcsak a romantikus érzésmódtól kell szabadulnunk (a Gefühisduseleitől, amely minden érzésbeli ökonómiától borzong és fázik,) hanem egy másik, nem kevésbé nehéz örökséget is el kell vetnünk, hogy visszajuthassunk Mozarthoz, s ez a 19-ik század irodalmának és művészetének állandóan rajtunk borongó pesszimizmusa.

II.

Mozart az utolsó nagy, optimista zeneszerző (szándékosan mondom, hogy nem zeneköltő, mert Beethoven, Schumann és Schubert már azok voltak) s ugyanilyen értelemben — tudniillik az abszolút zene értelmében: az utolsó nagy klasszikus zeneszerző.

Hogy Mozartot és Beethovent, mint klasszikus és abszolút zenészeket sokszor ma is még összelátják és összeérik: ez közönséges optikai csalódás vagy közönséges kritikai felületesség. Beethovent Mozarttól és az abszolút zenétől egy fél világ választja el. Beethoven, a maga polgári függetlenségében es hontalanságában, s a lelke mélyén romantikus volt, magányos ember és magányos szerető, titán, aki saját magával és a világgal állandóan viaskodott s akinek páratlan és sajátos helyzetét éppen az “állapítja meg, hogy benne az abszolút zene minden ellenségével küzdök: programmal, irodalommal, romanticizmus-sal és pesszimizmussal, de még mindig fölülmarad. (Az optikai csalódást ez a fölülmaradás okozza.) Beethoven az egész tizenkilencedik századon keresztül jóval közelebb is állott hozzánk, mint Mozart, mert meghasonlottságát, magányosságát és küzdelmét

egészen a magunkénak éreztük. Mozartot ellenben messzibbre sodorta tőlünk — hiába, meg kell állapodnom e sokszorosan elcsépelet és rosszhírű szónál: — teljes és töretlen optimizmusa.

Optimizmus és pesszimizmus itt nem az elmés, laikus felfogás szerint értendő, hogy optimista az, aki meg van elégedve a világgal, csak éppen önmagával nem, míg ellenben a pesszimista éppen csak önmagával van megelégedve, a világgal pedig szörnyen elégedetlen. Ilyen vegyileg tiszta optimizmus és pesszimizmus nincs a valóságban. A teljes lelki egyensúly és belső egészség akkor áll elő, ha optimizmus és pesszimizmus teljes erővel sakkban tartják és kiegyenlítik egymást és Szókratész csudálatos megsejtése, hogy a tragédiát és vígjátékot ugyanegy embernek kellene írnia (ami Hamlet és Falstaff megteremtőjében realizálódott) — erre az univerzális egyensúlyra utal. A kérdés oly végtelen paradox, hogy vannak pesszimista vígjátékaink, mint „A képzelt beteg“ (comédie noire-nak nevezi Donnay), ahol a második feleség kapzsisága és gonoszsága egy egész családot majdnem katasztrófába dönt és optimista tragédiák, mint „Romeo és Júlia,“ ahol a sírboltban bíborszínű rózsák égnek és a halottnak hitt menyasszony koporsója mellett a szeretlem diadalmas himnusza harsog.

Optimizmus és pesszimizmus csakis mint elindulás értendő. Az optimista szemében az öröm örökkévaló s a szenvedés csak — próba. A pesszimista szemében a szenvedés örökkévaló s az öröm csak — epizód. Az optimistának ennél fogva krízisei vannak, a pesszimistának ellenben konfliktusa van s az egész hangsúly ide helyezendő. Az optimista állapota a vi-

lággal szemben akut, az élet folyton változik, míg ellenben a pesszimista előtt az élet gazdag ritmusa könnyen a sors egyhangú taktusverésévé halkul, mert hiszen maga az egész élet nem egyéb egyetlen állandó krízisnél, melynek kimenetele sohasem lehet kétséges.

Igaz, hogy a pesszimista (ez már természeti törvény) magával a pesszimizmussal szemben is alkalmazza a maga elutasító gesztusát s ilyenkor örömért sikolt és sóvárog. De az örömet kereső ember éppen olyan szomorú alak, mint aki aranyat keres. Zolának egyik legszomorúbb regénye ezt a címet viseli: „Az élet öröme“ s mikor Hedda Gabler friss szőlőlombot akar látni Ejlert Lövborg homlokán s Alvingné pezsgős palackokat bontat ki Oswald kedvéért: Omár Khaim és Horatius Flaccus jutnak eszünkbe, akik görcsös kézzel ragadják fel a poharat s a borban ^keresik azt az örömet, amely nincs meg a szívökben. Az optimista nem keresi az örömet, mint ahogy nem keresi a bánatot, hanem átéli mind a kettőt, ahogy jönnek, s egyiket mindig legyőzi a másikkal/Dickens két regényének van olyan címe, amely fáklyafénnyel világít rá a kérdésre. „Old Curiosity Shop“ az egyik s „Great Expectations“ a másik./Az élet ódon ritkaságok boltja s ezért van tele minden nap friss szenzációval — s az élet nagy várakozás, mert a nagy örömben a nagy bánattól reszketünk s a nagy bánatban a nagy örömet várjuk ez az optimista költők és művészek nagy paradoxonja. Petőfi, amikor fázik és koplal Debrecenben, jókedvű verset ír és a mézeshetek mámorában a „Szeptember végén“-t írja meg, Mozart Amadeus pedig, amikor tele pénzzel

és dicsőséggel megjön Prágából, megírja a grauenhaftnak mondott G-moll szimfóniát.

Nyilvánvaló, hogy mennél akutabb az öröm, mennél akutabb a bánat, mennél erősebb a kettő összeérzése, szóval: mentől inkább érzéssé sűrűsödik bennünk az élmény és a tapasztalat, az egész probléma annál zeneibbé válik, sőt ha nagyon odafigyelünk a zene első megnyilatkozásaira, rögtön észre kell vennünk, hogy az instrumentális zene eredetileg nem egyéb, mint az embernek egy nagy optimista lendülete, amellyel kitépi magát a valóságos bánatból és fájdalomból. Minden instrumentális zene ugyanis a tánccal együtt született meg (mint ahogy az ének meg a szó is ikertestvérek a zenében), ami nemcsak annyit jelent, hogy az ember zenél azért, mert táncolni akar, hanem annyit is, hogy ez a zene még nem öncél, nem önálló művészet, csak az élet ritmikus hevítésére és fokozására szolgál, arra való, hogy az öröm fölébe kerekedhessék a bánatnak. Vannak zenei műfajok (suite, szerenád.), amelyeknek egész szerkezetük félreérthetetlenül visszautal a táncra.

Az abszolút zene ott kezdődik, hogy a zene megszabadul a táncról és ott végződik, ahol a zene új rabságot — vagy frigyét? — vállal, ahol eljegyzi magát az irodalommal és mint programzene lép elénk. Az abszolút zene már nem tánc és még nem irodalom, hanem önálló és öncélú művészet, amely olyan univerzális, mint maga a világ. A leggazdagabb és legváltozatosabb életritmust, a legszélsőbb és legvégtetesebb kilengéseket, a legsötétebb rémületet és a legcsillogóbb reményt, a legédesebb kint és a legfájdalmasabb kéjt, a kárhozatot és a megvál-

tást, a bukást és a győzelmet, éppen irreális természeténél fogva a legközvetlenebbül és legszorosabb formában adhatja vissza, nemcsak függetlenül minden más művészettől, de minden más művészetnél hívebben és hatásosabban. Nem optimista többé olyan értelemben, mint a tánczene, mely örömbé és ujjongásba fojtja a bánatot és szomorúságot, s nem pesszimista olyan értelemben, mint a programzene, mely bizonyos fokig az irodalmi pesszimizmus árnyékában fejlődött. Az alapvető és ellentétes emberi érzések, küzdelmük és kibékülésük, az akut bánat leküzdése ugyanolyan akut örömmel, a legnagyobb kétségbeesés meg a legujjongóbb diadal: ez az abszolút zenei és az abszolút zenének való földadat, mely szinte matematikai kényszerűséggel kívánja meg a maga számára a háromtételűséget (a középső tétel gyakran kétfelé oszlik, de ez nem jelent semmit) s ez a szonátának, végül a szimfóniának, közbül pedig a kamarazenének egész tartama és formája, minden törvénye és lehetősége.

Hogy a forma itt is (mint a művészet egyéb területein) világnézletben gyökerezik, annak igen hathatós irodalomtörténeti bizonyítékai vannak. Az optimizmus és pesszimizmus egyensúlya soha sem volt kritikusabb, de biztosabb sem, mint a középkorban s ez a kettősség fejeződik ki a shakespearei és calderoni tragédia komikus mellékcelekményében, a Faustok, Don Jüanok és Don Quijotek mellé állított Casparokban, Catalinonokban és Sancho Pansákban, s ezt az egyensúlyt a zenei megoldás háromtételűségével fejti meg a Divina Commedia, az isteni színjáték — amely küszöbén áll sok nagyszerű modern

zenei színjátéknak. Pokol, Purgatórium, Mennyország: a rabság, a küzdelem, a felszabadulás, — ez a szonáta és a szimfónia, a kvartett és a kvintett három tétele, az univerzális optimista háromság, az akut boldogtalanság teljes és tökéletes leküzdése az akut boldogsággal. És a háromtételűség Beethovennél még diadalmaskodik, a romantikusoknál már csak külsőség, amellyel nem vág össze a belső szerkezet, a legújabb zenében pedig már nem is három, hanem csak egy tétel. A szimfónia átváltozik — szimfóniái költeményé, nem optimista diadal többé, hanem pesszimista illusztráció.

Mozart áll azon a ponton, ahol az instrumentális zene megtette az utolsó lépést is, amelyet Haydn után tennie kellett, aki még féllábbal benne állott a tánc és zene házasságában. Mozart véglegesen bucsut mondott a táncnak, de egyetlen lépést sem tett az irodalom és a program irányában. Itt is az egyensúly pontján áll, mint ahogy egész zenéje az optimizmus és pesszimizmus keresztező pontjára van helyezve; s az ő instrumentális zenéjének a tetőpontja a G moll kvintett, a dantei háromság legtökéletesebb zenei megnyilatkozása.

Mélységesebb fájdalmat, szenvedélyesebb izgalmat, szörnyűbb kétségbeesést nem látott a világ, mint amelyet a kvintett első tétele föltár. Ez a fájdalom és kétségbeesés semmi egyébről nem akar tudni, csak magamagáról — írja Jahn — s egyetlen kielégülése, hogy szabadon és korlátlanul kitombolhassa magát. A menüetté és az adagio ma non troppo, con sordini, — küzdelem a kétségbeeséssel, menekülés az

emlékekhez, sóvárgás a reménység után, kétely és fohász, szemlélődés és kimerültség, hit és sóvárgás, nyugtalanság és bizakodás, minden érzés és minden erő fölveszi a harcot a pesszimizmussal. Az utolsó tétel a teljes öröm, amelynek nincs fulánkja, a teljes diadal, amelynek nincs árnyéka. A pokolból, a purgatóriumon keresztül az út biztosan és egyenesen visz a menyországba; ez a nagy zenei színjáték, az optimizmus legszebb és legdrámaibb teljesülése, — az abszolút zene diadala a relatív élet fölött.

III.

Mozartot csakis úgy lehet igazán megfejteni, ha magát az embert és egész életét a zenéjén, — talán még pontosabban szólva: a zenén keresztül nézzük. Ez a nézetem talán szokatlanul, sőt idegenszerűen is hangzik, hiszen esztétikai nevelésünk, minden megszokásunk, egész hagyományunk immár belegyökerezett abba a tudományos elvbe (amelyet a mai fogalmazásában különben is korlátozottnak és szűkkeblűnek érzek), hogy a műalkotást a művész életéből és emberi mivoltából lehet és kell kivonnunk. Nem is ezzel a tudományos felfogással vagy módszerrel akarok szembehelyezkedni, magam is azt vallom, hogy például Beethoven egész oeuvrejét gyönyörűen ki lehet elemezni életéből, szerelméből, szenvedéséből, és igazat adok Oskar Bienek, aki Beethoven zongora-szonátáit úgy fogja fel, mint eleven, izzó vallomásokat, de ugyanily szilárdan kell ragaszkodnom abbeli meggyőződésemhez, hogy ezzel a fel-

fogással és módszerrel éppen Mozartnál jóformán semmire sem mehetünk. Itt ugyanis — és meg lehet, hogy csakis itt, — megfordítva áll a dolog. Itt nem az élet forrása és fundamentuma az alkotásnak, hanem a zene fundamentuma és forrása az életnek. Mozartban az élet még alig kezdett eszmélni, amikor a zene már munkált és ragyogott benne. Csodagyermek volta nem annyit jelent, hogy képessége korán érett és idő előtt fejtődött, hogy majd a serdülés éveit után megint visszatérjen a normális kerekvágásba. Itt egy tüneményes tehetség tüneményes módon jelentkezett és — ha lehetséges — még tüneményesebb módon fejlődött. A zeneirodalom igazán televényföldje a csodagyermeknek, de Mozart esete a zeneirodalomban is páratlan és egyetlen. Mozart négy éves korában komolyan muzsikál, hat éves korában pár óra alatt megtanul orgonálni s a pedált kezelni, csudálatos zenei tehetsége az, amely végigviszi Európán, hogy közvetlenül szívhasson föl magába mindent, hogy Parisban ismerhesse meg Rameaut, Londonban Hándelt, hogy Padre Martinitől tanulhassa a kontrapunktot Bolognában, hogy Rómában tanulmányozhassa Scarlattit s Mansuolitól sajátíthassa el az éneklés művészetét. *Bastien és Bastienne-ban*, amelyet tizenkét éves korában irt, vakmerő harmóniák bukkannak föl, „La finta Giardiniera“, amely tizennyolc éves korából való (s amely ma is frissen és üdén állana a színpadon, ha ki lehetne szabadítani a bárgyú szöveg másfél százados öleléséből), külön az egész akkori termésnél, s amit harminc éves korában komponált, az tulment minden kortársán és sok százados fejlődésnek a koronája volt. Wyzeva és De

Sainte Foix, akik páratlan szeretettel és alapossággal tanulmányozták Mozartot, harmincöt periódust különböztetnek meg művészi fejlődésében. És ez nem tréfa, ez komoly dolog. Ez a csodagyermek harminc éven keresztül mindig csodálatosan fejlődött és ő maga írja egyszer apjának, hogy minden stílust el tud sajátítani, minden stílusban tud dolgozni. Ez a zenei tehetség — amelynek nincs több párja és nincs egyetlen analógiája: Mozart életének legnagyobb szenzációja és legdöntőbb faktora. Maga az ember, egész kicsiny és keserves magánéletével, szerényen, szinte szégyenlősén húzódik meg saját nagyszerű és fénylő tehetségének árnyékában. Élete másodlagos és érdektelen, majdnem azt kell mondanom, hogy őt magát se nagyon érdekli. Amit az anekdoták mesélnek, hogy a zongora mellett megfeledkezett az ebédről: szimbolikusan is igaz, talán még igazabb. A zene mellett megfeledkezett az életről. És ezért maga Mozart kicsiny a zenéje mellett, Wagnernek minden műve kisebb, mint maga Wagner. Beethoven talán csak az ötödik és kilencedik szimfóniában éri utol önmagát, de Don Jüan vagy a Zaubерflöte sokkal érdekesebb, nagyszerűbb, csodálatosabb és rejtélyesebb, mint maga Mozart. Sőt mennél jobban odafigyelünk Mozart életére: annál rejtélyesebbé, érthetlenebbé, nyugtalanítóbbá válik minden remekműve. És ezt a nyugtalanító talányt senkisésem érezte olyan keservesen és fájdalmasan, mint Mozart felesége, született Weber Constanza, aki az első pillanattól fogva tudta, hogy zsenivel van dolga, de akit Mozart személye, kedves, emberséges, de köznapi lényé annyira megtévesztett, hogy évekkal utóbb, özvegységének és második há-

zasságának ideje alatt nem egyszer borzongást és rémületet érzett arra a gondolatra, hogy ő tulajdonképpen sohasem tudta, ki volt Mozart. Pedig nem tehetett róla, mert igazán nem tudhatta. Flaubert leveleiből megtudhatom, hogy ki volt Flaubert, Wagner irataiból megtudhatom, hogy ki volt Wagner, Mozart leveleiből megtudhatom, hogy milyen kedves, milyen naiv, milyen jó ember volt, milyen engedelmes fiu és milyen szenvedélyes muzsikus, de a Zaubерflöie szerzőjéről nem tudhatok meg semmit. Wagner Rikárd mindig egy uralkodó gesztusával komponált, Beethoven egy titán kétségbeesésével szagatta ki lelkéből a zenét, Mozart mindig egy munkás alázatosságával, egy mesterember sietségével dolgozott. Amikor a Varázsfuvola (Déryné oly szépen és oly visszahozhatatlanul Tündersípnak nevezi) sorozatos előadásokban ment Schikaneder úr színházában (hogy Frankfurtban is mily tüneményes sikere volt, nagyon színesen írja le Goethe édesanyja egyik levelében), Mozart már a halálos ágyán feküdt, amikor egyszerre az órára tekintve, így szólt: Most kerül rá a sor az Éj nagy királynőjére ... Ez az objektív csudálkozás, ez az alázatos bámulat merőben anti-romanitkus és igazán nem a nagy egyéniségek gesztusa. Mozart nem egyéniség — Mozart csoda.

Amit Mozart az apjának irt, hogy minden stílushoz tud alkalmazkodni, s amit Wyzeva és De Sainte Foix úgy fejeztek ki, hogy harmincöt periódus volt a fejlődésében; legrövidebben úgy fogalmazható meg, hogy Mozartnak nem volt formaproblémája. Ismeretes, hogy Mozart mint művész, egész életében a legnagyobb hatásokat és sikereket a zongorán való rög-

tönzéseivel váltotta ki. Ezek a rögtönzések nem mentek át a leírt zongora-művekbe. Olyan állandó készség és bőség lakozott benne, hogy bár töméntelen dolgot írt, a leggyönyörűbb dolgai közül is sok leíratlan maradt. Minden forma elég jó volt neki arra, hogy zeneileg kiélhesse magát, minden stílus alkalmas volt neki arra, hogy összes lehetőségeit kiaknázza.

A nagy romantikusoknál még Beethovennél is — az alkotásba folyton beleszól, sőt belezokog a formával való küzdelem, — Mozartnál nincs küzdelem, csak alkotás. Kifejez minden fájdalmat, de ez a fájdalom nem a meghasonlottságból ered. Nincs meghasonlás, nincs pesszimizmus, — az élet alá van rendelve a művészetnek s minden valóságos disszonanciát fölold a zene. Ez természetesen nem annyit jelent, hogy Mozart minden zenei gondolata készen és tökéletesen pattan ki az agyvelő műhelyéből. Munka közben sokat javított és igazított s mint ő maga írja: mindig sokat tanult és vesződött... De mindez csak vesződség, fáradtság és sohasem küzdelem. A cél mindig egy és ugyanaz: muzsikálni, minél szebben és jobban muzsikálni ... A természet, a szép vidék, a jó társaság — minden csak arra való, hogy minél szebben lehessen muzsikálni.

Ilyen körülmények között szinte groteszkül hat, amikor egyik életrajzírója Erfolglosigkeitről beszél s azt mondja róla, hogy: Er war unfähig, sich und sein Werk durchzusetzen Az életrajzíró itt Mozartot alaposan összecseréli Wagnerrel. Mozart mindig csak muzsikálni akart és sohasem akart érvényesülni, A bécsi kolduskenyeret nem cserélte föl a

berlini kalácschal, mert anyagi boldogulása, sohasem foglalkoztatta őt komolyan. Nagyon tudott szenvedni, de sohasem tudott boldogtalan lenni. Az antitragikus és antilirikus optimista nagyszerű zenei lendületével ment át az életen, amely valahogyan mindig alatta maradt és sohasem ért föl hozzá igazán. Négy esztendőskorában királynék ringatták a térdükön, harmincöt éves korában jeltelen tömegsírba fektették, nyolc forint és hatvan krajcár temetési költséggel — s mindez alapjában véve nem is fontos. Kicsikorában oly szerény volt, hogy sirva fakadt, ha nagyon megdicsérték, s halálos ágyán olyan alázatos volt, hogy nem gondolt az állapotára, hanem csak a „Requiemre,“ mert igazán és őszintén úgy érezte, hogy kötelessége ezt a „hattyúdalt“ befejeznie. Olyan alázatos és olyan diadalmas, olyan kicsiny és olyan nagy volt, mint egy szent — s a zene volt az ő Krisztusa.

IV.

A mozarti zene sokkal többet is mond a világról, mint magáról Mozarról, ami úgy értendő, hogy ez az abszolút zene kiválóképpen drámai. Mozart Goethének egyetlen dalát zenésítette meg, a Veilchen-t és ez egy miniatűr-dráma, csupa élet és mozgás, csupa életöröm és csupa szomorúság. Egy olasz (Rossini) mondotta Mozartot a legnagyobb drámai tehetségnek, amelyet a világ valaha látott, s egy francia (Gounod) jelentette ki Don Jüanról, hogy a drámai zene nem mehet túl ezen e ponton. Manap-

ság, amikor nyakig benne vagyunk a program m-zenében, amikor az opera-irodalomban egyre-másra bukkannak föl drámai alkotások, amelyekben a zene súlyos bilincsekkel van a szöveg gályapadjához lán-colva, szinte problematikusnak tűnhetik föl, hogy Mozart abszolút zenéje hogyan birkózik meg a drámával és a színpaddal, pedig éppen ezen a téren Mozart értéke és jelentősége sohasem volt vitás vagy kétséges. A Mozartot megelőző ezernyi olasz és francia opera (Scarlatti, Händel, Piccini százával írják az operákat) mind az idők végtelen vize alatt pihen mindörökre, s Gluck szépséges és magányos remekműve úgy emelkedik ki az árból, mint egy Böcklin-féle Holtakszigete. Inkább emlék, mint valóság. Gluck ma is szép, de csak zarándokai vannak. Közönsége nincs. Majdnem annyira halott, mint nagy és szerencsés vetélytársa Piccini, akinek a nevét legtöbbször összecserélik egy épp oly tehetséges, époly szerencsés — és talán nem hosszabb életű zeneszerzővel. És ami eleven is Gluckból: az csak egész teóriájának és minden törekvésének határozott megcsúfolása, Gluck nem zenét, hanem csak drámát akart írni, forradalmár és ujitó volt, egy elkésett Monteverde, egy korán jött Wagner, aki kemény harcban állott az operával, az egész kor divatjával, aki küzdött és győzött. S mi maradt meg a győzelemből? Éppen csak a szép muzsika, amely ellen küzdött.

Mozart fordítva csinálta. A zenét akarta, a zenét hangsúlyozta, a zene fölényét és elsőségét vitatta a színpadon is — s nála az opera — merő zenei drámává lett. Ennek a paradox műfajnak minden ígérete és minden igézete benne vált valóra, mint

ahogy a középkor minden drámai akarata megvalósult Shakespeareben. Mozart az egyetlen nagy zenei Mimus, akit eddig a világ ismer, aki minden alakba bele tudott helyezkedni, aki minden szituációba bele tudta magát élni, nem azzal a lírai bőséggel, amelyet sokan tudnak, hanem azzal a drámai ökonómiával, amelyet azóta is csak igen kevesen tudtak.

Amikor az operát drámai alkotásnak nevezem, a műfaj paradox voltának teljes föntartásával teszem. Az énekelt dráma lehetőségét, jogosultságát és művésziességét nem lehet és nem szabad kétségbevonni, abból az egyszerű okból, hogy három esetben, három különböző módon és három elütő módszerrel sikerült az operából drámai remeket alkotni. Ez a három eset és ez a három módszer; Mozart, Verdi és Wagner. (A többiek mind e három típus keretében mozognak.)

A Gluck—Piccini-féle nagy és elkeseredett háború, az olasz (lírai) és a francia (színpadi és drámai) opera harca nem végződött Gluck győzelmével, mint ahogy a zene történetírói egybehangzóan hirdetik, mert ez a harc nem is fejeződött be a 18-ik században, hanem átment a 19-ik századba is s azt kell mondanunk (ezért is paradox az opera,) mind a két fél győzelmével végződött. Igaza lett Piccininek és igaza lett Glucknak. Amit az olasz opera akart, a drámát az éneken, a szép és megható, fölemelő és megrázó éneklésen keresztül, a nagy együttesek és a még nagyobb kórusok segítségével: mindez megteljesedett Aidában — amely az olasz opera nagy csodája és így győzött Piccini, Glucknak minden törekvése a drámai igazság és a zenei alárendeltség irá-

nyában pedig valóra vált a Wagner-féle Ringben és így győzött Gluck lovag. Verdi nagy drámai és színpadi tehetsége kihasználta az éneklés összes drámai lehetőségeit. Wagner pedig — a szimfónia alapján kiaknáta az operai zenekar minden drámai lehetőségét. És hogyha az öreg Verdi koncessziókat tett a fiatal Wagnernek s az öreg Wagner koncessziókat tett a fiatal Verdinek, a kétféle opera vagy dramma musica természetén ez alig változtat.

Mozart az operát nem olasz és nem is német (vagy francia) módon teremtette újjá, nem az énekesekből és nem is a szimfóniai zenekarból, hanem magából az abszolút zenéből. A dolog elmondva nevetségesen egyszerű. Mozart kitalálta az abszolút zene drámai nyelvét, amelyhez képest az ő legjobb operaszövege is csak dadogás. A mozarti kantiléna — ez a táncról való végleges és teljes elszakadás és a programtól való teljes és tökéletes függetlenség — melyen a kortársak annyira megütköztek, melynek sűrű alkalmazását annyira gúnyolták, mert az átöröklött formákkal és szabályokkal sehogysem bírták összeegyeztetni: tökéletes és határozott zenei nyelv, mely kifejez minden karaktert, minden helyzetet, minden lelkiállapotot, azzal a simulékonysággal és rugalmassággal, melyre a kantiléna, Mozart után nem volt többé képes. Mint ahogy a legjobban beszélő drámai színész egyúttal a legzeneibb (mert a lehetséges ritmusok és modulációk összegét adja) s a legjobban éneklő operai színész egyúttal a legdrámaibb (mert a legközvetlenebb, lepszichológusabb és leggazdagabb,) — a mozarti kantiléna stilizált, mint az ének és reális, mint \$ beszéj. Sarastroval föl-

emelkedik egy minden földiségből kiszabadult filozófia magas régióiba és Papagenovai leszáll a köznapi örömök alacsony tanyájára. Az éj királynőjével tombol, Taminoval rajong, Paminával szeret, Monosztatoszal intrikál, Elvirával őrjöng, Almaviva grófnéval szenved és Don Jüannel csábit és liheg. Mendelssohn Bartholdynak mélyértelmű megjegyzése, hogy „a zene, melyet én szeretek nem hogy határozatlan, de sokkal határozottabb gondolatokat közöl velem, semhogy azokat szavakba lehetne foglalni,“ semmire sem illik tökéletesebben, mint Mozart kantiléniajára. Soha a zene ily emberi és drámai módon nem tudott beszélni, soha ily kaméleonszerű nem tudott lenni. A „Zauberflöte“ első fináléja — egy drámai kis világ hangokban, olyan, amelynek párját csak Shakespeareben lehet megtalálni. Egymásután lépnek föl a személyek a három fiu, Tamino a pappal, Pamina Papagenovai, Monosztatosz a rabszolgákkal és végül Sarastro a néppel. Pillanatról-pillanatra változik a zene karaktere, anélkül, hogy elragadó bájából, könnyfakasztó szépségéből veszítene. Az élet szépségét, a jóság erejét, az erények diadalmosságát ünnepli a három fiu Larghettojában, minden titkok és minden misztériumok kapuján zörget a pap és Tamino recitativojában, a gondatlan öröm hangján ujjong Pamina és Papageno belépőjében, a zene fenvedakat megjuhászító bűbáját csendíti meg a harangjátékban, Pamina könyörgésében az emberek szívéen kopogtat, minden kétségünket eloszlatja Sarastro zengő bölcsességével és minden reményünket megszilárdítja az áhíhatosan hódoló kórossal.

Azt is mondtam, hogy a mozarti zene, minden

egyetemessége mellett antitragikus és e nézetem bizonytalannak, sőt helytelennek tűnhet föl, ha Mozart tragikus operáira gondolunk: Idomeneora és La Clemenza di Tito-ra, annyival is inkább, mert Idomeneonak nagyszerű részletei vannak. Ámde magában véve az a körülmény, hogy Mozart opera seriái a mai színpadról épp úgy eltűntek, mint a nálánál kisebb zeneszerzők művei, s még annyira sem támaszthatók fel, mint Gluck „Orfeusza“ vagy „Alcest^je, holott opera buffái és Singspieljei állandóan műsoron vannak: igen alkalmas arra, hogy ezt a kérdést esztétikai gyökeiben próbáljuk megragadni.

Mozart a maga univerzális drámai nyelvével az opera seriába, a nagy, a tragikus operába nem tudott örök ifjúságot oltani, mert a 18-ik század tragikus operájának beteg volt a törzse. Ez az opera ugyanolyan megítélés alá esik, mint a 17-ik századbeli olasz és francia tragédia. Szép lelkek, művelt, emberek, tudós költők mesterséges és művészi csinálmanya volt, mellyel a régi görög tragédiát próbálták halottaiból fölkelteni. Arisztokrata termek, királyi udvarok, nagyszerű ünnepek mesterséges levegőjében élt ez az opera seria — igazi üvegházi életet. Az opera seriában az első igaz és őszinte hang a bohóc hangja volt, a buffoé, aki mint intermezzo jelent meg az egyes felvonások között. Az intermezzóból lett az egyfelvonásos, — az egyfelvonásosból az opera buffa — szóval az igazi újkori, eleven népies színdarab, amely az élet és a valóság jogán helyezkedett szembe az iskolás, művelt opera seriával, szakasztott úgy, ahogy Shakespeare, a népies, a zabolátlan, a stílustalan, a latinul nem sokat és görögül keveset

tudó Mimus szembekerült a tudós és tanult Ben Johnsonékkal.

Mozarra nézve is csak az a lehetőség állott fenn hogy a valódi, a népies zenei ' színjátékot tegye univerzálissá, szóval csak az az egy lehetősége volt, hogy a zene — Shakespearejévé váljék. Az opera seria megkötöttsége (kezdve attól, hogy a férfi-főszerepet csak herélt énekelhette) szoros és korlátolt formája, iskolás kiszámítottsága, egyenletes és szegényes stílusa, tragikus egyoldalúsága, nem tűrt semmi beavatkozást, az opera buffa és a Singspiel ellenben gazdátlan, bitang jószág volt, s minden lehetőséget megadott a zseninek. Mozart az opera buffát megtölthette tragikai tartalommal s a Singspielt mélységes világnézettel. Ez „Don Jüan“ és a Zaubерflöte értelme és jelentősége. Mindakét mű antitragikus. Don Jüan — Kierkegaard nagyszerű megfigyelése szerint az igazán zenei, a legzeneibb téma, mert a zene nem Don Jüan — kalandjait, hanem a lényét adja elő — az utolsó pillanatig, amíg a halál ki nem üti kezéből az élet kelyhét, nem bán meg semmit és nem von vissza semmit. Maga a diadalmas életkedv, amelyre nem borít árnyékot a reflexió. Nem tragikus, mert nincs benne meghasonlás, — ez az, amiért Beethoven megbotránkozott a témán s ez az, amiért csakis Mozartnak sikerülhetett. A Zaubерflöte a tündéries Singspiel, amely antitragikus, mert jelen van benne Sarastro, a bölcs és a jó ember (gondoljunk Shakespeare Prosperójára a Viharban), aki minden konfliktust megold, minden katasztrófát elhárít. Mind a két műben vannak jelenetek, amelyek titokzatosak és tragikusak, mélységesek és végzetszerűek, s a leg-

tragikusabb operákon is talán fölül állanak, de a mozarti zene *tragédiává* sohasem válhatott — s ez a kísérletem éppen ennek okait akarta ki-magyarázni. Mozart az antitragikus Shakespeare, a zenélő Mimus, az optimista csoda, a zenének örökké buzogó és eleven forrása, a melyhez gyógyulni járhat az emberiség.

A nem írott színjáték.

(Commedia dell'arte.)

I.

A tragédia a színpad legmerészebb lehetőségeinek teljesülése, színpadnak és irodalomnak legforróbb ölelkezése és legnagyobb diadala, de a színpadi termelésnek egy igen jelentékeny és fontos részéről azt kell mondanunk, hogy merőben a színjétszéből fakadt és aligha volt valaha is köze az irodalomhoz. Az ó-görög tragédiának hatalmas színpadja, az a napvilággal kacérkodó nagyméretű alkotmány, az érző, ujjongó, szenvedő és kacagó színészi lelket szoros bilincsbe verte. Szofoklesz és Euripidész színpadján az embert ki kellett vetkőztetni természetes és emberi mivoltából, hogy hozzáilleszkedhessék a színház óriási arányú méreteihez. A színészt kothornusra állították s hogy hórihorgas ne legyen, kitömték. Fejét lárvával torzították el, amelynek mozgatható szájába tölcseért alkalmaztak, hogy a hang teljes erővel hatolhasson ki a nagy nézőterre. A nagy tragédiák előtt való időkben még csak seprővel mázolták be arcukat a színészek, falevelekből férceltek össze könnyű, mozgó álarcot, melyből kivillanhatott a szemük; de a

nagy színpadokon már olyan áriarcot hordtak, amely börtöne volt minden színészi kifejezésnek s az a „Gesamtmkunst“, amelyet az ó-görög színpad kiteremtett magából, s amelynek keretében nagy élőképek gyönyörködtették a nézőt, s a kórus, mint mozgó relief nagyon érdekes mozdulatokat produkált: magát a színészt, jóllehet énekelnie és táncolnia is kellett, jóformán a szöveg tolmácsolására korlátozta. S mt'g a szóbeli előadást is kegyetlenül megnehezítette a szájtölcsér, amelyen át kellett kibeszélni a közönséghez, úgy hogy az előadó inkább az értelmi, semmint az érzelmi árnyalatokkal volt kénytelen törődni, s alig lehetett egyéb, mint engedelmes és hűséges szócsöve a költőnek, aki mint rendező — didáskázó — maga tanította be a színészt, sőt egészen Szofekleszig, maga ábrázolta a darab vezető szerepét,

A színjátszás azonban csakis a nagy, nemzeti színpadokon volt így megszorítva s a mai színészet, nemkülönbén a nem írott, rögtönzött színjáték ősapjai azok a mimikusok, táncosok és bohócok, akik a görög élet mellékútjain jártak, távol a nagy nemzeti ünnepek nagyszabású művészetétől, akik a napi szükségletnek dolgoztak, a tömeg kedvét keresték a városokban s akik csak akkor lépnek előtérbe, amikor a nagy drámai művészet hervadásnak indul. Életrealóságukat még jobban bebizonyították, amikor Róma Görögországra is rátette vasöklét s a görög kultúrát átültette Itáliába. Hiába építettek Itáliában tragédia- és komédiaszínházakat görög mintára, a hellén nemzeti élet e finom hajtásai elsorvadtak az idegen talajban; de a mimikusok művészete gyökeret vert, a pantomimikának Itália lett a keresztapja

s buján virágzott ki a színjátszásnak az a fajtája, mely Athénben még nem volt olyan otthonos, mely a *histriók* művészete s melynek pantomimika a neve. A *comoedus* olyan színész, aki irodalmat játszik, a *histrió* már az irodalmiatlan színész. Titusz Livius, a híres római történétíró, nagy munkájának 7-ik könyvében említi, hogy C. Sulpicius Peticus és C. Licinius Stolon konzulátusa idejében, — 390-ben Kr. e. — pestis ütött ki Rómában s az emberek, hogy lecsöndesítsék az égiek haragját, a többi között színjátékokat rendeztek, ami akkor új dolog volt a katonás római nép számára, mert ott addigelé csak a cirkuszt ismerték. Etruriából hozattak táncosokat, akik fuvolaszóra lejtettek és toscanai módra táncoltak, nem minden báj nélkül. A toscanai „hister“ szó állítólag táncost jelent, így adja elő legalább Livius, míg ellenben Plutarchós szerint „Hister“ tulajdonnév és egy híres etruszk táncos neve volt. Az itáliai pantomimika a görög és etruszk művészet ölekezéséből jött a világra s hogy a fejlődés csakugyan ilyenformán ment végbe, arról írásbeli bizonyóságot tesz egy nagyon hiteles tanú, névszerint a samosatai Lukianosz, a Krisztus után való 2-ik század legelmésebb és legcsúfondárosabb görög írója, akinek a pantomimikáról írott dialógusa az első, alapvető elméleti munka a színjátszásról, noha eddigelé senki sem tartotta annak. A monumentális antik tragikai művészetre Lukianosz úgy pillant vissza, mint divatjamúlt, elvénhedt régi iskolára, amelyhez a 2-ik század kifinomult emberének, kényes ízlésű, felvilágosult írójának semmi köze. Szofoklesz és Euripidész színészeit rut és ijesztő látványnak mondja, akiket hosz-

szán kinyújtottak és vastagon kitömtek mell- és haspárnákkal, hogy a túlszikár alaknak mesterségesen megadják a kellő kövérséget s ezzel a szükséges arányosságot. Lukianosz megbotránkozva beszél a mély és magas hangok öblögetéséről, a jambusok pattogatásáról s egyenesen förtelmesnek találja, hogy a tragikai hős a maga nagy baját részben énekszóval adja elő, amiben a színésznek nincs és nem is lehet más érdeme, mint a hang, ellenben minden egyéb a költőké, akik jóval előtte éltek.

Az antik tragédiából kiszállott a lélek, amely egykor megihlette, elsorvadt a nagy nézőközönség hite s ami megmaradt: az üres váz, a holt forma nem hatott többé a kései kor szkeptikus fiára. A színészi lélek ellenben, amely a tragédia és a komédia virágkorában is oda volt láncolva az írás betűjéhez, hévvel kereste a maga fölszabadulását, utat tört magának a pantomimikában, a zenés, dalos és táncos előadásban, szóval a ritmizált ábrázolásban, amely már Platónak is tetszett s amelyben utóbb Július Caesar is nagy gyönyörűségét lelte, ami nyilván amellet szól, hogy az effajta ábrázolásokban kezdettől fogva lehetett valami művésziesség. De míg az antik tragédiában a költő volt a főszemély, a pantomimikában főszemély a színész. A tragédia — a színjáték a legmagasabb irodalmi színvonalon, — a pantomimika az olyan színjáték, mely innen és tul van minden irodalmon.

Hogy a pantomimikában csakugyan a színjátszás művészete állott a maga lábára s hogy a színészi lélek a költő segítsége nélkül is milyen káprázatos virtuozitással fejezte ki magát pusztán a testi akció

révén, (Lessing is nagyon rajongott a régiek chironomiájaért): érdekesen világítja meg a következő eset, amelyet szintén Lukiánosz mond el már emiitett dialógusában. Néro császár uralkodása alatt Demetrius cinikus bölcsező odanyilatkozott, hogy a színelőadásban, a tulajdonképeni drámában a pantomimikus jóformán fölösleges személy. Fontos a zene, az ének, a kórus, a kiállítás, az olvasott szöveg, míg ellenben a pantomimikus csak együgyű, értelmetlen mozdulatokat produkál. E kijelentésre a kor egyik híres színésze — Lukiánosz szerint — azzal a fölötébb méltányos kéréssel fordult Demetriushoz, hogy nézze meg őt előbb, azután Ítéljen s vállalkozott rá, hogy énekszó és fuvolakiséret nélkül fog játszani. Így is történt. Eljátszotta Aresz és Afrodité házasságtörését ábrázolta Helioszt, aki a dolgot besúgja, a leleskedő Hefaisztoszt, aki hálójában megfogja Arešzt és Afroditét, az istennő szégyenkezését, Aresz félelmét és könyörgését, szóval, az egész történetet mindelestől, úgy hogy Demetrius elragadtatásában így kiáltott föl: Ember, én nemcsak látom, hanem hallom is, amit csinálsz, mert hiszen a kezeid mintha csak beszélnének.

Hogy ez a színjátszás már Augusztus uralkodása alatt mennyire kifejlődött, sőt mennyire elfajult, s hogy mivé lett Nero alatt, aki maga is fölcsapott hístriónak, arról a históriai kézikönyvek is eleget beszélnek. Mily vad érzékiesség és mily szilaj mámor fogta el az egész római előkelő társadalmat, amely valósággal bomlott a színelőadásokért, főképpen pedig a színészekért: arról megdöböntő képet festettek Juvenalis és Martialis az ő szatíráikban. Pyla-

desz és Bathyllosz, két görög származású színész lett klasszikusa a pantomimikának, — a tragédia-játszó Pyladesz, akit egy latin vers így magasztalt: „Tot linguae quot membro viro“, s akit Augustusz császár erkölcsrendészeti okokból száműzött, de kénytelen volt nyomban visszahívni, mert különben kitört volna Rómában a forradalom, s az a Bathyllosz, akinek bája és szépsége megbabonázta a római patrícius hölgyeket, s akiről Juvenalisban reprodukálhatatlan sorokat találni.

A *histrio* lett középpontja a római társadalom életének, a legelőkelőbb római urak és hölgyek *histriákat* tartottak és Seneca nem ok nélkül nevezte el a római nemes ifjúságot a színészek rabszolgáinak. A *comoedus*, aki Plautust és Terentiust ábrázolta, kiszorult az érdeklődés köréből, a fölszabadult színjátszás elvetett minden korlátot és mértéket s nem kell éppen az első századok egyházatyáinak szigorú szemével néznünk a pantomimikát, hogy tömérdek megbotránkozni valót találjunk benne.

Mindamellet, amikor bekövetkezett a nagy világtörténelmi fordulat, összeomlott a római birodalom, s ellepték a barbár hordák, a klasszikái világból a keresztény világba nem a *comoedia* ment át, nem az irott dráma, hanem csakis a színjátszás, nem a tragédia-játszók és a *comodeusok*, hanem csakis a pantomimikusok. A 18-ik századbeli Luigi Riccoboni, aki megírta az olasz színpad történetét (*Histoire du théâtre italien*, Paris, 1727. I. II. kötet), fején találja a szöveget, amikor híres könyvében azt mondja, hogy a római birodalom összeroppanása után kezdődő új világban csak az a színpadi művészet boldogulhatott,

amelynek nem volt írott szövegre szüksége, tehát elsősorban a pantomimika, aztán a bohóc, a bajvívó, a csepűrágó és kötél tánccos, akik legkönnyebben alkalmazkodtak a megváltozott viszonyokhoz, s ha kellett, régi római minta szerint maguk csinálták a szöveget — rögtönözve.

11.

Az összedőlt római birodalom romjai alól kibúvik az itáliai bohóc és kecses piruettel belejt a keresztény világ porondjára, mintha mi sem történt volna. Riccoboni tanúsága szerint kétségtelen, hogy az olasz komédiának ősrégi figurája, melynek különböző változatait mindenütt a világon meg lehet találni, tarka rongyokból, piros, zöld, sárga és kék foltokból összefércelt, különös és divattalan jelmezével nem más, mint a római centunculum (száz folt) utódja, aki Apulejus állítása szerint mimus volt, azoknak a fajtájából, akik korommal feketére mázolták a képüket, miért is az olasz bohóc fekete lárvát hordott, amíg csak le nem tűnt a színpadról. Az a tarka fércelmény tehát, amelyet viselt, a diadalmas jókedvnek több mint kétezeréves cifra lobogója volna. S borotvált vagy nyírott fejű volt az istenadta, „Sanniones mimum agebant rasis capitibus“, nyilván, mert a mimusok legnagyobbbrészt rabszolgasorból kerültek fel a színpadra, s nyírott feje még a 16-ik században is visszatal pogány származására. Az olasz Arlecchinonak e szerint nincs kevesebb köze a római Mimusokhoz, mint a keresztény farsangnak a régi pogány bacchanalékhoz.

Cassiodorus egyik levele szerint a Krisztus után való 6-ik században gyönyörűen virágzott a római eredetű színjátszás, s hatszáz esztendővel utóbb Aquinói Szent Tamás úgy beszél a histriokról, mint akik már sok évszázados múlta tekinthetnek vissza. Pedig ennek az egész művészetiek az írott tragédiához és az írott komédiához, szóval a klasszikus irodalmi tradícióhoz vajmi kevés köze volt, Görög-római, helyesebben szólva görög-etruszk színjáték volt, irodalom nélkül, amely egyszerűen fölvette a keresztségét s folyton alkalmazkodott a változó viszonyokhoz. S a színészi lélek a maga hosszú, világtörténelmi útján megint állomáshoz ért, mikor fölfedezte, hogy szüksége van a szóra. Így született meg, avagy tálán csak így született meg újra a rögtönzött színjáték, a *commedia dell'arte*, vagy *commedia a soggetto*, amelyben a színész csak a *canevast*, a scenariót, a mese vázlatát kapja az Írótól, a mondanivalóját a színpadon rögtönzi, amire már a régi Rómában is volt j példa. Hogy miért kellett előbb-utóbb a népszerű pantomimikának a római atellánokra emlékeztető kis szöveges komédiák mellett háttérbe szorulnia: ennek oka nagyon vHágos és kézzelfogható. A görög-római pantomimika a tragédia-tárgyakból táplálkozott, a görög mithológia témáit és alakjait ábrázolta, az atellánók ellenben a a valóságos életét bányászták ki. Minthogy az új keresztény világ számára a görög-római mithológia csakhamar elvesztette érdekességét, s a való élet jeleneteit szöveg nélkül nem volt lehetséges elég érthetően ábrázolni, a középkori fejlődésben, végig a renaissanceon, úgyszólván a 18-ik század végéig, a *commedia dell'arte* foglalja el azt a helyet, mely a

pantomimikáé volt a római világban. A pantomimikus megszólal, s hogy száját kinyithassa, a régi teljes lárvtól meg kell rövidíteni. Az olasz figurák, a comédiabeli állandó típusok félálarcának ez lehet a magyarázata. A lárvának már nincs sok haszna és nincs sok értelme, hiszen a színész csak *egy* szerepet játszik, s nem sok szerepet, mint a római pantomimikus. Közel is van a nézőtérhez, a lárva különben is fekete posztóból van vagy bársonyból és így nem is éppen jellemző, de megtartják, kivált a bohócét, s valahány új típus lép be a commedia dell'arteba, fölveszi a fél-lárvtól, mert így kívánja a hagyomány. S bár a híres Constantini, szép és kellemes arcával való tekintettel álarc nélkül játszta a bohócot, majdnem bizonyos, hogy Scapin szerepében még Molière is bemázolta a képét, a hagyomány kedvéért.

A commedia delfarte az igazi irodalmiatlan színjáték, az a színdarab, amely nem írásmű, s melyhez a szerzőnek van úgyszólván a legkevesebb köze. A színpadon készült s csakis a színpad eszközeivel dolgozott. Ez a műfaj csakugyan a színpadé volt, a színpad lelkétől lelkezett, a forró deszkákon hajtott ki és borult virágba, színészi inspirációk tüze áradt benne széjjel, nagy színészek könnyeitől és kacajától, fájdalomtól és jókedvétől termékenyült meg és frissült föl estéről-estére három hosszú évszázadon keresztül. A ránk maradt száraz scénáriumok és szófukar tartalom-kivonatok nagyon halvány képet adnak erről a műfajról s az olvasó szakasztott úgy jár velük, mintha csak egy ismeretlen vidék mappáját nyomná a kezébe, azzal a nyájas biztatással, hogy élvezze a gyönyörű vidéket,

Andrea Peruccinak egy 1699-ben megjelent munkája „Arte rappresentativa ed all' improvviso“ a színjátszásról és a rögtönzésről, pontosan leírja a commedia dell'arte technikáját. A rendező, akinek *corago* a neve, összehívja a színészeket, s előadja nekik a darab meséjét és scenáriumát. Megbeszéli velük a jeleneteket, továbbá a különböző lazzokat. Lazzi magyarul annyi, mint mókák, s Riccoboni azt mondja, hogy a lazzilombard dialektus és megfelel a toscanai laccinak, ami annyit jelent, hogy kötelékek, kapcsolatok. Ennek pedig az az értelme, hogy a commedia dell'arte mindig tele kell szöni mókával, de úgy, hogy'amóka azért kapcsolatban maradjon a mesével vagy a cselszövényvel. Tehát mindig úgy kell megszakítani a cselekményt, hogy vissza lehessen rája térni. Ezeket a lazzokat természetesen a színészek találták ki, csak úgy, mint a szöveget. Könnyebb tájékozódás kedvéért a színpad jobb- és baloldalán kiakasztottak egy scenáriumot, amely rövid tartalomkivonat is volt egyúttal, szóval afféle néma sűgó. A szöveg tehát a próbákon született meg s előadásról-előadásra változott. A színjátszás szempontjából ennek az lett az óriási jelentősége, hogy az olasz színész ragyogó, könnyed, eleven, közvetlen volt már akkor, amikor a francia színész is még úgy szavalt, mint egy beszélő masina. De minthogy még abban a régi jó világban sem volt minden színész kitűnő rögtönző, a kisebb-tehetségű színésznek volt birtokában egy „zibaldone dei generiei“, vagy másképpen „robbe generiche“, amelyet ma úgy neveznének, hogy „a kitűnő színész a mellényzsebben“. Ebben a könyvecskében hordta az illető színész a maga és mások följegyzéseit:

szerelmi vallomásokot és civódásokat, élceket és szó-játékokat, szellemes replikákat és lángoló szerená-dokat, amelyeket alkalomadtán beleszólt a jeleneteibe.

III.

A *commedia dell'arte* fejlődésének és elterjedésének fő rugója tulajdonképpen az irodalmi színjáték volt, vagyis az irott olasz dráma és vígjáték, amely szinte szolgai módon görög és latin mintákat tartott szem előtt. Az Arlecchinok családja és megszorodott nemzetsége tehát akkor rontott fel a piacok bódéiból a nagy színpadokra, amikor az irott dráma, a *commedia erudita* és a görög és latin veretű tragédia a döntő lépést tette meg.

Az olasz fejedelmi udvarok — kivált a Mediciek példájára — a platói filozófia és a görög és latin dráma művelésével akartak bizonyágot tenni műveltségükről. I. Ercole estei hercegnek állítólag 1000 aranyába került Plautus „Menechmae“-jének egyetlen előadása. Minden jelentékenyebb olasz városban akadémiák és tudós társaságok keletkeztek, amelyek Plautus és Seneca darabját játszották, műkedvelő urak és hölgyek részvételével, nem egyszer latin nyelven, vagy pedig azokat a gyöngé, halvány utánzatokat, amelyek az arisztotelészi szabályok kinos szemmel-tartásával, de annál kevesebb tehetséggel és fantá-ziával készültek.

A hivatásos színészek, a vásári bohócok, a vándorkomédiások az egész irodalmi drámát és vígjátékot hidegnek, utánzottnak, élettelennek, betűszagúnak érezték. A közönség is jórészt úgy lehetett velük s Ricco-

boni is utal erre, mondván, hogy a nézők nagyon megszokták az Arlecchino maszkját és játékait, aki mindig tetszett és mindig végtelenül fog tetszeni. Abban a rongyos, megvetett komédiáshadban, a régi histriók ez egyenes leszármazottjaiban, akiket az élő hagyomány és nem a holt betű kapcsolt a rég elomlott pogány világhoz: századok óta erősen és tisztán élt a tudat, hogy a színpadi művészet több is, kevesebb is, mint amennyit a *commedia erudita* megenged, hogy a színész nemcsak műkedvelő szajkó, aki betanulja a más szövegét s azt jól-rosszul felmondja, mint a leckét, hanem teremtő művész, sokszínű és sokoldalú lény, aki táncol, énekel, rögtönöz, mókáz, megnevetet és megríkat a maga módja szerint. Ezeknek a hivatásos színészeknek szűk volt a lombik, amelybe az irodalmi szinmű bele akarta őket szorítani. És még egyéb érzések is ágaskodtak bennük. Olaszok völiák, taliánok, a nép fiai, a bergamói és a nápolyi jókedv gyermekei, a délvidéki farsang dévaj alakjai, a vidámság könnyű lebegő szellemei; az eleven, az aktuális élet ritmusa lüktetett és harsogott benrűk s szembehelyezkedtek a nagy tudományú urakkal, a görögökkel és a latinokkal s kifejlesztették a hivatásos komédiát — a *commedia-deH'artet*. Fláminio Scala (detto Flavio), aki a legkiválóbb színészek közül való volt, a 17-ik század elején kiadott egy scenarium-gyűjteményt, amelybe fölvette azokat a magasztaló, dicsőítő szonetteket is, amelyeket ismert költők írtak hozzá. A rögtönzött darabok, ha gyöngébbek és lazábbak voltak is az írott színjátékoknál, a színész teremtő erejétől megizmosodtak és kiszínesedtek a deszkákon, míg ellenben az írott színjátékok

a műkedvelők előadásában meglazultak és meghalványodtak. Az írott dráma is csak úgy tudott sikerhez jutni, ha — mint Utóbb megtörtént — hivatásos komédiások vették a Szárnyúk alá. Állítólag Tercso „Arhinráját“ és *Guarini* „Húséges pásztorát“ hivatásos színészek adták élő. Maurice Sáríd, aki könyvet írt a maszkokról és a bohócokról, azt hitte, hogy a commédia dell'arte tökéletes, művészi színjátékot jelent, holott az értelme csak annyi, hogy hivatásos színjátszás, professzionista színdarab, amelyet csak vérbéli színész tud eljátszani, műkedvelő soha. Az írott drámát műkedvelők játszfák, sőt a középkori szirtelőadásokon is papok, diákok, polgárok, mesterlegények játszották, a hivatásos színész sokáig csak megtúrt alak volt a piacon. Pedig ezekben a komédiásokban az eredetiség öntudata annyira élt, hogy még a nagy Schfödefnek is, a bécsi Kurz, a híres bohóc azt mondta Frankfurtban, hogy minden tehetséges színész lealacsonyítja magát, ha csak olyat ad elő, amit betanult.

A 16-ik századfól fogva a hivatásos komédiások kerekedtek fölül. Riccoboni szerint a 17-ik században sok olyan tragédiát írták, amelyek sohasem kerültek színre. Ezzel szerriben a színre kerülő darabokat nem írták meg, hanem egy vázlat alapján a színészek rögtönözték. Megdézsmálták a novella és a fabliáu-irodalmát, a keleti és nyugoti meséket, sőt magát az írott drámát is, amelyekből scenariumokat vontak ki.

A commedia dell'artét a rögtönzött szövegen kívül az állandó figurák jellemzik: az a tarka hadsereg, amely Arlecchino körül csoportosult s háromszáz

esztendón keresztül folyton szaporodott. Arlecchino-nak az alakja nagyon régi, hiszen mint mondtam, tulajdonképpen pogány származású, de nevén még ma is vitatkoznak, kivált az olaszok és a franciák. Állítólag III. Henrik uralkodása idején egy olasz vándortársaság került Parisba s a komédiások között volt egy életrevaló, kedves, vidám fickó, aki járatos volt Harlay de Chanvalonnak, egy igen ismert úriembernek a házába. Irigységből és csúfságból kis Harlaynak vagyis Harlequinonak nevezték, ami nem is éppen erőszakos magyarázat, mert az olaszok között nagyon divatos dolog volt a kegyenceket urok nevén hívni. Ezt a föltevést állítólag XIII. Lajos uralkodása alatt (amikor másodízben járt Parisban), maga az illető színész igazolta s egy följegyzés szerint ez a Harlequin „Chanvalon“ urat komájának nevezte a színpadról. Egy másik hagyomány szerint a Harlequin tulajdonképpen nem egyéb, mint a spanyol királynak, Charles-Quint-nek a gúnyneve, aki tudvalevőleg sem Franciaországban, sem Olaszországban nem volt népszerű.

Mindenesetre azonban Spanyolországban köszönhetni a kapitány alakját. Olaszország nagyon érezte V. Károly kezének súlyát, vendégül kellett látnia a spanyol verekedőket s a csúfondáros olasz szellem bosszút állott a spanyol hadviselőkön úgy, hogy megteremtette a nagyhangú és csekély bátorságú katona típusát, aki csak fenyegetődni tud, de olyan nyúl szívű, hogy még Arlecchinótól is megszalad ijedtében. Az alak aligha földte a valóságot, de kielégítette az olasz vágyódásokat. A színpadon Arlecchino mindig megverte a spanyol matadort. S hányféle

név alatt bukkant föl ez a spanyol miles gloriosus! A típust — úgy látszik — Francesco Andreihi teremtette meg s Spavento kapitánynak nevezte, de alig egy század leforgása alatt egész vezérkar lett belőle. Fracassa, Matamoros, Bombardon, Malabamba, Esgangarato, Cocodrillo, Spezza Monti, Zerbino, Chico Sgarra, Aspromonte, Rinoceronte, Fizibiribombo, Leonontrone, Arcitonitonantre, Sgaronne, Escarobombardon de la Papirotonda, mind a kapitány típusának változatai. Spavento kapitány a 16-ik század első felében a színpadon mindig háromféle húst kért: törökhúst, zsidóhúst és luteránus pecsenyét.

A legtöbb commedia deH'artebeli típus egyrészt egy-egy olasz vidéket és dialektust képvisel (Pantalone velencei a Dottore bolognai, Scapino bergamói, Pulcinella nápolyi stb.), másfelől — és ez bennük a legnevezetesebb — túlnyomó részben egykori nagy színészek álnevei és álarcai. A Scapino vagy Lelio, Mezzettino, Spavento szakasztott olyan név, mint például a Molière — fölvelt színpadi név. — Egy nagy színész megteremtette vagy újjáteremtette az alakot, azon a néven játszotta (az életben is azon a néven szerepelt, sőt a leveleit is úgy írta alá) és az alak a névvel együtt örökbe maradt egy utána következő színészre. A memoïrok, scenariumok, canevasok mintegy kétszáz nevet örökítettek meg számukra s e nevek egy része ma is ösmerős, megszokott, valóságos, eleven, vándorló-fejfa amely egy régi színész halhatatlanságát hirdeti. Színészek találták ki ezeket az alakokat, beszédjükkel, mozgásukkal, jellemükkel, ruhájukkal együtt. A Trivellino bohóc neve ösmerős és megszokott hangzású, csak arra nem gondolunk

— hogy egy híres színész rejtőzik alatta: Domenico Locatelli. Cocodrillo kapitányt Fabrizio da Fornaris találta ki, a nápolyi Scaramucciát, aki a 17-ik század végén fölváltotta a spanyol kapitányt s aki spanyolszabású fekete udvari öltönyt hord: Tiborio Fincilli (másként Fiorillo), aki évtizedeken keresztül kedvence volt a párisi közönségnek, Arlecchino például Olaszországban hosszú időn keresztül az együgyű, ostoba bergamói fickó volt, Scapino ellenben a ravasz és fortélyos, sőt képmutató bergamói. Így kerültek át a típusok Franciaországba, ahol az olasz komédiások évszázadokon át vendégszerepeltek. De egy genialis olasz színész, Domenico Biancolelli észrevette, hogy a párisiak nem szeretik a buta Harlekint s amikor Trivellino meghajt és az Arlecchino szerepét (ez volt a primadonna-szerep) ő kapta meg, a párisiak kedvéért csinált Arlecchinoból egy ötletes és elmés figurát. Így aztán a fiatal fajajikó kiszorult a darabokból. Egy szép napon aztán Giuseppe Giaraton, a színházi szolga, rájött, hogy mégis kár a fiatal fajankóért, gondolt merészet és nagyot, vette a nápolyi Pulcinella fehér jelmezét — magát Pulcinellát is egy híres színész, Silvio Fiorillo hozta először színpadra — kombinálta az Arlecchino együgyű karakterével s az új alakot elnevezte Pierrotjik, aki tehát eredetileg voltaképpen az oktondi nápolyi bohóc. A mai Pierrot, akit a franciák után magyar lírai költők is elég sűrűn emlegetnek, aki Teophile Gautiernek egy finom kis komédiájában a saját halálát siratja, a holdvilágfaló, szomorú és mégis oly nevetséges szerelmes, aki a Schumann karneváljában boldogtalanul kóvályog a szökellő vidám, párok forga-

tagéban: csak a múlt század első felében született meg Parisban, a Théâtre des Funambules színpadán, amikor a commedia dell'arte már régen elnémult s a szó szoros értelmében, mint némajáték tengődött tovább kisebbrendű színpadokon. Egy romantikus színész teremtette meg, a híres Debureau, aki csak úgy, mint Victor Hugó a groteszket a szentimentálisal párosította s ebből a kontrasztból alakította ki a 19-ik század beteges lelkű Pierotját, akiben ott ég egy lírai költő minden fájdalma. S mindezt Debureau némán, szó nélkül tudta megéreztetni.

Az eredeti Pierrotk, Arlecchinok, Trivellinok, Scapinok, Capitanok, Pulcinellák, Scaramucciák, Izabellák és Flaminiák dévaj serege Olaszországból röppent ki Franciaországba. *Gelosi* volt annak a vándorkomédiás-csapatnak a neve, amelyet a királyi concittadina, Medici Katalin 1571-ben Parisba hozatott nagy költségen. A franciák különben akkoriban ultramontanoknak nevezték ezeket a színészeket, amiből láthatni, hogy a szavak is milyen megbízhatatlanok és milyen változó értelműek. Hogy milyen sikerük volt, arról sokat tud beszélni Brantóme, a szerelmes dármák kalandjainak csintalan krónikása, de ennél is jelemzőbb a színészekre is, a korra is, hogy az angol nagy követ külön futárral küldött jelentést Erzsébet angol királynőnek. Shakespeare akkor hét éves volt. Diplomáciai tárgyalások folytak, hogy egy-egy kiváló társulatot vendégszereplésre lehessen megnyerni s pár nappal a Bertalanéj előtt, Arlecchino és a Capitano mulattatták mókáikkal az udvart. A színészt abban az időben nem temették el szentelt földbe, de Andreini Isabella, a „Gelosi“ nevű társu-

lat fiatal primadonnája, aki latinul, franciául, spanyolul írt és beszélt, különféle hangszereken játszott, elragadó színésznő volt, s azonfelül szép és erkölcsös asszony: hivatalos volt Aldobrandini bíboros érsek asztalához, ahol hat kardinálissal ebédelt együtt és Tasso mellett ült, aki elragadtatásában egy szonettet rögtönzött hozzá. Ezek a színészek vándorkomédiások voltak, ekhós szekéren utaztak, az országút porába térdepeltek le, ha szólt az Angelus harangja, utódjai voltak a régi, megvetett histrióknak, édestestvérei a kötélhányósoknak és a csepűrágóknak, királyok asztalához telepedtek s a gyermeköket koronás fejedelmek, hatalmas királyok tartották keresztvíz alá. És ez nem metaforikusán értendő, hanem szó szerint. A párisi Comédie Italienne Arlecchinoja „komám-asszonyának” hívta Medici Máriát s XIV. és XV. Lajos mindent megengedtek az ő kedvenc Arlecchinojuknak. A háborúskodó és nyugtalan Európa fől-színén gitár és tamburin hangjai mellett rengett a komédiások virágos bárkája. Ez volt az igazi, a nagy bohémvilág, amelynek ragyogó, szökellő alakjai kiperdültek a színpadról, előzönlötték Callott, Gillot, Lancret, Watteau festményeit, versenyre inspirálták az írókat, Moliéretől kezdve Marivauxig és Beaumarchaisig, akinek Figarójában úgyszólván lezáródott és befejeződött az Arlecchino típusa.

A commedia dell'arte, amely úgy indult meg, mint egy merőben színpadi műfaj, amelynek semmi köze az irodalomhoz, végül mindenestől beleomlott, bele-szédült az irodalomba. Századokon keresztül diadalmasan ellenállt a humanistáknak, a tudósoknak, az irodalmároknak, — de nem tudott ellentállni azok-

nak a színpadi zseniknek, akik az ő tejét szítták, Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Molière, Marivaux, Goldoni, Gozzi, tele vannak a commedia dell'arte alakjaival és ötleteivel és köteteket lehetne írni arról, hogy mit köszönhetnek ezek a nagy színpadi írók azoknak a színészeknek, akiknek egyike-másika — írni sem tudott.

Az írott drámának, — még a shakespearei-nek is — eleinte sok baja volt a bohóccal, aki félig-meddig kívül állott a darabon és félig-meddig hozzátartozott a nézőközönséghez. *Hamlet* harmadik felvonásában a királyfi ezeket mondja a színészeknek: „Ki köztek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint irva van neki (vagyis: ne rögtönözzön l), mert vannak azok közt is, kik maguk nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánuk nevéssen; ha szinte a darabnak éppen valami fontos mozzanata forog is fönt. Ez gyalázatosság és igen nyomorú becsvágyra mutat a bohóc részéről, ki e fogással él*.

A moliéri vígjáték még a bohócok neveit is megtartotta és megőrizte. Shakespeare letépte róluk a merev álarcot és nála a bohóc arca mindig moduláló emberi lelket tükröz, mely végül a tragédia határait is elmerészkedik, ahogy „Lear király“ bolondjában látjuk. De a legnagyobb irodalmi saltomortalét a bohóc akkor végezte, amikor tragikai maszokban tragikai küzdelemmel jelent meg a színpadon — mint hőse egy tragikus drámának. Ennek az irodalmi saltomortalénak nem is lehetne más apja, mint *Hugó Viktor* s a dráma címe: *Le roi s'amuse* (A király mulat). Arlecchino, aki tragikai örvények fölött tán-

col, kifeszített kötélén, apai fájdalomtól eltorzult arc-
cal amíg végre beleszédül a mélységbe!

Arlecchino, aki a színpadon született, eszerint meg-
halt volna az irodalomban, s a farce tragédiában
végződne?! De nem így van. Sem a bohócok, sem
a rögtönzések nem haltak ki a színpadról. A mai
vígjáték és bohózat alakjaiban tovább kacag Árlec-
chino hadserege, s a mai operette-színpadnak sem
az írott szöveg az éltető eleme, hanem az, amit a
színész a magából rögtönöz. A *commedia deli arte*
nem halt meg, csak alszik.

A színpad krízise.

Pár esztendő óta sajátságos, idegen tünetek mutatkoznak az európai színházi életben. Gombamódra bújtak ki a földből új színházak, úgy, hogy a verseny láza minden eddig ismert mértéken túl fokozódott, másfelől a nagy városokban, sőt kisebb helyeken is a színház, a mozi és az orfeum közé került, amelyek nagyon is részt kérnek a versenyből, amely már annyira elkeseredett, hogy közhellyé, szállóigévé lett az a felfogás, hogy a mai színházi krízisnek főképpen a mozi az oka, ez a megfordított Kronos, amely végtére is fel fogja falni a saját apját.

A színház krízisét a mozi elterjedéséből és népszerűségéből magyarázni: roppant olcsó és hálás dolog, ámbár azoknak a bölcseknek az álláspontját, akik a moziban sejtik a jövő színházat, látszólag nagyon sok jelenség támogatja. A legfigyelemreméltebb körülmény kétségtelenül az, hogy a mozi az egyetlen színház, amelyet a modern nagyváros vetett ki magából s amely igazán a modern nagyváros lelkétől lelkezett. A cirkuszt, orfeumot, drámai színházat, operát nem a modern nagyváros találta ki, ezeket csakis adoptálta s még a cirkusz is arisztokrata intézmény a mozihoz képest, mert az utolsó csepű-

rágónak, vagy Dummer Augustnak az alakján is ott reszket még a klasszikus ókor egy fénysugara. A mozi teljesen új és modern kitalálás. Olyan, mint egy amerikai bar, amelybe minden pillanatba be lehet lépni, egyenesen az utcáról, minden előkészület, sőt minden előzetes szándék nélkül s kétségtelenül az egyetlen demokrata színház, mert mindenféle rendű és rangú embert össze tud foglalni ugyanazzal a műsorral; egységesebb árai vannak, mint a színházaknak, jobban ki tudja használni az épületet, tehát jóval üzletszerűbb, mint a színház, s egyelőre még — legalább is látszólag — olcsóbb a színháznál. Közelebbről nézve egy mozielőadás ma még monstruózus és barbár, a legrosszabb színházzal is összehasonlítva, amelynek még mindig van valami öröklött, bár romlott stílusa. A mozi ma még a legstilustalanabb színház. Például állandóan használja a zenét, de nem művészi célból, hanem csakis azért, mert egy mozielőadás zene nélkül a *siketnémaság* hatását keltené. Ennélfogva, ha a szerencsétlen szerelmes a moziban a robogó vonat elé veti magát, a zongorán, vagy a sovány, kis zenekarban felcsendül Solvejg dala a „Peer Gynt“-ből, vagy ami nem kevésbé groteszk, Chopinnek egy mazurkája. Az olyan színház, mely a nyelv kultúrájáról teljesen lemondott, amely a zenét csak ötletszerű, groteszk és torz formában használja: nem lehet végleges megállapodás. Viszont az is igaz, hogy a mozi legújabb fejlődése — művészi tekintetben — nagyon is aggasztó, mert reprodukív színházzá akar átalakulni, amely a nagy színházi produkciókat és értékeket kisajátítja a tömegek számára, s csakis így érthető az

a szörnyűséges idea, amely a múlt napokban bukkant fel bel- és külföldi lapok hasábjain, hogy Ibsent át fogják dolgozni — a mozi számára s ezt a blaszfémiát maga Ibsen Szigurd segíti elő, akinek azonban gondja lesz rá, hogy a zsiros falat csakis norvég hazai vállalatoknak jusson. Amikor a 18-ik században Sir William Davenant, Shakespeare állítólagos törvénytelen fia, nagy ballettel adta elő Mackbethet, ez korántsem volt olyan hajmeresztő művészetlenség, mint mikor Ibsen Szigurd filmvállalatoknak adja el az édesapja drámáit, amelyek az európai színpad utolsó nagy lendületét jelentik. Az ibseni drámának a csodája éppen abban áll, hogy kiküszöbölt a színpadról minden melodramai és epikus elemet, ezeket mind a darab elé helyezte s csak a dialógus feszült pillanataiban robbantja ki analitikus módon. Ibsennek a szóban rejlik a nagy ereje, a szóban, amely nála sok-sok ellentétes érzés eredője, tehát a legnagyobb tömörítés, amely eddig a drámának sikerült. Már most, ha ezeket a nagyszerű drámai analíziseket szétbontják reális pillanatfelvételekre és előadják a szokásos zenekíséret mellett, s ha „Rosmersholm”-ban az lesz a legfőbb hatás, hogy mindegyik szereplő átmegy a patak pallóján, hogy mind a hárman bele fognak zuhanni a vízbe, s minden felvonás végén meg fognak jelenni a fehér paripák; akkor ez olyan kalmárkodás és visszaélés egy nagy névvel és egy nagy emberrel, amihez fogható még nem volt a világon. Ibsen a moziban — ez már a Madách rémképe, amikor Michel Angelo széklábat farag.

Igaz, hogy másrészt éppen ez az a pont, ahol a mozi a színházzal szemben előbb-utóbb jelentékenyen

fog veszíteni a versenyképességéből. Amikor a mozi Ibsenek és Bassermannok után nyúl, maga alatt vágja a fát, mert szembehelyezkedik a közönség legjobb részének ízlésével és büszkén hirdeti a saját meddőségét. Versenyképességét azonkívül nagyon megszorítja az a körülmény, hogy a színház területén való portyázás meglehetősen drága multság, annyiival is inkább, mert minden kapitalizálódásunk mellett, a sajtóban világszerte él még az a tudat, hogy a mozi mégsem színház s arról csakis reklámok adhatók ki és nem kritikák. De azért a mozi erején felül is mindent elkövet, hogy a mozi és színház között elmossa a határvonalat, mert ez a legfőbb üzleti érdeke. Kisebb mértékben és szelídebb formák között, de ugyanezt cselekszi az orfeum is. Hogy Sarah Bernhardt, Schildkraut, Korff stb. orfeumokhoz szerződtek, ez nem szórványos jelenség, ez szintén kapitalisztikus kórtünet. Az orfeum itt üzleti versenyre kel a színházzal, amit annyiival is könnyebben tehet, mert a színházak csak a belépődíjából élnek, az orfeum ellenben egyéb kereseti forrásokkal is rendelkezik.

Mindamellettt mégis helytelen a diagnózis, mely az európai színházi krízisért a mozit, vagy az orfeumot teszi felelőssé. Ha jól szemügyre vesszük a kérdést, nem az a legsúlyosabb tünet, hogy a mozi és az orfeum betolakodott a színház legsajátabb területeire, hanem éppen ellenkezőleg az, hogy a színház évről-évre jobban leereszkedik a mozihoz és az orfeumhoz: finomabban kifejezve évről-évre jobban megalkuszik a nagy tömegek ízlésével. Hogy ennek egyrészt a versenyképesség fokozása az oka, ez legalább

is valószínűnek látszik. Európában ma egy csomó színidirektor működik, akinek az okoskodása a következő: Ez a darab tetszik nekem, de mégsem adom elő, mert nem fog tetszeni a közönségnek, a másik ellenben nekem egy csöppet sem tetszik, de annyira közönségnek való, hogy mégis előadom. És elő is adja. Sokszor megbukik vele, mert bármilyen ízlés-telennek és korlátoltnak tartja is valaki a közönséget; annyira sohasem korlátolt, hogy ki lehetne számítani, viszont gyakran megesik, hogy a közönség, éppen olyankor, amikor legjobban számítanak a korlátoltságára, geniósan viselkedik a darabbal szemben és fölborít minden kombinációt. Igazolatlan sikerek és bukások mindenkor voltak a színpadon, de az is bizonyos, hogy a színpadi siker sohasem volt olyan problematikus, mint manapság, amikor a premierek jobbra csak nagy városokban zajlanak le, olyan színházakban, amelyek a legváltozatosabb és legegyszerűsebb helyárrakkal dolgoznak s olyan heterogén sokaság elé viszik a munkájukat, hogy a tetszésnek, vagy nemtetszésnek akárhányszor teljesen „ad hoc” okai vannak.

De azért itt sem rejlik a krízis magva. Az igazság sokkal szomorúbb és sötétebb. Mozit és orfeumot leszámítva, mellőzve az általános lefelé licitálást: az európai színpad a kimerültség állapotába jutott s ezen nem változtat az a körülmény sem, hogy manapság igen sok és kiváló tehetség és jeles elme dolgozik a színpad számára. Sikerek ma is vannak bőven, de azért a színpadi művek mégis kimerültek s ez az igazság ma már majdnem történelmi látószögéből állapítható meg. Legnyilvánvalóbb talán az

énekes színpadon, ahol az operette teljesen behajlott a kabaréba és az orfeumba, megtagadta összes művészi hagyományait, amelyek a franciákon keresztül Mozarthoz is fűzték s áldozatul esett a százereknek. Az operára nézve szinte kétségtelen, hogy az utolsó nagy korszak Verdivel és Wagnerrel teljesen bezáródott. A 19-ik század e két legnagyobb zeneszerzőjében teljesen kiélte magát az opera, mint a nemzeti drámának egy egészen új helyettesítője (azt is lehet mondani, hogy ez az udvari műfaj bennük demokratizálódott véglegesen nemzeti műfajjává), s ezen mitsem változtat az, hogy az olasz Verdi utolsó művében egy éjszaki poéta szövegén keresztül találja meg mosolygó bölcsességét s a germán Wagner egy tüzes, román milióban, a katolicizmus misztikus pompájának keretében szinte szimbolikusan összefoglalja egész metafizikáját. E kettő után már csak sikerek következnek, de nem következnek igazi, nagy operák. Jönnek tehetséges, raffinált, sőt genialis muzsikusok, de nem jönnek igazán populáris művek s hogy újabb időben annyi operaház ment tönkre, ennek az oka — az amerikai verseny döbbenetes hatásán kívül — az egész operairodalom mai meddőségében keresendő.

A drámai színpad utolsó nagy korszaka Ibsennel zárult. Gerhart Hauptmann részben elhallgatott, részben elfordult a nagyközönségtől s ma Bemard Shaw az, aki még a nagy tradíciót képviseli, amely röviden kifejezve annyi, hogy a jó dráma olyan közönséges, mint a kenyér s olyan becses, mint a drágakő; olyan triviális, mint egy közmondás és olyan mély, mint egy plátói megállapítás. Amit ma Bemard

Shawban legjobban kárhozzatnak, hogy filozofál és bohóckodik, ez volt mindenkor az igazi vígjáték célja és ereje. Molière szakasztott ilyen volt. A mai hanyatlást éppen az jelzi, hogy a metafizika kimaradt, de a trivialitás virágzik, holott a dráma ennek a kettőnek helyes arányú vegyülete s a „vegyületen“ van a hangsúly. Bataille és Bernstein azért jelentenek hanyatlást Dumasvai és Augiervel szemben, mert ezek a maguk idejében szintén káprázatosan értették a siker módját, de nagy ideálokért égtek, nagy erkölcsi felelősséggel dolgoztak s ebből a szempontból lehet megérteni azt is, hogy Bernard Shaw miért irt előszót Brioux darabjaihoz. Brioux tudniillik azt akarja, amit Dumas és Augier csináltak — de sokkal kevesebb tehetséggel, ami a sikerhez nem elegendő. Egy „darabig ugylátszott,“ hogy a szocializmus eszméi fpgjáK ellátóL új eszmei tartalommal a színpadot, de az egész fellendülés csak nagyon rövid ideig tartott s a mai dramaturgia — német mintára — egy egészen különös és gyakorlatias formulát használ a darabok megítélésére. Külömbseget tesznek *irodalom* és *színház* között, ami azonkívül, hogy ártatlan, roppant mulatságos dolog is, mert az eredmény legtöbb esetben az, hogy ami a színpadon megbukik^ az Jrodajpm, amjJ^jS^ Ez 'azonban csak a szégyenbélyeg és az angoltapsz esztetikája, mert egy színdarab irodalmi értékének megállapítása legtöbb esetben csak a következő generációnak sikerül. Shakespeare a szonettjeit irodalmi alkotásoknak tartotta, de a darabjairól már nem volt ez a véleménye, mert akkoriban a drámát — és a fölöttébb jellemző dolog — senkisem tartotta irodalmi

műfajnak. Shakespeare drámáiról csak utólag derült ki, hogy mennyi irodalom van bennük. A dráma és a színpad nivóját nem az irodalom adhatja meg, hanem a filozófia. Az a kérdés, hogy a drámáiró milyen világnézetből látja a dolgokat. Ibsen ezért keltett minden országban forradalmat, nem pedig irodalmi szépségeivel, mert ebben a tekintetben bármely elsőrangú lírikus jóval különb nála. Bernard Shaw sem a művészi formáival vagy irodalmi kvalitásaival kelt akkora lelkesedést vagy utálatot, hanem azzal, hogy egy határozott, félreértést nem tűrő, magasrendű szempontból nézi az embert s erre építi föl darabjait. Ez az, amit az orfeum és a mozi akkor sem adhat meg nekünk, ha be fog vonulni a mai színházak épületébe. Ez az a határvonal, amelyet semminő kapitalizmus el nem törölhet. Ez a drámának és színháznak az a nemes-levele, amelyről néha megfeledkezhetik, mint ahogy meg is feledkeznek, de amelyre vissza kell emlékeznie, ha megint azzá akar válni, ami volt valamikor, a mozi és az orfeumok túltengése előtt.

A régi népszínmű és a magyar nóta.

A Nemzeti Színház fölújított egy régi népszínművet, ennek a sokat vitatott műfajnak elvitathatatlan fénykorából. Azóta már nincsen fénykor és nincsen műfaj. Mert az a *népies* vagy inkább *falusi* színmű, amelyet *Gárdonyi* Géza olyan ragyogóan indított el *A bor-ral* s amelyet *Móricz Zsigmond*, *Tömörkény*, *Liptai* és *Barta* folytattak: nem igen tart rokonságot a régi népszínművel, sőt bizonyos tekintetben ellentéte, mint ez utóbb ki fog tűnni. És a régi népszínmű nem a Népszínházzal halt meg, hanem még a régi Népszínházban, az angol operett nagy divatja közben, de még az angol operett sem tehetett arról, hogy ez a szépséges magyar műfaj, a kiegyezés után való korszaknak, a fővárossá kivirult Budapestnek ez a különlegessége a kilencvenes évek józan és prózai levegőjében elfonnyadt. Ezen épp oly kevésbé lehet csodálkozni, mint azon, hogy a francia vaudeville és a bécsi Volkstück éppen akkor tűnt el a színházakból, amikor a színházak igazán gombamódra tűntek elő a földből. A műfajok nem állandók és nem örökéletűek.

A régi népszínműnek az volt legértékesebb saját-sága, vagy legsajátosabb értéke, amit ma a legtöbb ember ki szeretne küszöbölni belőle. A *Sárga csikó* fölújítása a Nemzeti Színházban ezt megint fényesen bebizonyította. Volt olyan, akinek szemet szúrt ez a játékos, vagy mondjuk ki bátran, meseszerű, sőt hazug parasztvilág s aki a színpadtól egyenesen azt várta volna, hogy reális parasztszínművé formálja át, ami sohasem volt parasztszínmű, sohasem volt reális, mert sohasem is akart az lenni. A régi — vagyis a Szigligeti után való népszínmű — legfőképpen pedig a Tóth és Csepreghy-féle, úgynevezett klasszikus népszínmű éppen olyan valótlan műfaj, mint a George Sand vagy a Raimund-féle és szépségei jórészt valótlanságból fakadnak. Es ennek az irreális műfaj-nak nem kisebb apja van, mint Shakespeare. Shakespeare fantasztikus vígjátékaival kezdődik az európai drámairodalomban az a romantikus műfaj, melynek a *millió* nem megfigyelési objektum, hanem csak ürügy. A népszínműnek a falu, a paraszt, a lobogó ingujj és a színes szoknya csak ürügy volt arra, hogy a népet meleg szimpátiával vigye föl a színpadra s hogy a népművészet gyöngyeit — a minde-nütt élő és mindenfelé szálló — magyar népdalt ragyogó színpadi foglalatban eleveníthesse meg. A régi népszínműben tehát nem dolgoznak, szenved-nek, sanyarognak, nem kínlódnak és küzködnek a parasztok, nincsenek társadalmilag placirozva vagy éppen deplacirozva, hanem mint képzelt de nem mindig valószínűtlen lények, szeretnek, búsulnak, drámáznak, mókáznak és énekelnek. A parasztok tömege és sokasága a darabokban sohasem egyéb,

mint kórus és ez az egy körülmény magában véve a leghatározottabban megállapítja e műfaj merőben irreális természetét.

Blahánének korszakalkotó színpadi szereplése és e páratlanul népszerű és páratlanul kitűnő művésznőnek népszínműi pályafutása is csak ebből a látószögből érthető és magyarázható meg. Blaháné nem a valódi parasztleány vagy paraszttasszony volt a népszínművekben, hanem mindaz a báj, szépség, kedvesség, érzelmesség és őszinteség, amelyet az egész magyar közönség a népies magyarság ideáljához fűzött. És ennek a tüneményes színpadi jelenségnek teljes kibontakozásához elengedhetetlenül szükséges volt a magyar nóta — amely úgy szállt el az ajkáról, mint a madárszó vagy a virágillat. Hogy Blaháné a magyar nóta és a magyar népszínmű nélkül is nagy művésznő volt: ezt nem egy ízben megmutatta. De a magyar népszínműben több volt, mint művésznő. Maga volt a műfaj. Amit a kritika talán évtizedeken keresztül gáncsolt a Népszínházban, hogy a népszínmű Blahánéhoz formálódik, csak Blaháné kedvéért van, hogy a népszínműírók csak Blahánének írnak szerepet, de semmi egyébre nem pályáznak: ez igaz is volt, de segíteni nem lehetett rajta, mert közepes írótehetségek álltak egy páratlan színpadi tüneménnyel szemben, amelyet jól szolgálni is dicsőség lett volna, de amelyet kevés kivétellel jól szolgálni sem tudtak. A helyzet inkább az volt, hogy Blaháné szolgálta őket. Silány tákolmányokat bearanyozott és besugárzott hangjának fényével, mozgásának bájával, egész lényének ragyogásával, színpadi szerzőket megmentett a bukástól — magyar

nótázásával, de Tóth Edét és Csepreghy Ferencet ő sem tudott csinálni belőlük. Finum Rózsi és Török biróné — feledhetetlenek maradnak mindenki előtt, aki látta őket — de egy pillanatig sem szabad hinni, hogy ezek igazi, reális, falusi parasztasszonyok voltak. Hogy Blaháné a maga csalhatatlan színpadi ösztönénél fogva mennyire tisztában volt saját magával: meg lehet Ítélni abból, hogy milyen következetes ellentállást tanúsított minden olyan kísérlettel és próbálkozással szemben, amely arra irányult, hogy a művésznő mondjon le az ünnepi selyemről és bársonyról és reális módon öltözködjék a régi népszínművekben. Ez lett volna az igazi stilszerűtlenség, ez lett volna az igazi hazugság. A piros csizma és a selyem rokolya lehetőség volt arra, hogy Blaháné páratlan színpadi lénye és képessége egész viruló pompájában kibontakozhassék előttünk és ennek a nagyszerű művészetnek igazán semmi köze sem volt ahhoz, ami utána következett.

Utána tudniillik az .következt, ami Európában mindenütt bekövetkezetté A naturalizmus térhódításával egyidejűleg gyanús szemmel kezdtek nézni minden olyan színpadi művet, melyen nem volt meg az élethűség illata. Ennélfogva a népszínműben is mindenütt keresni kezdték az istállószagot, amely Zola „Föld-jében oly igen erőteljes. A realizmus szürke szemüvegén keresztül nagyon torzul festett a népszínművek idealizált parasztilága kivált akkor, amikor mér másod- és harmadrendű tehetségek művelték ezt a műfajt. A népszínműnek tehát gyökeresen meg kellett változnia és éppen úgy változott meg, mint többi európai kollégája. A népszínműben, mint

minden vaudevilieszerű műfajban két elem fonódott össze játékosan és szeszélyesen. A millig, amely itt-ott reális kiruccanásokat is engedett az íróknak (ezért vannak minden jó népszínműben igaz és élethű *epizódok* is), másodszor pedig a stilizáltság, az irrealitás, amelyet legjobban fejeznek ki a *zenei bététek*. Mint-hogy a naturalizmus legnagyobb dühvel a zenei bététekre — az indokolatlan nótázásra — utazott, a népszínműnek is döntenie kellett sorsa felől, — és kétfelé döntött. Egyfelől lett belőle falusi dráma, parasztszínmű, vagy vígjáték, amely igaz megfigyelésekből szövődik — másfelől lett belőle őszintén és igazán zenés műfaj, úgynevezett népies daljáték. Nálunk Magyarországon ez a kettéválás és döntő átalakulás majdnem egyidőben történt meg s majdnem egyidőben érkezett meg az a két alkotás, amely kettős útjelzője a magyar népies színmű új korszakának. Ez a két alkotás: *A bor és János vitéz*. János vitéz eddig egyetlen igaz és tiszta folytatása a régi népszínműnek, egyetlen erős kisugárzása a régi, valótlan műfajnak. A szöveg jelentősége főképp abban áll, hogy itt a régi népszínművek meseszerűsége és játékos mivolta *tudatosan* lép föl. Bakonyi Károly, a szövegíró nem a mai parasztot állította be meseszerűen, hanem visszanyúlt Petőfihez és mindjárt a meseszerű parasztlegényt vette, akinek irreális mivoltát még azzal is aláhúzták, hogy a legényt egy színésznő játszotta, aki ezzel a szereppel országos hirre tett szert. Alapjában véve tehát úgy irodalmilag, mint színpadilag, János vitéz a Finum Rózsi és a Török bíróné igazi folytatása, de ami *János vitéznek* a fejlődés szempontjából nagyobb jelentőséget bizto-

sit: ez a zenei megoldása, amely hagy haladás a régi népszínművek betoldott dalaival szemben, mert nemcsak a népdalt finomítja és nemesíti meg, hanem a zenei részt mindenestől organikusan szövi ki a helyzetekből. János vitéz talán a legnagyobb színpadi siker — a magyar színpad fennállása óta, s egyetlen darabja a Királyszínháznak, amely állandóan játékrenden maradt. Kár, hogy a zeneszerző ezt a példátlan sikerű munkát nem folytatta, mert hiszen *János vitéz* a népies színmű fejlődésének egész sor új lehetőségét nyitotta meg, amelyek azóta is kiaknázatlanok maradtak.

A népszínmű a másik oldalon Gárdonyival született újjá, de Gárdonyi — majdnem úgy, mint Kacsóh Pongrác — az első nagy siker után más irányba fordult. Igaz, hogy Gárdonyinak tehetséges folytatói akácfiák, akiket főntebb említettem — de nagy baj az, hogy a paraszt valóságos élete meglehetősen szűk drámái terület s míg a romantikus, vagy énekes paraszt-színműnek éppen irrealitásánál fogva korlátlan lehetőségei vannak, a komoly parasztdráma és a komoly parasztvigjáiék nem nagy változatosságot enged s kérdés az is, hogy az újonnan kifakadt romantika nem fog-e megint hosszabb időre ártani az igazi és élethű falusi drámának.

Elképzelhető azonban, hogy a régi népszínmű jelesebb darabjai újból feltámadhatnak a színpadon, bár semmiesetre sem abban a stílusban, amely az élethűségnek és a realitásnak a bélyegét akarná rástünni a fantáziának és a szeszélynek e kedves alkotására. Baracs Imrét lehet reálisan játszani, de Gődör Sándort, a romantikus parasztot épp oly kevésbé

lehet igazi parasztnak ábrázolni, mint János vitézt. Megtörtént tavaly, hogy előadtak egy németből magyarított régi népszínművet, amelynek a címe *Tündérlak Magyarhonban* (a témája már Shakespeare Makrancos hölgyének elő- és közjátékaiban is megtalálható) s amelyben Fedák Sári Blahánének egy parádés szerepét — a Marcsát — lefordította a realitásnak és a groteszk komikumnak a nyelvére. Komikai tehetségével sikerült is egészen újszerű hatásokat hozni ki a szerepből, de maga a naiv és kezdetleges darab alig bírta ezt a reális, nagy terhet.

A régi népszínművek általában csak a maguk stilizáltságában eleveníthetők fel s ma sem szabad megkívánni tőlük azt, ami sohasem volt meg bennük, de nem is szabad kiirtani belőlük azt aminek hatásuk egy nagy részét köszönhetik: a népdalt, a magyar nótát. Valaki egyszer igen elmésen és találóan jegyezte meg, hogy Hamlet nagy monológja a létről és a nem-létről nem tartozik a cselekményhez s tulajdonképpen ki is lehetne hagyni, ha a legtöbb ember úgy nem volna Hamlettel, hogy egyebet sem ismer belőle, mint a nagy monológot. Vannak régi népszínműveink s ezekben dalok, amelyeknek semmi közük a cselekményhez s csak azért vannak ott, mert szépek és megindítóak. És ha nagyon őszinték akarunk lenni, olyan népszínművünk is van, amelyről az a legerősebb emlékünk, hogy Blaháné a „Hullámzó Balaton tetején“ kezdetű dalt énekelte benne. És mégsem szabad haragudnunk erre a műfajra, erre a magyar vaudevillera, mert korlátoltság azt hinni, hogy a dráma és a színpad mindig a valóságot akarja tükrözni. Vannak idők, amikor az

emberek több valóságot, és vannak olyan idők, amikor több játékot akarnak látni, vagyis inkább transzponált valóságot kívannak, mint igazi valóságot. Egyik csak olyan jogosult, mint a másik. Egyiket csakolyan tehetségesen lehet csinálni, mint a másikat, Csak sohasem szabad egyikkel ölni a másikat, egyiket beleerőltetni a másikba. A régi népszínművet csak énekes szóval, dalos ajakkal lehet fölkelteni álmából, nem pedig a színpadi realizmus szerszámaival. Nem baj, ha e népszínművek parasztjairól nem tudjuk elhinni, hogy valaha is dolgoznak. Nem azért születtek, hogy dolgozzanak, hanem azért, hogy daloljanak nekünk és elbájoljanak bennünket, mint a régi pásztorjátékok kecses alakjai, akik selyem mezőkön, gondosan fésült bárányokat őriznek/

A vígjáték paradoxonja.

A vígjáték paradoxonja röviden abban foglalható össze, hogy minden igazi vígjáték — a lelke legmélyén és legvalódibb értelme szerint: szomorú, vagy keserű. A nagy vígjátékírók Arisztofánestől kezdve egészen Gerhardt Hauptmannig nagy pesszimisták voltak, — nagy leleplezők, akik a színpadon pőrére vetköztették és pellengérré állították azt a bizonyos valamit, amit a régi esztétika nagyon szürke és nagyon elmosódó meghatározással „általános emberinek“ nevezett. Minden nagy vígjáték belső magva egy általános emberi botrány, amelyet a vígjátékíró kegyetlenül és könyörtelenül leleplez.

De a vígjáték mulattat — így szólhat az ellenvetés. Föderit, nevettet, kacagtat. Az emberek azért nézik a vígjátékot, hogy nevéssenek. A szomorú vígjátékok unalmasak és népszerűtlenek. Csak az a vígjáték tetszik, amely mókás és vidám. Ez igaz, de a vígjáték paradoxonja azt mondja, hogy éppen az vidám fölül, ami alul keserű s az mulattató kívül, ami belül nagyon szomorú. Arisztofánész, Molière és Gogoly nagyon elkeseredett emberek voltak s nagyon jól tudtak mókázni. Viszont az is igaz, hogy voltak

a világon mókás vígjátékírók, akikben nem volt semmi keserűség, úgy hogy a kérdés talán azon fordul meg, mi tulajdonképpen a *móka*?

A világon minden móka, — még a legprivátabb is, az, amely a fehér asztal mellett születik és hal meg: kétféle természetű lehet. Vagy amolyan *l'art pour l'art*-szerű móka, amely merő jókedvből fakad, az életerőnek és vidámságnak túláradásából, az a bolondság, amely öncél, amely örülni tud önmagának és nem tud betelni önmagával. A korai renaissance ismerte és gyakorolta ezt a fajta bolondságot, amellyel tele vannak Shakespeare irreális vígjátékai, ahol az emberek pusztá mulatságból és szórakozásból ugratják egymást. Mert az e fajta mókának teteje az ugratás. Valakit felültetnek — s a többi ezen kacag. Ez a móka az életkedv gyöngyözése, pezsgése, kicsordulása a teli pohárból. Az életösztön vihogása, vagy sugárzása, — a verőfényes déli óra, amely még alig álmodik esti árnyakról.

De van a mókának egy másik fajtája, amely nem önmagáért van, hanem csak álarc. Ez a fajta nem ugratás, hanem — pletyka, csipkedés, megbotrányozás, szóval kritika. A móka itt nem az elégedettségből, hanem ellenkezőleg: az elégedetlenségből fakad. Nem cél többé, hanem eszköz, lehetőség. Nem a jókedv igazi nevető arca, hanem az elkeseredettség nevető álarca, hogy meg lehessen mondani az igazat. A legtöbb udvari bolondról és a legtöbb komikus színészről megírták, hogy nagyon szomorú emberek voltak. Ez nem is lehet másképp. Aki mindenről tudja az igazat, nem lehet őszintén vidám. A mindent látó ember mókája csak a szellemnek és lélek-

nek merész lendülete, amellyel át tudja magát vetni az élet örvényein és szakadékain.

A régi dramaturgia tehát rossz nyomon kutatott, amikor a *bohózat* és a *vígjáték* között olyanformán akarta megállapítani a különbséget, hogy a bohózat helyzetekkel, véletlenekkel, a vígjáték pedig jellemekkel és erkölcsrajzzal dolgozik. A vígjáték ugyanazokai a helyzetekkel, véletlenekkel, valószínűségekkel és ugratásokkal dolgozhatnak, mint a legalantjáróbb bohózat, — mert a kettő között nem az anyagban van a különbség, hanem csakis a vilégnézetben.

A bohózatnak a móka öncél, — a vígjátéknak csak eszköz. A bohózatíró azért bolondoz, mert jókedvű, a vígjátékíró azért nevet, hogy sírnia ne kelljen. Moherének befelé folynak a könnyei, amikor a képzelt betegnek, a rászedett férjnek és a kijátszott vőlegénynek álarca alatt megkacagtatja az embereket. A vígjátékíró kacajában benne van a kiábrándulás keserősége élcei és mókái szakadékok fölött röppennek el, a bohózatíró ellenben innen van még minden kiábránduláson s nem látja az örvényt és a szakadékot, amelynek szélén nevet és táncol.

A bohózatot a vígjátéktól — egy világ választja el. A bohózat mindig egy illúziót ad az életről, a vígjáték mindig egy illúziókat tépi széjjel. A bohózat azt akarja velünk elhitetni, hogy az élet vidám kedves, mulatságos s hegy a véletlen bajba sodor ugyan bennünket, de végül mégis kiránt belőle. A bohózat szinte megmérgez bennünket a végzetes illúzióval, hogy nincsenek bűneink s hogy az életet mindig újra és mindig előlről lehet kezdeni, mind egy kártyapartit. Valami sekélyes- optimizmussal

igéz meg bennünket. A vígjáték éppen ellenkezőleg azzal a dezillúzióval jön felénk, hogy az élet csupa botlás, gyarlóság, baklövés, mi több, rosszság, — amelyen alig lehet segíteni. Molière „Fösvényé“-ben, öt felvonás után, Harpagonnak az az utolsó szava, hogy látni akarja megint a pénzesládáját. A vígjáték utolsó gesztusa egyezik az elsővel: Harpagon fösvényésége gyógyíthatatlan. S a legtöbb vígjátéknak úgynevezett kedvező megoldása, jó befejezése csak *látszat*, éppen azért, mert erőszakos. A nagy vígjátékok is igen gyakran az utolsó pillanatban megtagadják kritikai mivoltukat s visszavonják, amit egész estén keresztül állítottak, de a következetes és könyörtelen kritikából nem fakadhat igazi természetzerű megoldás és ezt például *Shaw* Bemard annyira érezte, hogy egyik legbolondabb darabjában, a „You Never Can Teli“-ben a darabot berekesztő házasságot nem mint megoldást, hanem mint katasztrófát fogja fel. Ha a tragédiában a halál pecsételi meg a katasztrófát — a vígjátékban a házasság üti rá a pecsétet (a bohózat persze ezt is másképpen fogja fel) s ezt a felfogást már *Shaw* előtt nagyszerűen fejezte ki Molière, egy kis remekében, a *Kénytelen házasságban*, ahol *Sganarelle* rájön arra, hogy kit akart ő feleségül venni s próbál kibújni a kötelezettsége alól. De hiába — meg kell esküdnie a menyasszonyával. A nézőtér kacag, mialatt *Sganarelle* ráömlik az egész csúnya és nehéz élet.

Persze, meg kell engednem, hogy van a vígjátéknak egy fajtája, amely *Shakespeare*-ben tetőzik s amelynek azóta jobbra csak lapos utánzatai vannak *Marivaux*t és *Musset*-t vegyük ki az utánzók közül

s amely talán igazi ellenlábasa a tragédiának. Ez az úgynevezett romantikus, költői vígjáték, amelyben a társadalmi és emberi ferdeségek csak mint epizódok szerepelnek. Ez a vígjáték a harmónia, sőt mondjuk ki bátrán: a zene felé iparkodik, lírában akar feloldódni s éppen ezáltal közel jut a meséhez, amely szintén végérvényes és harmonikus megoldásra pályázik. Annyiban viszont a bohózathoz áll közel, hogy sem javítani, sem leleplezni nem akar, legalább is ez nem főcélja. De míg a bohózatban az aktorok a véletlennek dróton rángatott bábu, a romantikus vígjátékban minden tévedésükkel és baklövésükkel egy magasabb rendet szolgálnak. A tragédiabeli kemény fátum e költői vígjátékokban mosolygó gondviseléssé szelídül. Shakespeare vígjátékai gyönyörűséges művek: de nem paradox vígjátékok — s az igazi vígjáték, lényegét tekintve, talán mindig paradox, mint ahogy az igazi tragédia is az, amikor rémségei és borzalmi ellenére megnyugtat és fölemel.

A vígjáték paradoxonját talán soha senki sem érezte olyan őszintén és oly erősen, mint Gogoly Miklós, aki a Revizorban a világirodalom egyik legjobb vígjátékát írta meg. Maga a Revizor katasztrófával végződik, a vígjáték utolsó pillanata az, hogy megérkezett az igazi revizor, aki le fog számolni a korrupcióval. Gogoly egy kis utójátékot is írt a darabhoz s abban egyik személyével ezeket mondhatja a saját munkájáról:

— Ha komolyan megvizsgáljuk ezt a vígjátékot, a Revizor igazán nem tesz olyan hatást, hogy a néző fölüldülhessen: ellenkezőleg, sok embert fölingerelt, vérig sértett a darab s általában mindenki bizonyos

fájó érzéssel ment ki a színházból. Leszámítva azt, hogy az ügyesen kigondolt jelenetek, a jól kiszámított komikai helyzetek és a mesterien megfestett alakok sok örömet szereztek a nézőnek, mindenkinek a lelkében valami rémséges sötétség maradt vissza, valami borzadás a saját bűneitől. Maga az a rendőr, aki úgy jelenik meg az ajtóban, mint a hóhér, s akinek a szavára kővé merednek, amikor azt kell hallaniok, hogy megjött az igazi revizor, aki valamennyiüket ki fogja irtani: elképzelhetetlenül rettentő dolog . . . Megvallom önnek őszintén, bennem egyetlen tragédia sem kellett ily szomorú, ily leverő, ily vigasztalan érzéseket ...

Bizonyos tekintetben minden vígjátékiró azonos Gogoly revizorjával, az igazi revizorral, akiről azt mondja az orosz író, hogy nem más, mint a fölébredt lelkiismeretünk, amely hirtelen és egyszerre arra kényszerít bennünket, hogy alaposan végignézzünk magunkon . . . Gogoly szerint a vígjáték igazi tartalma az erkölcsi kritika, módszere a nevetetés, mert ez az a korbács, amellyel ki lehet űzni a lelkéből mindazt, ami beszennyezi az ember valódi szépségét.

A vígjáték iehá! alapján véve igen komoly dolog s ez alapon érthető meg az is, hogy miért olyan ritka. Az igazi vígjátékot a közönség épp oly nehezen tudja elviselni, mint az igazi tragédiát, s ezek a nagy műfajok mindig csak föleresztve, fölhívítva, érzelmes és érzелgős hurokra áthangolva lehelnek népszerűek. Ez magyarázza meg azt is, hogy a világ-irodalom legnagyobb és legkacagtatóbb vígjátékirója: Molière, miért nem olyan népszerű, mint azok, akik

nála sokkal kisebbek, de jóval hígbabak. A moliérii vígjáték a józan ész és az igazi erkölcs tiltakozása volt minden ártalmas véték és minden káros divat ellen, s fegyvere és eszköze a tiszta komikum volt, a nevetségesség, amely öl. Moliére lencséje ugyanaz, ami Gogolyé. Minden ferdeség sűrítve, megnagyítva, túlozva, ma azt mondanók: stilizáltán jelenik meg ezekben a darabokban, amelyek nem egyszer (Tartuffe, Nők iskolája, Képzelt beteg) beletévednek a tragikomédiába, ami különben csak arra vall, hogy a dolog, amelyről szó esik: véresen komoly, s hogy a mókák néha nem úgy sisteregnek, mint a fényes rakéták, hanem mint a tüzes villámok. Moliére egyforma biztossággal járt a könnyű móka és a súlyos kritika területein. A botcsinálta doktor merő kacagás, a Mizantróp merő siralom. Moliére senkit sem kiméit s önmagát legkevésbé. Szerelmi botlásaiéri, meggon-dolatlan házasságáért, szókimondó őszinteségéért, el-hatalmasodó hipochondriájáért és valódi nyavalyájá-ért önmagét is megkorbácsolta nyilvánosan, saját se-beit is föltárta a színpadon. Kinevettette és kinevette saját magát.

A moliérii vígjáték kegyetlen, mert minden igazi vígjáték kegyetlen. De a polgári osztály, amely a 18-ik század második felében megtollasodott s a tizenkilencedik század folyamán hatalomra jutott — egyszerűen lefújta a színpadról a vígjátéki kegyetlen-séget és a vígjátéki paradoxont. A 19-ik század víg-játéka Kotzebue és Scribe jegyében fejlődött s ezt a vígjátékot az jellemzi, hogy nincsenek méregfogai. A 19-ik század vígjátéka — Gogolyt, Kleist-et Haupt-mannt, Becquet s még egy pár kivételt leszámítva,

az a vegyes tál, amely a drámából, melodrámából, bohózatból összegyúrt elemekkel éppen a polgári gyomor megcsiklandozására való, s amelynek elpusztíthatatlan témája: a jóvátehető házasságtörés.

A vígjátéknak csakis akkor nőhetett újra méregfoga — ez már a dráma fejlődéstörténetébe tartozik — amikor ennek a jóllakott és elkényeztetett polgári társadalomnak megjelent színpadon az első kritikusa. Kétségtelen, hogy a nagyon elpolgáriasított és érzélgősített vígjátéknak csakis a szocializmusból nőhetek új méregfogai, s ilyen értelemben Európában Shaw Bernard az új vígjátékiró. Az igaz, hogy nem olyan szomorú, mint Moliére s nem olyan keserű, mint Gogoly, de ennek talán a vegetarianizmus és a szocializmus az oka. Shaw bölcs, mint egy vegetáriánus és optimista, mint egy igazi szocialista, aki a társadalmi reformtól egyúttal az ember reformját várja. Moliére és Gogoly peszimizták voltak s bár az volt a hitvallásuk, hogy a neveltségesség korbácsával kell javítani az embereket, lelkük mélyén nem nagyon hittek az emberek javulásában. Inkább csak úgy tettek, mintha hittek volna benne. Shaw azonban hisz bennük s ezért nem is rájuk haragszik, hanem inkább a társadalomra így hát a vígjáték paradoxonja ő nála jelent meg ugyan újra de ez a paradoxon a szocializmus hajnalfényétől — nagyon rózsaszínű.

Az opera paradoxonja

Nemrégiben egy hatalmas könyv jelent meg a könyvpiacra (Oscar Bie: Die Oper), amelynek talán a legfőbb értéke abban rejlik, hogy először mer igazán hozzányúlni az operához, mint esztétikai problémához. Hogy opera és racionalizmus nem férnek meg egymással, s hogy az operákban legtöbbször olyasmik történnek; amik homlokegyenest ellenkeznek a józan ésszel: ez már több, mint száz esztendő óta útszéli igazság, s a magyar glóbuson abban a jól ismert szállóigében öltött formát: hogy: „A gróf belefűlt a vízbe.“ Ha tudniillik az operaszínpadon a gróf belefűl a vízbe, s ennek a bal-esetnek száz tanúja van (ennyiből áll körülbelül egy jól nevelt kórus), akkor a száz közül egyik sem fogja a kis ujját megmozdítani, hogy a gróft ki-mentse a vízből, de húszszor is el fogják fűjni valamennyien, hogy a gróf belefűlt a vízbe. Gyakran a legnagyobb zenei szépségek virulnak ki a legnagyobb színházi képtelenségekből. A zene, amely talán valamennyi művészet között a legnagyobb illúzió- és hangulatteremtő, — éppen azért, mert semmi köze sincs a valósághoz, — az operában akárhányszor szétzilálja az illúziót és a hangulatot s a maga

ragyogásával rávilágít a drámai helyzet silányságára. De a legnagyobb színházi képtelenségek sem tudtak ártani az operának. Mintha csak arról volna szó, hogy mennél több ragyogó és bájos képtelenség kapjon helyet az opera keretében, a fejlődés — vagy, amint Wagner fogta föl: a degenerélódás — odavitt, hogy a ballet is minden megokolás, vagy alkalomszerűség nélkül harapódjzptt el az opera., cselekményében. Már az sem volt elég, hogy a gróf belefűt a vízbe, s hogy a szíáz főnyi kórus a legváltozatosatsabb dinamikával kísérte ezt a megfulladést, az igazj opera az lett, amikor a gróf a vízpefujt, a kórus; énekelt s ugyanakkor a víz paraján a ballet tütüben lejtette a legodanem, valóbb} táncokat,

Természetes., hogy a gpndolkozpkajt, az okos fejeket, a racionalistákat nem elégítette ki, ez a felemás műfaj, amely nagyon szeszélyesen kever(e a művészi gyönyörűségeket a gégétől,— a bokáig., sőt még azon túl is — a lábujjhegyig, Amikqr, az örület tetőpontjára hágott: megjelent a racionalizmus zsenije, az operaszínpad nagy reformátora, s az új operai törvénykönyv, szerzője: Wagner,

A wagneri zenedráma, mint a, régi opera, ellenlábasa abból a meggyőződésből született, hogy a gróf vízbefulásának semmi köze sincs az igazi operához, mert a zene és dráma teljes egysége és egyöntetűsége nagyon is elérhető ideák, mihelyt olyan zseni veszi kezébe a dolgot, aki éppen, olyan nagy költő, mint zeneszerző. Az opera színpadi képtelenségei — Wagner, szerint — nem, a műfaj természetéből fakadnak, hanem csakis abból a körülményből, hogy a zeneszerzők, egyrészt nem, voltak tisztában, a

műfaj természetével, másrészt olyan szövegeket zenésítettek meg, amelyek nem voltak alkalmasak arra, hogy *Gesamtkunstwerk* váljon belőlük.

Wagnernek ezt a súlyos esztétikai tévedését rfém szabad megítélni, mert a teremtő muzsikus erősebb volt benne a teoretikusnál, s ő is úgy járt, mint Zola, vagy Flaubert; rossz teóriák alapján — vagy azok ellenére — remekműveket alkotott.

Wagner esztétikai tévedése abban a felfogásban gyökerezett, hogy az opera, mint műfaj, racionalizálható s hogy a szöveg és zene, a színpad és a zetfe-kar abszolút egysége elérhető. A tiszta, az abszolút művészet mindig egységes és osztatlan. Egy szofokleszi tragédia, egy Beethoven-szimfónia, vagy egy Rodin-féle szobor egységessége abszolút. Nem vehetek el belőle, nem tehetek hozzá, nem változtathatok rajta. Mihelyt azonban a művészetek párosodnak, — az egység merő illúzióvá lesz, amennyiben csakis a hatásban jelentkezik, de tulajdonképpen nincsen is meg. Tristan és Izolda a világ egyik legszebb zené-drámája, de itt is chiméra abszolút egységről beszélni, mert elvileg éppenséggel nem lehetetlen, s így nagyon is elképzelhető, hogy Tristan és Izolda szövegét, úgy, ahogyan Wagner megírta, egy zeneszerző ismét megkomponálja s ugyanazt az egységes Zenedrámái hatást éri el vele, mint Wagner a maga zenéjével. Szöveg és zene viszonya a legjobb és legszebb operában is csak egy szerelmi házassággal vethető össze. A jó házasságban a férfi, meg a nő, ahogy mondani szokták, egy test, egy lélek, de a legkitűnőbb házasságok is elképzelhetők — egy másik házasságban. A legjobb opera sem oszthatatlanul egy-

séges, amilyen például a jó szimfónia, a legjobb operai egység mindig csak a legjobb lehetőség, nem pedig az egyetlen lehetőség, már pedig az abszolút művészet az egyetlen lehetőségnél, vagyis magyarul: a muszájnál kezdődik.

A legjobb lehetőség azonban megvolt az operairodalomban, Wagner előtt — Mozartban, és később Wagner nélkül is, pl.: Carmen-ben. Sőt olasz operák is voltak, amelyek az egységnek igen kellemes illúzióját keltették. A praktikus különbség az, hogy Wagner minden problémát tudatossá tett magában s céljaihoz és szándékaihoz teóriákat is faragott, de Wagnerben, minden sokoldalúsága mellett is, mindig dominált a zeneszerző és ez volt a szerencséje. A tetralógia költői és drámai értékére nézve ma már nagyon megoszlanak a vélemények, de zenei értéke egy csöppet sem problematikus. Annál nagyobb bajok vannak az egység és a Gesamtkunstwerk körül. Ma már tudniillik az is teljesen bizonyos, hogy Wagner a hangversenyteremben sem kevésbé hatásos, mint a színpadon. Amit ő egységesnek és oszthatatlannak érzett, nagyon is osztható és nem is olyan egységes.

És ezen a ponton bukkan fel az igazi probléma. Ha az operában, mint drámai műfajban a zene a domináló és döntő érték, — már pedig ez kétségtelen, — hogyan értsük azt, hogy a zene, amely a szimfóniában abszolút és szuverén művészetnek mutatkozik, nem röstelli magát összeadni a színpaddal és a színpadnak egyéb mellékes művészeivel? Mi szüksége van a zenének arra, hogy a színpad szolgálatába szegődjék, alárendelje magát ostoba libret-

toknak, vízbefúlt grófoknak, amikor mint abszolút zene, igazi királynő lehet a művészetek között?

Erre a kérdésre, amelyet ilyen formában még soha föl nem vetettek: csak egy lehet a felelet. Okvetlenül úgy kell lennie, hogy a zenében olyan erők is szunnyadoznak, amelyeket csak a színpad tud életre kelteni, szóval kell, hogy a zenében olyan drámai lehetőségek lappangjanak^ amelyek nincsenek meg a szóban s amelyek ennél fogva közönséges irott párbeszédekben ki sem fejezhetők.

És itt van az opera minden paradoxiójának a kútfeje. A zenének van egy olyan drámai lehetősége, amelyhez képest a közönséges emberi beszéd kolduszegénynek mondható. A közönséges emberi beszéd az emberi cselekvéseket, tehát a drámát, csak egymásutánban tudja érzékeltetni. A szereplők mindig csak egymásután beszélhetnek s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész partnerének a szavai alatt, némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt számtalan emberi lelket egyszerre tud megszólaltatni, tehát a drámai küzdelmet egyidejűleg tudja hozni. Ez a Rigoletto kvartettjének, a Mesterdalnokok kvintettjének, a Don Jüan híres sextettjének s a nagy operai fináléknak páratlan ereje, varázsa és — hiába tagadnók — drámaisága. Egyszerre beszélni, egyidejűleg megnyilatkozni drámában csakis a zene útján lehetséges. Shakespeare legszebb szerelmi duettjei ezért nem érik utói Wagner nagy szerelmi duóit. A szónak itt hátrálnia kell a zene előtt, sőt a nagy szerelmi

jelenetekben maguk a drámaírók is szinte ösztönyszerűleg a versnek minél zeneibb hatására törekedtek, mintha csak érezték volna, hogy e ponton egy másik művészettel kell versenyezniük.

Wagner teóriája, mely utóbb Debussyben a legvégső túlzástól sem riadt vissza (Pelleas és Melisandában sohasem énekelnek egyszerre az emberek) létföltételeiben támadta meg az operát, amikor azt kívánta tőle, hogy a drámához igazodjék. Wagner szerencsére sokkal zseniálisabb muzsikus volt, sem hogy a saját teóriájához ragaszkodott volna, de maga a teória megmértelyezte az operairodalmat s talán gyökerében támadta meg. Igaz, hogy a természetességnek, vagy a valóságosságnak nem felel meg ha két, vagy három ember egyszerre énekel a színpadon, de viszont az sem valószínű, ha egy ember énekel s mi köze egyáltalában az operának a valószínűséghez? Az opera a legkülönbözőbb művészetek találkozója a színpadon, a zene fenhatósága alatt s ha ez a találkozó szép és illúziót keltő, kellemes és művészies, fölösleges és oktalan beszéd előhozakodni a természetességgel és valószínűséggel. Minthogy az operában első és végső sorban azokról a drámai lehetőségekről van szó, amelyek a zenében rejlenek, az igazi opera sohasem mondhat le a duókról, tercettekről, ensemblékről, finálékról, sőt egyenesen ezekre kell pályáznia s nagy a valószínűség, hogy a modern operairodalom meddősege akkor fog véget érni, ha sutba dobják mindazokat a racionalista elméleteket, amelyek drámaiság és illúzió helyett realizmust és verizmust kívántak operától.

A zenének ez a félre nem ismerhető szuverenitása

szabja még a librettó mivoltát. A jó Szövegkönyv az, amely minden alkalmat megad arra, hogy a zene kibonthassa a maga drámai lehetőségeit. Wagner itt is tévedett s ebben a saját kárára. A librettóit legalább részben néha úgy írta, mint a drámát kell írni, körülményesen, kimerítően, végérvényesen. A jó dráma azonban sohasem lehet jó librettó, abból az egyszerű okból, hogy a jó drámához nem kerí egyéb, mint jó előadás, a jó librettóhoz ellenben először jó zene kell s csak aztán jó előadás. A librettó a zene révén válik csak drámaivá. A „Szöktetés a szerályból“ című opera librettója átlátszó és naiv és a személyek — a szövegkönyvben — pusztá bábok. Mozart zenéje kelti ezeket a bábokat életre s Ozmin alakjában olyan figurát teremt, amely egyenrangú Shakespeare humoros alakjaival. De Mozart nélkül Ozmint legfeljebb Kotzebue valamelyik figurájához lehetne hasonlítani. Figaro házasságának a szövegkönyve gyengébb Beaumarchais vígjátékánál (sok elmésséget egyszerűen el kellett hagyni), de Mozart operája különb, mint a Beaumarchais vígjátéka. Beaumarchais egy pillanatig sem költő, Mozart az első taktustól kezdve az utolsó istenáldott poéta. Zsuzsi, a komorna, Beaumarchaisnál egy fürgenyelvű, okos, ravasz, de mindenképp prózai lény. Mozart az utolsó felvonásban ad neki egy áriát, amellyel abba a szférába emeli, ahova Beaumarchais sohasem tudott feljutni. Mozart szerelmesei Shakespeare legbájosabb kreatúráival vetekszenek. Mozart a csélcsap, a lobbanékony, a könnyen hevülő ember, — akinek az unokatestvérével való levelezését csak nagy törlésekkel merték kiadni, — még az érzékies alakjaiba is annyi

naivitást és tisztaságot vitt belé, hogy a szerelem nála sohasem veszíti el égi szépségét. De a szövegek könyveiben erre nézve semmit sem talált. A szövegek könyv csak jó ürügy volt neki arra, hogy átélt és átszenvedett szerelmeit és csalódásait olyan harmóniákba fűzze, amelyek csengeni fognak az idők végéig.

Ha a librettó nagyon jó dráma is egyúttal — veszedelem fenyegeti a zenét. Verdi Othellója olyan műremek, amelyet sokan egész kivételes értékűnek tartanak az olasz mester oeuvrejében. A librettót Arrigo Boito — kitűnő zenész és litterátus fej — dolgozta át Shakespeareből s lehetőleg mindent meghagyott. De éppen ez a hiba. A dráma szigorú ökonómiaja és végleges megfogalmazása nem fest jól az operaszínpadon. Minek megzenésíteni Shakespeare sorait, amelyet teljesen be vannak fejezve, s amelyek végleges megformulásában a zenének is nagy szerepe jutott? Shakespearenek legtöbb sorához a zeneszerző mitsem adhat hozzá. A „Carmen”¹⁴ szövege ellenben jó mesterembermunka, éppen csak annyira logikus, amennyire az operaszínpad megkívánja, sőt néha még annyira sem, mert mikor a harmadik felvonásban a csempészek a hegyek között bujkálnak, mindenki, aki csak keresi őket, könnyen rájuk talál. És ez a szöveg a maga józan, megfaragott verseivel igen kitűnő alkalom volt arra, hogy megszülessék az a zenei csoda, az életkedvnek és az életörömmnek az a harsogó, tragikus himnusza, amelyet Carmen néven ismer a világ. Hogy bőven vannak benne képtelenségek? Hogy amikor Jósé leoldja a kötelet Carmen karjáról, nem lehet a színen senki, holott őt perccel

azelőtt még tele volt a térség emberrel? Hogy ezen semmiféle rendező és rendezés nem segíthet? Igaz, — de vajjon fontosak-e ezek a dolgok?

Az opera hibrid műfaj, paradox alkotás, ünnepe a színháznak, mert az a fajta színdarab, amely a legtöbb művészetet tudja összepárosítani. De nem Gesamtkunstwerk s nem is lesz soha. Mindig csak egy gyönyörű megalkuvás lesz, nagyszerű játék, amely néha belemarkol a legmélyebb problémákba, leszáll a Hadesz mélységeibe és feltör az Olimposz csúcsára, — de alapjában véve mindig csak egy páratlan színpadi káprázat fog maradni, örökkévaló tanúsága és emléke annak, hogy mit képes produkálni a zene, amikor lemond abszolút mivoltáról és beáll — színházat játszani.

A jó befejezés.

Szindarab és regény ősidők óta keresi az úgynevezett jó befejezést, — bár a tragédiák befejezése, úgy látszik, mintha ellentmondana ennek a föltevésnek. Csakhogy a jó tragédiáknak a befejezése rendszeren jó, bár tragikus is egyúttal. Romeo és Júlia ötödik felvonásában vérszínű rózsák hullanak a sírbolt lépcsőire, s a szerelmesek, akik nem élhetnek egymással, mert nem engedi a világ s akik nem élhetnek egymás nélkül, mert nem engedi a szerelmük: mámorosan széppé teszik a halálukat s a közönség fájdalmas gyönyörűséggel mond igent éhez a befejezéshez. A Hedda Gabler-féle „szépséges halál“ itt igazán valóra válik. A tragédiának rendes körülmények között nem is lehet másképpen végződnie, mint halállal — de ebben a halálban diadalmas szépségeknek kell kivivniuk. Amikor Hamlet búcsúzik az élettől — a győzelmesen bevonuló Fortinbras trombitái az ő diadalát is harsogják az ő mélabús diadalát az élet fölött, amelynek problémáival oly keservesen viaskodott. A jó tragédiában a jó befejezés: a szép halál s a befejezetlenség: az életben maradás. Milyen elégtelenek volnánk, ha Macbethnek, vagy III. Rikárdnak vissza kellene vonulniuk a

magánéletbe, úgy mint Bánk bánnak? S van-e rettentőbb befejezetlenség, mint a „Kísértetek utolsó jelenete, amikor az anya a félig már hülye fiúval szemben azon tépelődik, hogy odanyújtsa-e neki a halálos mérget?

Ilyen rettentő befejezetlenséget akkor produkál a dráma, ha a drámaíró pesszimista, vagy tendenciózus. A pesszimizmus, vagy a tendencia mindig meghamisítja a szükségszerű befejezést, kivéve, ha a drámaíró első pillanattól fogva a tendenciára épít, mint Ibsen tette a *Nórában*. Nórának látszólag nincs „jó“ befejezése, mert hiszen amikor a két házastárs között minden kérdés tisztázódott: szétbomlik maga a házasság és Nóra éjnek évadján elhagyja férje házat, sőt mi több, három gyermekét. Amikor Ibsennek ez a tézises darabja (mert Nóra igazán Tendenzstück a szó szoros és legjobb értelmében) új volt s világszerte nagy föltűnést és sok ellentmondást keltett, Ibsen egy nagy német színésznőnek, Niemann Raabe Hedvignek a fölkerésére megváltoztatta a befejezést és jobb meggyőződése ellenére Nórát az utolsó pillanatban az ura mellett marasztotta. Niemann Raabe Hedvig ugyanis azt mondta, hogy ő azt a Nórát, aki a gyermekeit képes elhagyni: nem érzi és eljátszani sem tudja. Így kapott Nóra „jó befejezést“, amelyről azonban csakhamar kiderült, hogy rossz befejezés, úgy, hogy a színpadon nem is tudott meggyökerezni. Az a Nóra, aki a harmadik felvonásbeli nagy kimagyarázkodás után visszamarad a férje mellett: képtelen figura s minden érdeklődésünket elveszti, az a Nóra ellenben, aki a babaházat fölrobbantja, hogy a saját énjének érvényesülést szerezzen, tendenciózus

mivolta ellenére is érdekes alak, aki az egész közönséget nagy dilemma elé állítja. Ibsennek azonban éppen ez volt a célja: az öntudatra ébresztett nő vádjait szórni szét a világon. Ezt a célt éppen a befejezés szolgálja, Nórát tehát csak egy nagyszerű befejezetlenséggel lehetett befejezni. Az Ibsen-féle Nórának jó befejezése magának a darabnak a keretében nem oldható meg, hanem csakis egy új darabban, amelylyel Ibsen adós maradt, Nórának tehát nem a befejezés hiányzik — hanem teljes három felvonása, amely az új tűzhelynek fölépítését hozta volna meg. Ez azonban mér nem volt Ibsennek szívügye, ő megcsontosodott pesszimista volt, aki nagyszerűen tudta megépíteni drámailag azt, hogyan rombolódik le egy házasság. Hogyan épül újra: ez már fcevés-bé érdekelte. Csak éppen hogy megpendítette a gondolatot az utolsó felvonás végén. Azoknak pedig, akik elégtelenek voltak Nórával; a Kísértetekkel felelt; ahol megmutatja, milyen retentő I következményekkel jár, ha egy asszony a saját énjét, a saját jobb érzését és meggyőződését föláldozza¹ a I konvencióknak (mint azt Nórától követelték sokan) s legyultal bizonyosságot tesz arról, hogy ő nem szereti a „jó befejezést“ ámbár a Tenger asszonyáiban ő is azt mutatja meg, hogy egy gyöngye lábbon álló házasság hogyan szilárdul meg újra a férfi jóvoltából. A múlt század egyik leghíresebb és legnépszerűbb színdarabja, amelyet Szentpétervártól Madridig minden színpadon lenyűgöző sikerrel adtak: Kotzebue „Embergyűlölet és megbánás“ című dráma, úgy szólván nem egyéb, mint egy négyfelvonásra osztott „jó befejezés“ s világsikerét nagyrészt ennek köszön-

hette. A darab ott kezdődik, ahol Nóra befejeződött. Egy házasság felbomlott — az asszony hibájából. A férj embergyűlölővé lesz, az asszony bűnbánóvá s a darab azt mondja el, hogyan találkoznak újra és hogyan építik fel újra tűzhelyüket. A tárgy oly közönségesen emberi, hogy költő tollára való s Kotzebue nem volt soha költő, még legszerencsésebb perceiben sem. Az alakok egytől-egyig érzélgősek és sekélyek, a hang legtöbbször tudákos, vagy legalább didaktikus és még sem lehet azt mondanunk, hogy nem értjük a darab világraszóló sikerét. Maga az a körülmény, hogy Kotzebue a férjet és feleséget egyformán teszi felelőssé azért, ami történt s hogy mind a kettőt válságokon keresztül vezet újra a révbe, hogy akármilyen felületesen is, de emberiséget és igazságot keres s ugyanazokra az érzésekre pályáz, amelyekkel legújában Brieux dolgozott oly szerencsésen: igazolja e sekély darabnak nem csekély sikerét.

A jó befejezésről azonban még sem szabad azt hinnünk, hogy az csakis a nagyközönség, vagy a nagytömeg alapján véve optimista érzéseiben és vágyakozásaiban gyökerezik. Maga a dráma természete is a befejezettséget követeli, mert ez egyrészt minden művészetnek az álláspontja az életnek a befejezetlenségével szemben, másrészt maga a dráma az életproblémáknak olyan erősen ethikai kialakítása, hogy a befejezetlenséget nem tűri meg. Innen van, hogy nagy drámaírók inkább erőszakos befejezéshez nyúltak, semhogy befejezetlenül hagyják a drámát, Shakespeare és Molière akárhányszor erőszakos és erőszakoltan fejezik be a darabot, mert a befejezetlenség sokkal kínosabb volna. „Tartuffe“-öt magának

a királynak teljesen váratlan közbelépése fejezi be, mert különben Orgon egész házanépe bizonytalan sorsra jutna. A „Fösvény“-ben egy regényes hajótörés, egy váratlanul visszatért apa és egy csudálatos véletlen szükséges ahhoz, hogy a cselekmény jó véget érhessen. Romantikus elemeket kell becsempészni a szigorúan polgári vígjátékba, szét kell zilálni a darab egész stílus-egységét, hogy meg lehessen csinálni a jó befejezést. Shakespeare is ilyenformán jár el a „Szeget szeggel“ „Ahogy tetszik“ és a nagyon találóan „Minden jó, ha jó a vége“ című darabjaiban. Hercegek kettévágják a csomót, gonosztévők hirtelen megjavulnak — pusztán a jó befejezés kedvéért.

A jó befejezés a színművekben és a vígjátékokban — rendszeren a házasság, teljesen a Puck recipéje szerint a Szentivánéji álomból:

Jancsi Pannit nyerve meg,
Zsák a foltját lelje meg!
Hím a nöstényt vigye haza,
S ne legyen panasza.

A házasság a komédiában ugyanolyan jó befejezés, mint a halál a tragédiában, mert ugyanolyan szentnek és végérvényesnek látszik. Születés, házasság és halál — az emberi élet három legnagyobb határpillanata s a dráma mint legnagyobb határpillanatokat értékesítette is mindig a két utolsót. A házasság a mesében és a színpadon egyaránt határhely, végállomás, megoldás. Nem mintha az ellenkezője nem volna elképzelhető. Komédiáirók gyakran megtették, hogy a házasságot, mint megoldást pesszimiztikusan, vagyis tragikomikusan fogták fel. Nagyszerű példája ennek Molière „Kénytelen házasság“-a, amelynek a címe

már mindent elárul. De itt egy öreg bolond vesz el egy kacér, fiatal leányt, illetve amikor már ráeszmélt a helyzetre, szeretne visszalépni, de nem lehet. *Meg kell házasodnia* — ez az ő tragikomédiája. Még tovább ment Bernard Shaw, aki a „Nem lehessen tudni“ és az „Ember és felsőbbrendű ember“ című vígjátékaiban a házasságot úgy látja, mint a férfiak tragikomikus végzetét, vagy akár a férfinek és nőnek közös tragikomikai végzetét, amely elől hiába menekül az ember a leggyorsabb járatú autón és hiába zárja el magát magasröptű elméletek fellegrárába. De akár naiv, akár pesszimista szemmel nézzük a házasságot, — az úgynevezett középfajú drámáknak és szomorú, vagy mulatságos vígjátékoknak ez a szokott, rendes, azt mondhatnám, végzetszerű „jó befejezésük“. A naturalista és impresszionista drámairodalom tágítani akart ezeken a szoros korlátokon, de minden eredményük egy pár finom, szép és hangulatos darab, amelyek után minden megy tovább a maga rendes vágásán. Maurice Donnay írt egy finom és hangulatos komédiát azokról a szeretőkről, akik nem egyesülnek, hanem elválnak, de míg az egyesülés műfajai kimeríthetetlenek, a válási műfajok nagyon is korlátozottak. Válási komédia olyan kevés van az egész világirodalomban, hogy ezek igazán csak megerősítik a szabályt.

Úgy látszik tehát, hogy a színmű e tekintetben sokkal korlátozottabb, mint a regény, vagy a novella. De ez a korlátozottság és szegénység csak látszólagos, mert hiszen ezek a témák végtelen modulációkra alkalmasak s hogyan nyeri meg Jancsi Pannit, hogyan leli meg zsák a foltját; ez mindig újra meg újra ér-

dékes lehet, akár mint tartalom, akár mint keret, akár mint ürügy. Színpadon ennek a helyzetnek még az az előnye is meg van, hogy nagyfokú egyszerűsítést jelent, ami a regényre és novellára nem fontos, de a drámára mindig kívánatos. A regény és novella az egyes olvasónak szól, aki minden bizarrságra és különösségre kapható, mert egyénileg teljesen kezében van az Írónak. A színpadi közönség csak mint tömeg áll rendelkezésére az írónak, míg ellenben legegyénibb sajátosságait eleve kikapcsolja, anélkül persze, Hogy tudna róla. Ezzel a közönséggel szemben tehát ez író csak nagy egyszerűsítésekkel boldogulhat, s a legnagyobb egyszerűsítés, amely soha divatját nem muthatja: a jó befejezés.

Ez persze triviális dolog s így nagyon triviális tanácsnak is tetszik, de nem szabad elfelejtenünk, hogy maga ez a triviális dolog még nem jelent semmit és nem biztosít semmit. A sikert, a színpadi hatást csakis az biztosítja, hogy ha az író a triviális dolgot *nem triviálisan* tudja megcsinálni. A drémairásnak különben is ez egyik legfőbb paradoxonja: érdekesen csinálni meg azt, ami közönséges, meglepően csinálni meg azt, ami igazán triviális. Rosmersholfn szebb és érdekesebb dráma, mint a Kisértetek, pedig a Rosmersholm témája és befejezése triviális, a Kisérteteké pedig szokatlan és rendkívüli. Rosmersholmban az a téma, hogy egy asszony megöli magát, félreáll az útból, mikor látja, hogy az ura és a házvezetőnő szerelmesek egymásba. Miután kiderül, hogy az asszony miért ölté meg magát, a bűn tudata a két embert elválasztja egymástól, és minthogy egymás nélkül élni nem tudnak, a halálban egyesülnek. Rendkívülivé,

érdekessé, egyénivé, mélyen tragikussá a kidolgozás teszi a történetet; amelyhez nem is kellett invenció, mert hiszen bárhol az útszélen megtalálható s aki akarja, legalább-kéttucat-novellában is elolvashatja, Ibsen előtt. A Kísértetekben ellenben sok a szokatlan, sok a kigondoltság magában s történetben is, sok az erőszakosság, a befejezése pedig egészen páratlanul különös. Mert két szerelmes, aki nem lehet egymásé s inkább meghal együtt: ez a legközönségesebb dolog a világon s minden hétén a rendőri rovatban is megtalálható. Ellenben egy anya, aki egy hülye fiúhoz láncolva nem tudja, hogy mikor tesz neki jobb szolgálatot, ha megmérgezi, vagy ha életben hagyja: ez a legritkább dologi a világon, olyannyira ritka, hogy szinté monstruózus. A Rosmersholm befejezése szépségesen tragikus, a Kísérteteké megdöbbenően kinos. Amaz egy drámaköltő tollából való; emez egy pesszimista gondolkozó tendenciózus szándékából ered. Az igazi nagy drámaíró nem a közönséges dolgoktól fél. h~ánefrT inkább a különös dolgoktól. A közönséges doígek a poeta, kezén rendkívüliekké válnak, — a rendkívüli dolgok akárhányszor csak bizarrak és kínosak, de soha sem eléggé közönségesek arra, hogy behatolhassanak a közönségbe.

A „jó befejezés“ nemcsak nyárspolgári felfogás, nemcsak közönséges, naiv „Wunscherfüllung“, nemcsak a tömeg éretlenségének és egyszerűségének posztulátuma. hanem a helyes drámai szerkesztés következménye, amely szinte magától áll be, ha az íróban nem túltengő a pesszimizmus. Az a költői világnép, amelyet a drámának adnia keli: csakis az optimizmus egyensúlya mellett lehet eléggé szilárd és erős. Ellen-

kező esetben túlzottnak, betegesnek hat, mindenesetre azonban olyan szubjektívnek, hogy kiütközik a dráma szerkezetéből, amely általános érvényességre — vagyis objektivitásra törekszik. Az objektivitásban is nagyfokú közönségesség is rejlik: mert hiszen az, amit a művészetben és irodalomban objektivitásnak mondunk, alapjában véve semmi egyéb, mint hogy szubjektív éntünk mindent fölszi magába s úgyszólván megtelik mindazzal, amit a mindennapi tapasztalás kínál neki. Az objektivitás nem valami hűvös dolog, nem is közömbös, vagy előkelő gesztus az élet közönséges valóságával szemben, hanem a legforróbb és legtágabb szubjektivitás, amely mindent felölel és mindent felolvaszt. Nincsenek triviális drámatárgyak, csak triviális írók s amikor Petruccio a Makrancos hölgy ötödik felvonásában magához öleli a megszelídült Katát, igazán nem arra gondolunk, hogy ez a befejezés milyen triviális, hanem hogy az a Shakespeare milyen ragyogó. Szóval: a jó befejezés csakis akkor triviális, ha a drámaíró nem csinálja meg hozzá jól iaz elejét. Mert tudvalevő dolog, hogy minden jó befejezéshez — három, végy négy jó felvonás szükséges.

A dráma és a színpadi hatás.

Pár héttel ezelőtt Strindberg „Haláltáncát“ láttuk a színházban, ezt a modern szomorújátékot, amely a két nem engesztelhetetlen gyűlöletéből és olthatatlan szerelméből szövi össze az ember kérlelhetetlen sor-sát. És ez a tragédia, mely egy nagy író vallomása is a saját életéről: sem félelmet, sem részvétet nem keltett a nézőkben. Sok helyütt érdekelt, néhol megdöbentett, gyakran visszataszított és sehol ki nem elégített. Azt pedig határozottan megfigyelhettem, hogy senki sem sirt a színházban.

Most pedig adtak egy színdarabot Bissontól, aki szerencsés szerzője volt a „Válás után“-nak, amely talán a legjobb modern bohózat, a színpadi kitalálásnak és boszorkányságnak valóságos mesterműve. Ugyanez a Bisson, élete végén, nem tudni, hogy őszinte fellángolásból-e, vagy csak versenyzési kedvből irt egy komoly színdarabot, melynek „Madame X.“ a címe s mely egy igen hírhedt műfajhoz tartozik. Akár boulevard-drámának, akár melodrámának, akár pedig rémdrámának hívjuk ezt a műfajt, mindegyik nevével azt akarjuk hangsúlyozni, hogy nem valódi, nem vérbeli dráma, hanem ál-dráma, még pontosabban szólva ál-irodalom, vagy nem-irodalom.

Bárhogy nevezzük vagy nézzük is azonban ezt a műfajt, az őszinteség annak a kimondására kényszerít, hogy a közönség amely Strindberg darabjában egy könnyet sem ontott, Bisson darabjának a negyedik felvonását végigzokogta. És nemcsak a műveletlenek sírtak, nemcsak az új gazdagok, akik most kezdenek színházba járni és ennél fogva kisigényűek (tudniillik ezt is lehetett olvasni), hanem a műveltek is. Azok is sírtak, akik utóbb letagadták. A negyedik felvonáson mindenki sírt.

Hogy ez a hatás hozzátartozik a jó drámához: abbén Arisztotelesz óta senki sem kételkedhetik. Szofoklesz és Euripidész drámáin sírtak az emberek és ma is sírnak. És ha a művelt ember, az esztéta ki akarja sajátítani Szofokleszt, -azt kell mondanom, hogy amikor Oedipusz -király a gyermekeitől búcsúzik, ha a színész csak valamennyire szívéből tud beszélni, a nézőtér azok is hangosan zokognak, akiknek sejtelmük sincsen arról, hogy ki volt Szofoklesz, mi az Oedipusz-mondakör és hogyan értelmezte Arisztotelész a katharizist. Strindberg Haláltáncán eüenben nem sírnak a műveletlenek, 4mbár léptenyomon saját mindennapi életünk Jelenségeit látják benne a színpadon és a műveltek sem sírnak, csak azt mondják, hogy remek, nagyszerű, irodalmi, mély ami több-kevesebb fentartással el is fogadható. Csak éppen nem hat úgy, mint drámától várjuk. *A névtelen asszony* Bissontól ellenben úgy hat, mert könybe meríti a nézőteret. Azt mondják némelyek, hogy ez olcsó dolog. Ez azonban olyan kifejezés, mely lehet gáncs és lehet dicséret. A rákleves is drága, a kenyér hozzá képest olcsó, sőt közönséges

— de ez nem szól a kenyér ellen. Ha egy színmű-író vagy egy színész meg tud ríkatni — ezt akár olcsó dolognak nevezzük, akár finom dolognak mondjuk, bizonyos, hogy az illető író vagy színész hivatása és mestersége szerint cselekszik s ebben okvetlenül kell valami jónak lennie.

Nem véletlenül említettem Szofokleszt. Összehasonlításról itt szó sem lehet. Strindberget nem hasonlíthatom Szofokleszhez, mert Strindberg nem igazi drámaíró, Bissont pedig még kevésbé hasonlíthatom Szofokleszhez, mert Bisson csöppet sem költő vagy író. De azt, hogy Strindberg miért nem hat és Bisson miért hat, igen könnyen kimagyarázhatom Szofokleszből, sőt magéból Oedipusz királyból.

Oedipusz király is, a Haláltánc is, a Névtelen asszony is a férjnek, feleségnek és a gyermeknek drámája, szóval a szűkebb értelemben vett családtragédiája. Szofoklesznél ez a tragédia minden szállával visszaereszkedik a múltba. A fő-indító ok az apának a saját fiától való félelme, az a rettegés, hogy a *ím* meg fogja őt ölni és azután felesésül veszi saját anyját. A fiu, mint az apa vetélytársa a hatalomban és az anya szeretetében: ezt a végzet-szerűen bekövetkezendő helyzetet akarja Laiosz kikerülni és ezért téteti ki a csecsemő Oedipus;zf, hogy elpusztuljon. De a gyermek felnő idegenben és öntudatlanul megcselekszi mindazt, amit Laiosz oly öntudatosan ki akart kerülni. Megöli apját s feleségül veszi anyját. Ha van a világon a családnak rémdrámája: úgy ez az és a „Kísértetek“ pszichologikus családi átka gyermekjáték ehhez képest. Szofoklesz azonban ezt a mesét, amelyet készen kapott a ha-

gyományoktól, egy nagy költő nagyszerű belátásával úgy formálta, hogy a hangsúlyt áthelyezte a Sphynxre. Arra a Sphynxre, amelynek talányát Oedipusz megoldja, míg ellenben a saját talányszerüségéről sejtelve sincsen. A hagyományoktól átvett rémmese ilyformán szimbólumává lesz a tragikus embernek, aki amikor az igazság lázas szeretetével kutatja és keresi a saját titkát, a múltnak törmelékei alól kiássa a saját szerencsétlenségét. De ha Oedipusznak ez a legmélyebb értelme, a mese viszont gyönyörűen bontja ki egy boldog és békés család összeomlását, egy anya öngyilkosságát, egy apának saját kezétől való bűnhődését, az emberek szemétől és gyermekeinek látásától való búcsúját s mindazt, ami oly közönségesen és olcsón emberi, oly közönségesen általános és oly örökkéig érvényes.

És ez nincs meg Strindbergben. Mihelyt észrevettük, hogy a férj és a nő nem lehetnek el egymás nélkül s mégis, kény telének egymást gyötörni: megáll előttünk a darab és nem halad tovább, azaz hogy mindig csak ugyanaz történik benne. Nincs fejlődő történet, amely lepergetné vagy leleplezné előttünk a szereplő személyek karakterét. A helyzet mindig ugyanaz marad, csak minden jelenetben más oldalról kapja a megvilágítást. Mindig csak új adatokat kapunk, sohasem új helyzetet. Nincs drámai hurok, csak drámai atmoszféra. Az emberek itt csak azért halnak meg, ha meghalnak, mert elfogyott a levegőjük. A színpadra átvitt regénytechnika boszulja itt meg magát. A dráma lélektani sűrítést kivan s a jó drámai helyzet semmi egyéb, mint a legnagyobb fokú lélektani sűrítés. A regény elemzése helyett a drámának

sűrítene kell: ez a dráma színpadi hatásának föltétele.

És erről a pontról lehet megérteni A *névtelen asszony* hatását. Ami ebben a darabban mindenkit meghat és megríkat, — semmi egyéb, mint egy nagy-szerű sűrítés, egy mesterien kigondolt helyzet. Hogy ehhez a helyzethez Bisson nem tud egyenesen és világosan eljutni, hanem csak görbe utón, három felvonáson át való botorkálás után: ez nem rontja el dolgát a közönség szemében, mert a negyedik felvonásra valahogy mégis összesűrüsítette a helyzetet, mely a következő: Egy asszonyt, aki megbotlott s akit a bukása után a férj nem akar többé visszabocsátani gyereük bölcsőjéhez, hanem kitaszít az utcára, húsz év után, amikor már teljesen elzüllött, mint gyilkos a vádlottak padjára kerül s a törvényszéki teremben saját fia az, aki őt védi s egykori férje szintén jelen van, anélkül természetesen, hogy fölismerhetné volt feleségét. A fiu a védőbeszédében öntudatlanul birájává lesz az apának és az anyát, aki boszut akarna állani a szívtelen férjen: teljesen lefegyverzi. Ez a helyzet olyan gazdag, a férj, feleség és gyermek viszonyát olyan drámaisággal sugározza, hogy még a dialektikus Írásmód sem ronthatja le hatását. Benne van a családi kötés szentsége és kegyetlensége, nem azért, mert Bisson beleírta, hanem azért, mert a helyzet erejénél fogva mi nézők bele-érezzük. A helyzet olyan erős és plasztikus, hogy egész sereg problémát ébreszt föl bennünk s ezzel szemben keveset nyom a latban az is, hogy Bisson prózai és szentimentális.

A dráma nem lehetséges egy nagy helyzetben ki-

hegyeződő mese nélkül — ez a tanulsága annak, hogy miért nem hat a nagy kvalitásokkal bővelkedő strindbergi dráma és miért rikat meg *A névtelen asszony*. Színpadról a rossz dráma is jobban hat, mint a nem drámai dráma. Az irodalmiatlan színdarab is erősebben hat, mint a legirodalmibb és a legfinomabb lelki analízis, amely mindig csak megállapít és sohasem fejleszt. Az analízis leggyakrabban ellentéte a sűrítésnek, amely mindig szintézis és egy helyzetben akarja összefogni a dráma szálait.

A modern drámának az a problémája, hogy regényszerű eltévelyedéseitől vissza tud-e fordulni az igazi drámai helyzetekhez, amelyek a mai korban éjtóly leTietségesek, mint voltak bármikor. A dráma nagyrészt mindig családi dráma volt. Herakles és Dejanira drámája az, Lear és Hamlet is családi drámák, nem csupán királydrámák. Hogy az ibseni dráma mennyire az, nem szorul külön bizonyításra. A drámának ez a határozottsága és korlátoltsága már arra mutat, hogy nem speciális, hanem általános helyzetekkel akar mindig foglalkozni, amelyek nem kivannak sajátos analízist, hanem rögtön be tudnak kapcsolódni a tömegérzésbe. A lélektani elemzés az utolsó évtizedek alatt az ibseni dráma-szerkezet teljes föloldódására vezetett. Lirai novellák és regények kerültek színpadra, amelyekkel szemben a legművésziatlenebb boulevard-drámának is könnyű volt a dolga. Emellett még arról sem szabad megfedkezünk, hogy a dráma a színpadon készül el, a színész hozzájárulásával s a színészi tehetség is a nagy drámai helyzetekben tud a legmagasabbra emelkedni, nem pedig az analízisben. Nem véletlen, hogy még

Duse sem tudott soha megszabadulni Sardoutól. Akárhogy megfinomította is Fedorát és Fernandé-ot, szüksége volt ezekre a darabokra, illetőleg e darabok helyzeteire, amelyek minden színészi erejét felszabadították s minden lehetőséget megadtak neki. A boulevard-drámának még az a szerencséje is megvan, hogy a ragyogó színész ábrázolásában egyre hasonlatosabbá válik a valódi drámához, míg ellenben a lelki analíziseket mennél hívebben adja vissza a színész, esetleg annál inkább távolodik el az igazi drámától, amely sohasem lehet statika, hanem mindig csak dinamika.

Régóta nyilvánvaló, hogy a drámát Ibsen után, aki egy százados fejlődés betetőzése volt: csakis újra lehet kezdeni. Új drámának kell kezdődnie, mely megölje a melodramát és az analízist, az irodalmiatlan színdarabot és a drámaiatlan irodalmat. Shakespeare sokszor vádolták meg azzal, hogy minden darabjában egy melodráma lappang és ez kétségtelenül igaz is, csakhogy éppen ez volt Shakespeare szerencséje. Melodráma nélkül drámát sem lehet írni. Mese nélkül nincs dinamika. A mese a drámái realizálódás — a dráma legfőbb lehetősége, s ezt a törvényt a modern drámának nem sikerült megdöntenie, sőt a legkiválóbb tehetségek is hiába véreztek azért, hogy megdönthessék. A melodramát csak úgy lehet megölni, ha belevisszük a drámába — mint Szofoklész és Shakespeare tették — s a drámaiatlan irodalmat csak úgy lehet megölni, ha beléje visszük a melodramát. Melodráma és irodalom egymás nélkül csakis korcs műfajokat hoznak létre a színpadon. Amíg az irodalom újra forrón magához

nem öleli a melodramát, — addig nem lehet bizni a dráma jövőjében. Hogy egy kiváló szerecsen feleségül vesz egy fehérbőrű velencei úri kisasszonyt, s aztán a fegyverhordozójának cselszövénye folytán ágyában megfojtja, mikor pedig a nő ártatlansága kiderül: egy görbe karddal elvágja a saját torkát, — ez olyan ép és egészséges melodráma, hogy sem a ponyván, sem a filmen nem látni különbet. És mégis ebből a melodramából lett a világ egyik legszebb és legjobb tragédiája, mert egy igen nagy költő nem röstelt hozzája nyúlni.

Ha jönnek-mennek a színpadon .. .

Amikor fullasztó, nehéz színházi estéken a nagy bukás szele kezd fújdogálni, amikor a színpadi történet zavarossá kezd válni, s a közönség nem tud többé igazán odafigyelni: rendszerint egy, mindennél erősebb és parancsolóbb érzés merül föl mindenki belsejében, amely azután egy kérdés alakjában válik tudatossá. Minden ember azt kérdezi magában: miért jönnek-mennek, miért járnak-kelnek a színpadon? A bukófélben levő színdarab olyan, mint egy megbomlott gépezet. Mintha minden csavar megindulna, minden kerék forogna, minden rugó kimozdulna a helyéből. A színdarab csavarai és rugói a szereplő személyek s egy nagy színpadi bukás pillanatában a néző teljességgel úgy érzi magát, mintha ha ezek a csavarok és rugók megbomlottak volna.

Ez a kritikus érzés — mely a szerzőre nézve a legkritikusabb — egy nagy színházi reflektor fényével világít rá a színdarab írás legkényesebb és legnehezebb pontjára. Hogyan jönnek-mennek a színpadon: ez a látszólag merőben technikai kérdés a darabírás legmélyebb rejtelseivel függ össze. Sikeres, szép estéken a közönségnek soha nem jut eszébe, hogy X. úr miért jött be a színpadra és Y. kisasszony miért

ment ki a színpadról, ami azonban korántsem azt bizonyítja, hogy a jövés-menés egyúttal rendben is volt teljesen. Mindössze is amellett bizonyít, hogy a szerző ügyesen dekorálta el ezeket a nehézségeket és valami elmés módon altatta el a közönség kétségeit. Amíg a szerző ügyes és találékony, s amíg bőven és szépen van mondanivalója, addig a közönség nem is kérdez. De ha egyszer beáll a kritikus pillanat s a nézőtér az emberek túlságosan kezdenek érdeklődni aziránt, hogy X. úr miért jött be és Y. asszony-ság miért ment ki: akkor a helyzet már válságosra fordult, mert mi tűrés-tagadás benne, a legfőbb szín-darabban azért jönnek-mennek az emberek, hogy a szükséges, vagy hatásos jelenetek lepöröghessenek, s a szerző már előre igénybe vesz bizonyos fokú önkényet és erőszakosságot, amellyel személyeinek sorsát intézi.

Az igazi dráma természetesen (s éppen az, amelyet a mai közönség a legkevésbé szeret) olyan mély és minden pontján annyira életbevágó, hogy egy bejövétel, vagy kimenetel minden esetben sorsdöntő. Azzal hogy Wangél Hilda váratlanul betoppan Solness építőmester házába, nemcsak a fiatalság kopogtat az ajtón, hanem Solness építőmester mellén kopogtat a végzet. Amikor Oresztész megérkezik az apai házba (Szfoklesz Elektrájában), úgy érezzük, hogy most indul el a sors görgetege. S amikor Jokaszte királyné (Oedipusz királyban) utoljára elmegy a színről: úgy érezzük, hogy most kilép az életből s belezuhan a nagy megsemmisülésbe, mert csak az takarhatja be rettentő gyalázatát. Az ilyen jövés-menés az igazi nagy dráma, minden bejövétel fenyegetés, minden

elmenetel bucsu, vagy megoldás. A drámának, mint műfajnak ez a legnagyobbja, mert teljességgel páratlan és utánozhatatlan megnyilatkozása. Bejön egy ember: születik egy világ. Kimén egy ember: meghal egy világ. A nagy drámában minden ember egy világot jelent, a dialóg világok harca, a monológ egy világ jajveszékélése, egy hármasság végjelenet a világ-egyetem összeomlása.

fc.z az igazi dráma persze ritka, csak ünnepnapokra való, nem hétköznapokra; a dráma a jövés-menésnek ennek erre a nagyszerű, szimbolikus berendezésére csakis olyankor képes, ha már kivetett magából mindent, ami novella, regény, vagy látványosság és a teljes összefoglalásra, az abszolút egyszerűsítésre adta magát. A jövés-menésnek a shakespearei drámában sincs meg ez a döntő jelentősége, mert Shakespeare mindent előlről kezd, tömördek jelenettel dolgozik, minden drámaisága mellett epikusán részletez és mindent kifest, nem sokat ad arra, hogy egy főszemélyét nagyon előkészítse, és soha eszébe nem jutott volna olyasmi, amit Moliére oly nagy mesterséggel csinált meg „Tartuffe“-ben, hogy a főszereplőt csak a *harmadik* felvonásban hozza. Amit Moliére „Tartuffe -ben véghezvisz, hogy a főszemély csakis akkor lép be a színpadra, amikor már két felvonáson keresztül valósággal felkorbácsolta iránta a közönség érdeklődését, a bejövételnek ez a virtuóz előkészítése olyan dolog, amelyet a modern dráma igen gyakran vesz igénybe, csak persze nem tudja, hogy ezt Moliéretől tanulta.

Hogy a drámai és színpadi feszültségnek milyen kitűnő eszköze a helyes bejövétel, azt a színdarab-

írók egyrészt kitűnően tudják, másrészt igen gyakran elfelejtik. Az operetté-primadonnák például teljesen tisztában vannak azzal, hogy a szerepük csak úgy lehet igazán jó, ha az első felvonás utolsó felében kerülnek színpadra. Közönséges színpadi ösztönük súgja nekik, hogy félsiker az, ha a közönség nagyon várja őket. Voltak és vannak is operettek, amelyek előre megfontolt szabályszerűséggel állítják be az első felvonásban a különböző szerepeket. Először bejön a második énekesnő, másodszer bejön az első komikus és harmadszor (senki többet, harmadszor!) az első énekesnő. Ez a színpadi belépés fokozatossága. Olyan ez, mint a sakkjáték, először a paraszt indul, s végül megy a királyné.

Csakhogya komolyabb színműírás nemcsak hatásságot, hanem cselekményszerű logikát is kíván a jövés-menésben, s ez az, amit a szindarab-írók igen gyakran elfelejtenek, vagy legalább is megkerülnek. A főszereplő bejöveteleit és kimeneteleit még nagyjában legalább helyesen és okosan indokolják, de a többi személy ki-bejárására nézve a francia színpadról az egész világon elterjedt az a módfölött könnyű, könnyelmű és kényelmes technika, amely tárcaszerű, regényszerű, novellaszerű, csak épp hogy nem szindarabszerű. Ez a technika pedig röviden ebből áll, hogy a szerző (nem kigondol, mert hiszen az már volna valami) egyszerűen fölvesz olyan színhelyet, ahol mindenféle rendű és rangú ember sans fagon találkozhatnak. Ezek a színhelyek pedig: egy vendégfogadó terrasza, az a bizonyos előkelő hall vagy társalgóterem, pályaudvari váróterem, vendéglői étierem, vagy az a közismert estély, amelyre könnyű

szerrel kaphat meghívót minden szereplő, akire — mint olyanra — a szerzőnek — mint olyanak — szüksége van. Minthogy ezek a helyek dekoratív szempontból is igen hálásak, a közönség jó szemmel nézi és jó szívvel fogadja, bár egészen bizonyos, hogy ezek a színhelyek tulajdonképpen kibúvók. Színpadi szerzők így kerülnek meg gyakran a legnagyobb és legnehezebb problémákat. Például az első felvonásban egy férfi és egy nő szakítanak egymással, de a helyzet olyan, hogy újból össze kell kerülniök, vagy azért, hogy végleg szakítsanak, vagy pedig azért, hogy végleg összebéküljenek. Ennek a találkozásnak a második felvonásban kell megtörténnie. Nyilvánvaló, hogy a hely, idő és mód, ahogy ez a két ember a második felvonásban újra találkozik: a legkényesebb drámai meggondolás kérdése. Ahol, amikor és ahogy találkoznak: ez maga is szigorúan hozzátartozik a dráma mivoltához. Kérdés az, hogy a nő menjen-e el a férfihez, vagy a férfi menjen a nőhöz? Kérdés az, hogy reggel menjen-e, délben-e, vagy este? A rutinos drámaíró azonban ezt a drámai kérdés-komplexumot egyszerűen kinyírja a darabjából és így okoskodik: X. urnák feltétlenül találkoznia kell Y. asszonnyal, vagy leánnyal; ez nagyon bonyolult kérdés, de nagyon egyszerűen megoldható, ha Z. asszony mindkettőjüket meghívja egy — estélyre. Ennek a megoldásnak összes előnyei nyilvánvalók. Első előnye az, hogy fölvonulhat egy csomó epizód-alak, akiknek semmi közük a darabhoz, de kitűnően mulattatják a közönséget, amíg megjelennek a főszereplők, s harmadik és nem utolsó előnye, hogy egy nagy estélyen mindig van zene s

a szerelmi jelenetekben a zene ma is csak olyan hatásos, mint amikor nem is a kulisszák mögött, hanem még a zenekarban „szolgáltatták“ a zene-kíséretet a színpadon olvadozó szerelmeseknek.

A francia technikának ez a ragályos könnyelmősége regényszerűséget ültet a színpadra s megfosztja a nézőt egy kiválóan érdekes és kiválóan színpadi hatástól: a megokoltan meglepő találkozásoktól. Két ember találkozása, vagy újonnan való találkozása kell, hogy épp oly megokolt, mint meglepő legyen a színpadon, s az a bizonyos estély a meglepetést épp úgy kimetszi a darabból, mint a megokolást, A régi színműirodalom, amelyet ma naivnak tekintünk s talán nem minden jogosultság nélkül, ebben az irányban sokkal szerencsésebb érzékkel dolgozott és a régi színpadon oly sűrűn előforduló *átöltözések* is mind arra szolgáltak, hogy egy szereplő személy találkozásának megadják a meglepetésnek, a jól előkészített váratlanságnak igazi színpadi szenzációját. Világos, hogy minden átöltözés úgyszólván egy teljesen új bejövettel jelent, ugyanannak a személynek meglepő formában repetáit bejövetelét s ez az oka annak, hogy bármennyire fejlődik is a színpad, a vígjáték, vagy bohózat, sőt a komolyabb színmű sem fog soha az átöltözésről lemondani. Hogy valaki megjelenik a színpadon és a vele együtt szereplők nem tudják, hogy kicsoda, — hogy valaki nem az, akinek a színpadán levők hiszik: ez a drámai és színpadi hatásnak olyan kimeríthetetlen és örök forrása, hogy a legkomolyabb dráma és legfinomabb vígjáték sem fogja magából soha kiküszöbölni. Az irodalmi és színpadi naturalizmus divatja alatt a drámairodalom fázott minden

efajta hatástól, de éppen bizonyos magyar daraboknak világsikere is hangosan szól amellett, hogy ez ősi színpadi helyzetek a legfinomabb és legirodalmibb formában is variálhatók, s hogy a közönség színpadi érzékére és kíváncsiságára mindig bizton lehet számítani.

Amint a francia színdarabok második, vagy harmadik felvonásában „alkalmazott“ estélyekről mondtam: bizonyos kiegészítésre szorul. Vannak ugyanis finomabb színpadi írók, akik az ilyen estélyt szervesen gondolják össze a darab cselekményével, vagy akárhányszor atmoszférikus háttérrel formálnak belőle, úgyszólván levegővé sűrítik, amelyben a főalakjaik természetesen és helyesen ágálhatnak. Hogy ez igen művészi eljárás: azt nem lehet tagadni, de akármily művészi és akármily finom, nem a dráma lelkétől lelkezett eljárás, ez mindig csak színpadiasított regény. A színpadiasított regény pedig, még ha a legjobb, a legfinomabb, a legkimerítőbb is, soha nem lehet olyan jó, olyan finom és olyan kimerítő, mint Madame Bovary. Hogy a közönség szívesen látja: nem bizonyít semmit. A közönség mindig könnyen kapható bármifajta látványosságra, ha ráadásul drámát is adnak neki s mint-hogy az ilyen színpadi estélyeken a női közönségnek bemutatják a legújabb divatot is, nagy merészség volna feltenni is, hogy a színműírók le fognak mondani erről a módszerről. Ez ma épp oly divatos, mint nem írni monológot, ami igen nagy kár, mert a régi színműirodalom nagyszerű monológokat produkált s vannak, akik azt mondják, hogy Hamletben a monológok a legszebbek. De hát meddő dolog a divat

ellen harcolni, mert hiszen tapasztalati igazság, hogy a divatot sohasem az igazságok végzik ki, hanem mindig csak egy új divat. Az igazság pedig ebben a kérdésben röviden az, hogy sokkal könnyebb egy darab második felvonását egy nagy estéllyel kitölteni, mint szinszerűen megokolni azt, hogy X. úr miért jött be a színpadra és Y. kisasszony éppen akkor miért ment ki a színpadról.

Nórától — Candidáig.

Ibsen Nórája gyilkos kritikája a házasságnak, Shaw Candidája a házasság szentséges misztériuma. Ibsennél a harmadik felvonás végén a feleség, az asszony, az anya kimegy a sötét éjszakába, s a polgári lakásban egy székre roskadva zokog a férj, a férfi, az apa, s a gyanútlanul alvó apró gyermekek másnap reggel hiába fogják az anyjukat szólítani. Shawnál is a harmadik felvonás végén kitérül a szerény polgári lakás ajtaja s kirohan rajta a boldogtalan és diadalmas fiatal költő, akit a véletlen belesodort egy úgynevezett boldog házasság légkörébe, amelyből ő maga hite szerint ki akarja az asszonyt szabadítani, hogy a nő, aki olyan könnyű lábbal lépdelve a hegytetőkön, ne legyen kénytelen a konyhában ülni és hagymát tisztogatni, vagy pedig petróleumlámpákat tölteni. Nóra házasságát felrobbantja az a megismerés, hogy az ő otthona csak babaotthon volt s hogy a férje nyárspolgári, önző lélek, akiben nincs elég áldozatkézség és nagyszerűség: megtenni a csudát, vagyis föláldozni mindent azért az asszonyért, aki érte mindent feláldozott. Candida házasságát nem robbanthatja föl semmi, mert bár a darabban Shaw Marchbanks-szel, a költővel

mondatta el azt, hogy ő „olyan öreg, mint a világ“, ebben a mélységes darabban mégis csak Candida asszonyi ösztöne az, amely olyan ősrégi, mint az ó-testamentum, Candida már sok ezer esztendő óta tudja, hogy a házasság csakugyan baba-otthon, mert az igazi asszony nemcsak gyermekeinek anyja, hanem saját férjének is anyja. A legkitűnőbb férfi is — gyerek a felesége előtt. A világgal szemben, állásában és hivatalában, a nyilvánosság előtt lehet tekintély, Kiválóság, nagyság, odahaza ellenben csak a legnagyobb, feleségének gyermekei között és minden valószínűség szerint ez a baby, akit az asszony valamennyi gyermeke között a legjobban kényeztet, Ibsen is, Shaw is legmélyebb mondanivalójukat irták meg a házasságról, s Ibsen drámát irt, amelynek hősnője romantikus, Shaw misztériumot, amelynek hősnője antiromantikus.

Nórának van drámája. Candidának nincsen. Nóra kiábrándul az apjából, a gyermekkorából, a férjéből, az otthonából, a saját gyermekeiből és önmagából, és ennek a kiábrándulásnak az útja színpadilag nagyon hatásos és érdekes, s módját tekintve csaknem franciás, mert hiszen Ibsennek éppen úgy, mint Dumasnak Seribe volt a színpadi tanítómestere. Hogy a küzdelem minél drámaibb lehessen, Ibsen szándékosan és tendenciózusan — szóval igazi romantikus módszerrel — Nórából inkább angyalt és Helmerből inkább betyárt csinált. Még a házasságnak azt az ősrégi és tiszteletreméltó tradícióját is meggyöngítette Ibsen, amelyet Helmer is nagy becsben tart: hogy tudniillik a férj az, aki eltartja az asszonyt. Nóra, igaz hogy váltóhamisítással, de megszerezte azt a

pénzt, amelyre állítólag azért volt szükség, hogy Helmer délvidékre mehessen, amit az orvosok az ő életbenmaradása érdekében föltétlenül megkívántak. Nóra úgy fizeti a kamatokat, hogy sokat elvon a saját szükségleteiből és titokban még másol is pénzéért, amellet olyan finnyás és kényes, hogy mihelyt megtudja Ránk doktornak hozzá való szerelmét, lemond arról, hogy a doktort, aki legjobb barátjuk, beavassa a titkába, hogy tanácsot vagy éppen segítséget kérjen tőle. Viszont Helmer, aki éveken keresztül boldogan és jól élt a feleségével, mihelyt megtudja, hogy mi történt, gyáván, erőszakosan és poltron módra viselkedik az asszonnyal szemben. Nóra nemeslelkűségét és Helmer kicsinyességet a végletekig kellett kihegyezni, hogy a drámai konfliktus teljes erejével kitörhessen, de mennél drámaiabban és hatásosabban válik széjjel ez a két karakter, mennél nemesebb és finomabb Nóra s mennél önzőbb és durvább Helmer, annál speciálisabbá válik az ő egész házasságuk s annál kevésbé reprezentálhatja előttünk Helmer és Nóra a közönséges, átlagos házasságot, holott Ibsen minden mai nőnek a drámáját akarta Nóra krízisében föltárni.

Candida már e lényeges ponton is nagyon Ibsen-ellenes, főképpen azért, mert Shaw semmit sem gyűlöl úgy, mint a romantikát. A harminchárom éves Candida, aki Morell tiszteletes felesége — valósággal leleplezi a huszonnyolc éves Nórát aki Helmer Thorwald ügyvéd ur felesége. Nóra, akivel mindig úgy bántak, mint egy kis babával, rájön arra, hogy ő sokkal több áldozatot hozott a férjéért, mint amennyit a férje hajlandó érette hozni és ez a fölfedezés

annyira kiforgatja őt magából, hogy nem tud és nem akar többé egy fedél alatt élni azzal az emberrel, akit e fölfedezés után „idegen“-nek érez. Candida ellenben, aki nem a modern romantikus nő, nem is feminista — ámbár Shaw hevesen küzd a nők jogaiért — sok ezer év óta tudja, hogy a házasságban az asszony mindig több, mint a férfi, hogy a férfira nézve is több, mint a férfi a nőre nézve, s hogy a baba-otthont, amely ellen Ibsen oly hatalmasan mennydörög, sohasem lehet megszüntetni, mert az asszony sohasem mondhat le arról, hogy a férfit babusgassa s nem is akar erről lemondani, mert ez majdnem minden férfinak életszükséglete és ezt minden igazi asszony érzi és tudja. Hogy az asszonynak mindig a gyöngébb férfi mellett a helye, hogy a gyermektelen házasság fölött is a nő örök anyasága örködik, s hogy a nő nem követheti a nagy, magányos férfileiket ki a nagy éjszakába, hanem ott kell maradnia a kandalló mellett, kezében azzal a tüzkaparóval, amely úgy hat a fiatal imádóra, mint egy lángpallos: ez a Candida utolsó, nagy jelentésének az értelme, amely jelenetnél szebbet és mélyebbet alig produkált a mai dráma-irodalom.

Az igazság kedvéért rögtön ki kell jelentenem, hogy Ibsen sem maradt meg a korán irt Nóra romantikája mellett, ami világosan kitűnik a „Kísértetek“ és „A tenger asszonya“ című drámákból. A Kísértetekben Alvingné — egy hosszú élet végén fölfedezi, hogy egyoldalúan ítélte meg a férjét, romantikus föltevések alapján s „A tenger asszonya“-ban — ha kissé erőszakos módon is — Ibsen megszabadítja a hősnőt romantikus kényszerképzetektől; ő maga leplezi le a

romantikát s úgyszólván újra férjhez adja Ellidát, aki most már jól fogja magát érezni a Wangellel való házasságban.

Magótól értetődik, hogy az olyan lény, mint Candida, aki magában hordozza minden konfliktus megoldását, nem igazán drámai teremtés. A „Candida“ drámai konfliktusa a két férfi között oszlik meg, s kettőjük közül is Morell a drámaibb, mert sok esztendei házasság után, egy nagy lelki válság segítségével tud csak rájönni arra, hogy milyen önző volt ő mindig, holott egész idő alatt nagyon önzetlennek tartotta magát. Helmer Thorvald iskoláján megy itt végig az ember, aki okosabb, jobb, különb, mint Helmer, mint ahogy Candida okosabb, jobb és különb (de nem oly drámai) mint Nóra. Marchbanks, a költő talán mindkettőjüknél jobb, s még Burgess sem az a gazember, akit az ibseni, vagy az Ibsen előtti drámából ismerünk, mert Burgess gazságát Shaw marxista szempontból nézi. Burgess vállalkozó és szállító, aki — a verseny nyomása alatt — olcsóbb ajánlatokat tesz, mint mások, de éhez képest rosszabb béreket is fizet, mint mások. Ez nem Augier vállalkozóinak, sőt még csak nem is Ibsen kapitalistáinak a gazsága, mert például Berniek konzul egyénilag gazember, a derék Burgess ellenben csak azt csinálja, amit minden kapitalista megtesz minden nap és minden lelkifurdalás nélkül, mert hiszen a legtöbb még csak tudatában sincs annak, hogy az ő kitűnő üzletei miatt hány embernek kell megrövidülnie, sőt megrokkannia.

Aki azonban egy kissé végignéz a régi és új drámairodalmon, rögtön rájön, hogy Shawnak ez a min-

dent megértő és mindent belátó világnézlete szükségképpen kell, hogy a *drámai és színpadi formák szétrobbantására vezessen*. Shawnak az a szerkezeti pongyolasága és lazasága, amelyről minden Shaw-bemutató után annyit hallunk, nem a komponáló tehetség hiányából fakad, nem is a közönség lekicsinyléséből — mint némely újságok következetesen hirdetik — nem is novellaszerű pszichológizálásból, mint Lavedannak, vagy Donnaynak minálunk soha meg nem rótt színpadi formátlansága, — hanem csakis abból a nagyon is intellektuális világnézetből, amely minden konfliktust felold, mielőtt még dráma válhatnék belőle. A férj, a feleség és az imádó hármasából sokkal érdekfeszítőbb és mulatságosabb darabokat irtak már, mint *Candida*, mert ehhez csak kevesebb becsületesség és több léhaság kellere. De hogy milyen nagyszabású és értékes alkotás *Candida* — legkönnyebben úgy jövünk rá, ha hozzámérjük Ibsen Nórájához, amely elpusztíthatatlan értékei mellett nagyon hatásos színdarab, de hatásait mégis egy hamisított váltó, egy leleplező levél és egy szilaj tarantella segítségével teremti ki a színpadra.

Tragédia kell a népnek?

A népnek, amely csak volt, — sokszor kellett a tragédia, a közönségnek, amely ma is van, sohasem kellett. A nép, akár görög, akár spanyol, akár angol volt, mindent átfogó életösztonével, a tragédia borzalmain is keresztül tudott hatolni és megifjodva, megacélosodva került ki a tragikai vérfürdőből. Mert a tragédia véres és borzalmas, mint minden a Világon, ami az embertől mindent megkövetel. A tragédia a halált győzi le a halállal, a legjobb és legnagyobb emberek szívének vércsöppjeiből, mint égő rózsákból fon koszorút az emberiség fejére. A tragédiát néző és a tragédiát élvező ember megjárja a poklokat, vagyis az élet mélységeit, hogy magára eszmélhessen. A tragédia a legnagyobb életszenzáció, amelyela művészet kitalált.

De mikor a nép helyett a színházakban *megjeleni* a *közönség*, a tragédiának — amely a dráma legnagyobb irodalmi erőpróbája volt — le kellett szorulnia a „világot jelentő“ deszkákról, mi jól tudjuk, honnan való ez a közönség, amely kelletlen arccal fordul el a tragédiától, mert azt is tudjuk, mikor kezdődött ez az elfordulás. A tragédia hanyatlása és sorvadása összeesik a polgári osztály föllendülésével.

A 18-ik század végén; ugyanakkor amikor egy világraszóló színpadi tehetség ábrázolásai révén — Garrick Dávidnak hívták — Shakespearenek régés-rég elhalványodott csillaga tüzes ragyogással szökött fel ismét az európai égboltra: a shakespearei tragédiákat nem lehetett többé mint tragédiákat adni. A tehetős és jómódú polgári tömeg — a t. c. közönség — nem óhajtotta látni a tragikus befejezést. Ez a közönség egy jól idomított és szelídített Shakespeare-t kivánt — neki már csak olyan cirkuszi oroszlán kellett, amelynek a torkából vissza lehet húzni az ember fejét s ennek a közönségnek irták ét Othellót úgy, hogy a darab végén a velencei mór belátta tévedését és boldogan ölelte magához Desdemónáját, — Hamletet, úgy, hogy a dán királyfi nyugodtan ült vissza a trónusára, Romeo és Júliát úgy, hogy a megbékélt szülők megkönnyebbült szívvel adták össze a veronai szerelmeseket, Lear királyt pedig úgy, hogy az ötödik felvonás végén Lear király és Kordélia megtalálják egymást és még most is boldogan élnek, ha meg nem haltak.

Ez a t. c. közönség nem rázkódást és rendülést keresett a színházban, hanem szórakozást és mulatságot. Sőt legyünk egyszer elfogulatlanok s mondjuk ki, hogy nemcsak a színházban, hanem az irodalomban is csak ezt kereste. Szállóige manapság, unos-untig elcsépelet közhely, hogy a színház egyre jobban kivetkőzik az irodalomból, hogy a költő egyre jobban elárvul a színpadon. De az érem másik oldalán épp ily világos és tiszta betűkkel olvasható, hogy a költő az irodalomban is egyre jobban elárvul. Azt a közönséget, amely a nagy francia forradalom

idejében keletkezett: a nagyvárosok egészségtelen méretekben való növekedése megsokszorozta. Irodalom és színház a mulatság és szórakozás eszközévé satnyult, a l'art pour l'art elve, amely nagy irodalmi korszakokban soha föl sem merülhetett a mulatni és szórakozni vágyó tömeg mellett megteremtette a széplelkek és snobok válogatott gyülekezetét, de az a nép, amely kínlódni tudott a nagy tragédiákkal és kacagni tudott a nagy vígjátékokkal: nincs többé sehol. A közönségnek pedig nem kell a tragédia, mert az életet az igazságában és nem az illúzióiban adja.

Amíg a mi modern világunk egyetlen tragédiaírója élt és virágzott, amíg a jobbak harcoltak és tusakodtak érte: volt valamelyes divatja a közönségnél is. De minden divat múló és az Ibsen divatja sem lehetett egyéb. Ha újra divatba fog jönni, ami legalább is valószínű: akkor is csak kötött határidőre lehet megint népszerű. Népszerűsége valószínűleg akkor is a mai és a tegnapi szerint fog lebonyolódni. Azt fogják róla mondani, hogy sötét, mintha bizony a görög tragédiák világosak lennének és azt fogják róla mondani, hogy homályos, pedig alapjában véve az ellene a legsúlyosabb kifogásuk, hogy rikító fénynyel világít bele az emberi lélek tragikus rejtelmeibe. Megengedem, hogy Ibsen talán nagyobb pesszimista, mint a legtöbb tragédiaíró és hogy sohasem tudja teljesen levetkezni azt a vidékiességet, amely — az ir költőket kivéve — hozzátapad minden mai kis nemzet írójához, de a legnagyobb vétke mégis csak az, hogy tragédiákat mert írni egy tragédiaellenes korban s s lelkiösmerettel, mint főrugóval mert dol-

gozni olyan időkben, amikor az emberek mindennel számolnak, csak éppen a lelkiösmerettel nem akarnak számolni.

Már hallom az ellenvetést és cáfolatot, amely Shakespearere hivatkozik, akinek a tragédiáit nemcsak a 16-ik század népe szerette és élvezte, hanem a mai közönség is, ugyanaz a színházi közönség, amely ijedten menekül Ibsen lelki hőmezőiről. Ha a 18-ik század polgári közönségét azzal vádoltam, hogy csak az idomított, a szelidített, a megpuhított és megérzelgősített Shakespearet tudta túrni a színpadon, a 20-ik század nagyvárosi közönségéről csak nem állíthatom, hogy nem az igazi Shakespearet akarja látni és hallani a színpadon?! Már pedig az tagadhatatlan, hogy a latin nyelvterületeket kivéve, Shakespeare nagyon népszerű író és darabjai a komolyabb színpadokon majdnem „húzás nélkül“ mennek.

És mégis kénytelen vagyok azt állítani, hogy az a Shakespeare, akit ma a színpadon látunk — akár Reinhardt, akár az angol impresszáriók kegyelméből — épp oly kevésbé az igazi Shakespeare, mint az, akit a 18-ik században olyan finoman megcivilizáltak. Mi csak nem vagyunk olyan naivak és olyan kezdetlegesek, hogy a szavait vegyük el tőle és a megoldásait vértelenítsük, de épp oly könyörtelenül lecsapoljuk, mint ahogy a 18-ik század tette:

Manapság három oldalról modernizáljuk Shakespearét, ami ez esetben annyit jelent, hogy mint tragédiaírórt ártalmatlanná tesszük. Megengedem, hogy egyik oldalról ezt egészen naivul, önkénytelenül végezzük, úgy, hogy talán magunk sem tehetünk róla,

Nagyon régi költőkkel szemben későbbi korok igen gyakran helyezkednek arra az álláspontra, hogy amit a költő nagyon komolynak és válságosnak érzett, a későbbi dédunoka — a maga intellektuálisával — játéknak és mesének érzi. A németek, akik sokkal többet affektálnak, mint hiszik, s akik irodalmi divatok és hóbortok dolgában vezetnek Európába, ma már minden tragédiát szeretnének *ein tragisches Spiel*-nek nevezni. Nos hát, a mai színházjáró közönség világnézetben, lelkiületben és sok más egyébben oly távol áll Shakespearétól, hogy azokat a mézszárlási kinzási, megvakittatási jeleneteket, amelyek eredetileg borzalmas valóságnak hatottak, *ein tragisches Spiel*-nek tekinti, ahol a hangsúly a *Spiel-re* esik. Merő színháznak érzi és nem a maga valóságos ügyének. A 20-dik század közönsége, amely a 19-ik század közönségétől történelmi felfogást örökölt, nem kívánja, hogy töröljék Shakespearé tragikus szavait és tragikus megoldásait, mert — nem lévén oly naiv, mint a 18-ik század közönsége — ezeket már csak szavaknak és megoldásoknak érzi — tragédia nélkül.

De van azután még egyéb is, hogy a közönség ne is érezhesse tragédiáknak Shakespearé színműveit. Itt van az úgynevezett Shakespearé-színjátészás és a modern rendezőművészet. Mind a kettő hivatva van arra, sőt talán csakis arra van hivatva, — hogy szemnek tetsző girlandokkal és fülnek tetsző dalmokkal takarja és fődje be Shakespearé tragikus örvényeit és szakadékait. A színjátészó stílus — melyet szintén a 18-ik századból örököltünk — minden erejével (nem mondhatom azt, hogy képességével) azon van, hogy Shakespearé alakjai a szín-

padon minél kevésbé hasonlítsanak magunkfajta emberekhez, sőt egyáltalában bármifajta emberekhez, sőt egyáltalában bármifajta emberhez. A plasztikai pózok és a retorikus formák segítségével Shakespeare alakjai annyira elveszítik minden tragikai emberségüket s emberi tragikumukat, hogy a legjobbhiszemű néző manapság nyugodt lélekkel szemlélheti Lear király vagy Othello tragédiáját. Egész előadás alatt eszébe sem fog jutni, hogy mindnyájunkat érhet bal eset, föl sem támad benne a gondolat, hogy neki csak legcsekélyebb köze is lehet a dologhoz s meg van róla győződve, hogy a színpadon nem az ő ügyét tárgyaljuk, holott ennek éppen ellenkezője igaz, S hogy a mai néző hamis illuztója minél teljesebb és minél meggyőzőbb legyen: a modern színpadi művészet — a rendezés — az egész előadás folyamán mindent elkövet, hogy az elsőrendű dolgokról a másod-, harmad- és tizedrendű dolgokra helyezze át a hangsúlyt. A nagy dekoráló, világító és függöny-járató művészet a shakespearei tragedcia időtartamát két és fél órától négy és fél órára tágítja, így minden borzalmat és rémületet fölereszt és fölhígít. Így aztán a shakespearei tragédia annál elviselhetőbbé válik, — mennél kevésbé marad meg tragédiának.

Hogy mégis lehet még ma is némi sejtelmünk egy shakespearei tragédia mélységes borzalmairól: néhány kiváltságos színésznek köszönhetjük. Amit Kean III. Rikárdjáról, az öreg Salvini Othellojáról följegyeztek és amit legutóbb a szicíliai Grasso Othellojánál tapasztaltak Londonban: az már az igazi, a valódi, a hamisítatlan Shakespeare-re utal vissza. Mind a három színésszel megtörtént, hogy sok *néző* nem,

birta el azt, ami a színpadon történt. Mihelyt plasztikai pózok, retorikai bombasztok és tartalmatlan grimaszok nélkül jelent meg Shakespeare a színpadon: elviselhetetlenné vált a nagy, polgári közönségre nézve. Mihelyt kiderült Shakespeare-ről, hogy nem tradíció, nem forma és nem játék, hanem *tragikai valóság* is lehet: éppen... olyan elviselhetetlenné vált, mint Ibsen, — akit talán ötven év múlva egy ul rendező- és játékművészet szintén *ein tragisches Spiel-lé* enyhíthet, de akivel a mai közönség — a mai színészek játékán keresztül — mint kérlelhetetlen tragikai valósággal kénytelen számolni.

Ibsenben éppen az talál a közönség részéről kemény ellentállásra, amivel tulment az ifjabbik Dumas-n. *A kaméliás hölgy* csak szentimentális és soha sem tragikus és ez a kis különbség minden. Képzeljük el, hogy Dumas Gauthier Margitból, a regénybeli és a színpadi hősnőből *drámai* hősnőt is akart volna csinálni: milyen súlyos helyzetbe hozza a szimpatikus grisettet és vele együtt önmagát is. Gauthier Margitban nincs semmi konfliktus. Szereti Armandot és fölál-dozza magát érte s amikor önfeláldozásáért elnyerné méltó jutalmát — már az első felvonásban jól elő-készített tüdővérsze megöli. Így mindenki jól jár, mert Armand még fiatal és újra kezdi az életet, s a pol-gári erkölcs is diadalmaskodik. Gauthier Margit szépen hal meg s a közönség nyugodtan mehet vacsorálni. Mihelyt azonban drámailag akarom elképzelni Gauthier Margitot: a drámai apa helyett, aki a társadalmi morál súlyos kőfalait rakja fel a szegény Margit körül: a hősnő lelkébe kell helyeznem a konfliktust, vagyis következésképpen kell elgondolnom a szituációt,

Duval Armand nemcsak az a múlt századbeli beau ténébreux, az a romantikus ifjú, akinek egyetlen foglalkozása az ideális szerelem, hanem egy valóságos ifjú, akinek a szerelem csak szenvedélye, de akinek van egyéb foglalkozása is. Az a körülmény, hogy beleszeret egy courtesanebe s hogy a courtesanának ő is igaz és komoly szerelme, drámaivá teszi a szituációt abban a pillanatban, amikor Gauthier Margitban — önmagától és minden drámai apa vádbeszéde nélkül — éppen a fiúval való együttélése alapján egyre kényszerítőbben merül föl az az elháríthatatlan meggyőződés, hogy ez a szerelem tönkreteszi Armandot. Már most, ha Gauthier Margit, azért, hogy megmentse Armandot, összezúzza a szerelmüket és ezzel tönkreteszi önmagát és Armandot sem tudja megmenteni — akkor a Gauthier Margit története nemcsak egy tragédiához kezd hasonlítani, amelyben nincs szükség nagylelkűen eladott ékszerekre, raffinálisan előkészített, de mégis indokolatlan tüdővészre, baritonhangú és fehérszakállú drámai apára: — hanem, ez az egész történet veszedelmesen kezd hasonlítani Rosmersholmhoz, ahol egy nő majdnem ugyanezt csinálja egy férfivel s ahol ez mind a kettőnek tragédiájává lesz, Mind a két darabban a nőnek a múltja az, amely elzárja a szerelem útját, csak hogy a *Kaméliás hölgy* ezt kellemesen, szórakoztatóan, novellisztikusan és konfliktus nélkül adja elő, míg *Rosmersholm* ugyanezzel a témával nem szórakoztatni és megindítani — hanem megrázni és megrendíteni akar és ezért az epész anyagot egy *tragikus konfliktuson* szűri keresztül. És ha Gauthier Margitot és West Rebekkát elzárja szerelmüktől a *múltjuk*, a mai közönséget

viszont a tragédiától zárja el a saját múltja — a tizennyolcadik század végétől egészen a mai napig. És ez ellen épp oly kevéssé szól a divatosan preperált és tragédiátlanított Wagner — ahol az erotikával túlfűtött muzsika nemhogy kiemelné, hanem inkább elmossa a nagy tragikai lehetőségeket, s ahol a modern színpadi művészet épp úgy kijátsza nagy ütőkártyáit, mint a shakespearei tragédiák előadásában. A wagneri zenedráma, vagy zenetragédia a filiszter előtt egyrészt azáltal vált lehetségessé, hogy nagyszerű adminisztrációval a divatos műveltség integrális részévé emelték, másfelől azáltal, amit Shakespeare-re vonatkozólag már emiittem, hogy a mai közönség a germán isteneket és félisteneket úgy nézi, mint a gyermek, azzal a tudattal, hogy ez csak játék és neki magának semmi köze hozzá. Ugyanazok az emberek, akik Siegmund és Sieglinde szerelmi duójától őriöngő mámorba estek, megbotránkozva fordultak el a *Kísértetektől*, hol csak távoli célzás esik Oswald és Regina egymáshoz való viszonyáról. És így, majdnem azt kell mondanunk, hogy Wagner Rikárd hatalmas tehetségének legigazibb értékelői ma az antiwagneriánusok táborában vannak, akik a wagneri zenedramát úgy szemlélik és úgy bírálják, mint ahogy az athéni polgár nézte Szofokleszt és a londoni szatócs Shkespeare-t, s nem ahogy a mai úgynevezett művelt ember nézi Wagnert és Ibsent.

Olyan korban élünk, ahol nincs nép, csak közönség, amely mgábatéréve megrázkódásra és megindulásra, föllendülésre és fölemelkedésre nem hajlandó, — hogy miért, azt most ne kutassuk, — amely megszabja az

irodalom és a színház határait, korlátokat állít minden mélységnek és magasságnak.

A drámának nagy irodalmi korszakai azok voltak, amikor a színpad föl tudott emelkedni a tragédiáig. A tragédia a dráma irodalmi beteljesedése. Ha tragédiátlan korszakokban illetjük a színházat azzal a váddal, hogy nem szolgálja az irodalmat, igazán csak árnyalatokon nyargalunk. A tragédiátlan színház akkor is irodalmiatlan, ha csupa úgynevezett irodalmi darabot ad, mert az irodalom — neve ellenére —: sem az, amit szépen megírnák, hanem amit a *legmélyebben átélnek*.

Hamlet Helsingörben.

A művészet legyen az élet királyasszonya, de sohasem legyen az élet szolgálóleánya: körülbelül ezt vallotta *Wilde* Oszkár a művészetről, amelyet, mindenkor és mindenütt az életnek fölébe helyezett, Ebben a felfogásban, mely a művészetnek fölényét hirdeti mindenesetre több az értelem és az igazság, mint abban a másikban, mely az élethűség kopár sziklájához akarja láncolni a művészetet. A művészet csak egyben utánozhatja a természetet: abban, hogy ő maga is teremt, de nérn abban, hogy a természet rrrúveit utánózza: Az "ilyen utánzás: koldulás. A festett rózsa sohasem adhatja ki magából az eleven rózsa illatát s csakis azzal diadal maskodhatik az eleven rózsa fölött, hogy elszálló illat helyett ad egy örök illúziót. A festett rózsa sohasem hervad el nem a májusi szelek fújdognak és nem a júniusi nap sugarak táncolnék körülötte, hanem az örökkévalóság lebeg fölötte egy öreg június. A művészet kikapcsolódás a valóságból. Egy *vitánuova* egy új, másnemű élet, másnemű törvényekkel. Nem valóság, hanem illúzió, szépségesebb, mint az élet és valóságosabb, mint az álom,

A stílus alapjában véve nem egyéb, mint ő valóságból való szigorú, minél szigorúbb kikapcsolódás lehetősége és sikere. A művészet a stílus által szigeteli el magát a valóságtól és a stílus révén jut el a nagy illúzióhoz. És ez a színpadra nézve csak olyan igaz, mint ta többi művészetre. A színpad is elszigielí hely, kikapcsolt terület, nem a valóság partja, hanem az illúzió szigete. A dráma legerősebb valósága is csak látszat. A színpad a legboszorkányosabban stilizált hely. mely szívárványos hálóba fogja össze a teret és az időt. Tengely, amely körül megfordul az egész világ. Soha közhely nem volt oly találó és igaz, mint az, amely a színpadot világot jelentő deszkáknak nevezte. Thespis vándorszíneink deszkabódéja és a Comédie Francaise palotája között nincs e tekintetben semmi különbség, A művészet kiszakít magának egy területet a valóságból s ott megteremti a maga világát. Ebben a tekintetben a világ minden színháza Bayreuth, még az a nyomorult színpad is, amelyet egy kocsiszirben ácsolnak össze. A drámai művészet egy megfordított Lucifer, aki azt dörgi oda a természetnek, hogy egy talpalatnyi föld neki elég s ahol a művészet megveti a lábát, fölépíti a világot. A színpad kicsiny tere felöleli az egész világot, a két három órai játékidő az idők végtelenségét. Az örök jelen szelleme lebeg a színpadi deszkák fölött. Oedipusz kínszenvedése, amely több mint kétezerháromszáz évvel ezelőtt támadt föl először a görögök előtt, a Reinhardt cirkuszában vagy a Comédie színpadján épp oly jelenvaló. A színpad minden pillanatban föltámaszthatja azt, ami volt s megeleveníti

éioré, ami lesz. És a színhely a pokloktól fölszállhat a menyekig, — mert minden igazi dráma a végtelen időben játszik s igazi színhelye: az emberi lélek — egy végtelen belső terület.

A színpad minden réalizmusa tehát látszat, Megtévesztés, szemfényvesztés, csalás. Csak a köntös az életé, — a lélek a művészeié. A művészet az élet látszatával hódít. És itt lappang minden művészetnek örök veszedelme. Amikor a művészet az élet látszatával, színével, illuzójával játszik: könnyen belesodródik abba a tévedésbe, hogy látszat helyett valóságot, illúzió helyett ténybeliséget akarjon. Mert minden művészettel szemben mindenkor ott áll a filiszter (nemcsak a nézőterén, hanem a színpadon is), aki nem tud fölemelkedni a művészethez s csakis akkor tudja élvezni, ha a művészet leszáll trónusáról és az élet szolgálójává alázza magát. A filiszter az a bibliabeli disznó, aki elé hiába szórja a drámai költő a maga igazgyöngyeit. Neki az kell, hogy a drámai hősnő nyakán igazgyöngyöket lásson. A legfinomabb drámai motívum hidegen hagyja, de felizgul, ha egy igazi autó robog be a színpadra. Ha igazi ablakot törnek össze, ha — igazi eső szítál a színpadon — ha igazi hullámok csapnak ki a festett díszletek közé, s ha igazi plasztikus fák alkotják az erdőt, ez a filiszter nagy öröme a színházban. És ez a művész nagy bánata. A művész akkor éri el a célját, ha művét függetleníteni tudta a valóságtól, s ha a művészi alkotásnak megvan a saját vérkeringése, melynél fogva éppen olyan igaz, éppen olyan

élő, mint a természet műve, amelynél azonban különbség is, mert változatlan, halhatatlan, A filiszter ellenben csakis akkor tud örülni a művészetnek ha viszontlátja benne a valóságot. Művészi szenzációja az, hogy nem alkotást lát, hanem pusztán valóságot . . . A plasztikus fától nem látja a művészi erdőt. Ezekről mondja az írás, hogy van szemük és nem látják, van fülük és nem hallanak. Ezek a Beethoven hatodik szinfóniájában csak azt élvezik, hogy mormol a patak, a Bolygó Hollandiában azt, hogy a zenekarban pereg a rokka, soha a közönséges valóságtól elszakadni nem tudnak és soha rá nem jönnek arra, hogy a művészet több mint a valóság, mert a valóságon kívül a mesét, az álmot, az emlékezést is mind összeformálja valami újszerű és soha nem változó egésszé.

Egy Hamlet-előadás Helsingörben — ez a filiszter diadala a művész fölött. Igaz, Shakespeare Hamletje járt Helsingörben — de ez a Shakespeare Helsingörje és nem a dánoké. Shakespeare a dánokról azt írja Hamletben, hogy sokat isznak, de minden Shakespeare-olvasó tudja, hogy Shakespeare az angolok iszákosságát kárhóztatja Hamletben. Shakespeare Helsingörje ellenben igazán képzeletbeli város és nem az a dán székhely, ahova Saxo Grammaticus krónikája Hamlet históriáját helyezte. Shakespearenek Helsingör földrajzi név volt — semmi egyéb s a 12. századbéli Helsingörnek a Shakespeare 16-ik századbéli Hamletjéhez semmi köze. Schiller Teli Vilmosa csakugyan Svájcban játszik, bár Schiller sohasem járt ottan és

könyvekből képzelte össze a maga Svájcát. De Shakespeare még könyvekből sem érdeklődött Helsingör iránt s Dániáról alig mond többet, mint hogy ott rothad valami, csakhogy ez minden országról elmondható s amikor Hamlet börtönnek mondja Dániát, rögtön hozzáteszi, hogy ő az egész világot börtönnek érzi. Hogy pedig Dániát érzi a legcudarabb börtönnek, ennek nem földrajzi, hanem pusztán családi okai vannak.

Ha tehát egy színtársulat Hamletet Helsingörben adja elő és a színpadot az egykori helsingöri vár romjai tövében állítja fel: ezzel nemhogy művészi dolgot cselekednék, hanem ellenkezőleg a legművészi-leőbb elbánásban részesíti a világirodalom egyik legművészebb drámáját. Akiben a helsingöri vár romjai több hangulatot keltenek, mint Shakespeare jarnbusai — az igazán sajnálatraméltó lélek, akinek csak lehet ajánlani, hogy sose járjon színházba. Azok a jelenetek, amelyekbe a helsingöri vár belejátszik, egész kísérteties, éjszakaias, dermedtő hatásokat Hamlet apjának szellemétől nyerik, akit Shakespeare a szavak igézetes erejével támaszt föl a színpadon.

Nem kell ahhoz sem valódi, sem festett vár, hogy ezeknek a jeleneteknek minden borzalma átjárja a közönség valóját: kell hozzá egy jó Hamlet, egy jó Horatio, egy jó Szellem és két jó segédszínész, akik el tudják játszani Marcellust és Bernardot. Londonban, Münchenben, sőt Budapesten is kipróbálták Hamletet — bedíszítetlen színpadon, sötét függönyök előtt. A hatás megdöbbenő volt. Shakespeare Helsingörje életre kelt — valóságos, sőt festett falak nélkül is, mert ez a Helsingör bele van írva a párbeszédembe,

ez egy képzelt és annál igazibb Helsingör — csak Shakespeare-é és senki másé, nem található meg Dániában, csakis a Shakespeare Hamletjének több, mint négyezer sorai között.

A helsingöri Hamlet úgynevezett *szabad* előadásnak készül — és ez még jobban bonyolítja a kérdést, Az úgynevezett „szabad előadások“, illetve szabadban tartott előadások körül igen nagy a zavar, még pedig azért, mert itt két, teljesen különböző dolgot indokolatlanul kevernek össze. Azok a játékrendezők, akik Franciaországban és Németországban klasszikus vagy modern tragédiákat, sőt operákat szabad ég alatt hoznak „színré“ (?): általában azt hiszik, hogy ők a régi görögöket utánozzák, akik tudvalevőleg a maguk nagy tragédiáit szabad ég alatt adták elő az Akropolisz tövében. Ámde ezek az urak egy kis tévedésben leledzenek, mert a régi görögök nem voltak a valóság filiszterei, hanem az illúzió művészei, ők nem „szabad“ előadásokat akartak, hanem tragikus és komikus színjátékokat, ők tehát a nézőteret és színpadot elrekesztették a valóságtól, nagyszabású díszletekkel dolgoztak s hogy sem a dikció, sem a plasztika ne szenvedjen a tér nagy arányaitól, a színészeket kothurnusra állították és a szájukba hangcsövet adtak. Egy görög szinelőadás tehát nemhogy a valóság uíánzása lett volna, hanem ellenkezőleg a legnagyobb emancipálódás volt a valóságtól. Görög tragédiát manapság logikus módon csakis zárt színházban lehet előadni — nem pedig szabad ég alatt, ahol sem a régi görögök nézőtere, sem színpadjuk és kothurnusuk nem áll rendelkezésre s nem is kívánatos előttünk.

Az igazi „szabad“ előadás régi mintái nem a görög színjátékok, hanem a renaissance úgynevezett „Masque“-jai, vagyis azok a zenés, énekes, táncos és főképp látványos felvonulások, melyekben a szó és szöveg teljesen alárendelt szerepet vitt s amelyek tulajdonképpen nem egyebek, mint népies játékok és multságok művésziesen kifinomított formái. A drámai művészetnek sok oldalhajtása között ez a legszebbek közül való, de nem dráma tulajdon képen. Hogy mégis művészbnekn mondok, mtnt az indokolatlanul szabad ég alá erőszakolt dráma előadását (amely mindig csak zavaros lehet és tökéletlen, mint a minap tartott „Wallenstein táborá“ és „A nürnbergi mesterdalnokok előadásai bizonyítják): annak oka egyszerűen az, hogy az ilyen „Masque,, se valóság nem akar lenni, se illúziót nem akar kelteni, hanem bevallottan úgy lép föl, mint *játék*, ami az életnek első nagy kibontakozása a művészet felé. A „Masque“, a szabadban rendezett látványos játék nem hagyja el még a valóság területét (ezért játsszák vizén vagy pázsiton, vagy akár egy várudvaron) s nem lép át a művészet elszigetelt világába, de a való területet már csak ürügyül, multságul használja és soha sem mondja azt, hogy ő egy helsingöri történetet akar eljátszani a helsingöri várban. A „Masque“ művészi átmenetel a valóságból az illúzióba. A neve is ilyen rejtélyes. Álarcnak mondja magát. Még nem művészet, mert csak alakoskodik, — a művészet pedig ennél többet tud; a művészet: alakít.

A helsingöri várban csak egy szép „Masque“-ot lehet stílszerűen és művészién előadni. Hamletet pedig csak játsszák el a helsingöri színházban, — ha tudják. Ha nem tudják, akkor Helsingörben is — hiába keresi az ember: Shakespeare Helsingörjét.

Ibsen-est a Burgtheaterben.

Ibsen a Hofburgtheaterben csak előkelő idegen és mindig is az fog maradni, A Hofburgtheater a maga öt sor páholyával az a nagyúri és cifra hodály, amely látványosságok és nagyszemélyzetű darabok számára talán; alkalmas és megfelelő keret; — de ahol »minden igazi drámaírónak véreznie kell még akkor is, ha Ibsennek; hívják. Nem az aranyos cifra-ságban és a piros brokátban van-e a hiba, mert a vörös és arany, a színházi nézőterek hagyományos egyenruházata különben is értelmetlen: a kontinensen; ahol játék alatt besötétül a nézetén nem úgy,- mint; Angliában,; ahol- a legsötétebb drámai jele- netek- alatt is annyiba világosság a nézőtérén, hogy aki nem akarna színpadra nézni, igen kényelmesen gyönyörködnek az előtte fehérülő vállakban és a mellette ragyogó ékszerekben; A vöröset és az aranyat— a rokokó színházak e megszokott és sokszor megunt színeit — talán senki sem igazoltat annyira, mint a magyar származású, tehetséges Kaufmann Oszkár, aki a bécsieknek épített most egy új színházat, tompa, modern színekkel, egy sűrű, ásító, pesszimiztikus nézőteret, ahol a felvonásközökben-rosszul esik a tartózkodás egy túljózan keretet,

amely kijózanít bennünket minden elfogultságunkból, amellyel a modern színházépítést dédelgettük. A Burgtheaternek talán az lett a baja, hogy csöppet sem kellett fukarkodniuk a pénzzel, a Neues Wiener Stadt¹ theaternek talán az volt a baja, hogy nagyon is kellett fukarkodni a pénzzel, — vagy az is meglehet, hogy a pénznek semmi köze sincs e két nagy színházi kudarchoz: egyszerűen az történt, hogy nagy hódályokat építettek kicsi férőképeséggel, az egyiket cifrán, a másikat szegényesen, az egyiket ragyogón, a másikat szürkén. De mindkettőt olyannak, hogyha a drámaíró szétnéz bennük, „nem leli honját e hazában“.

A Burgtheater nézőtere olyan magas, hogy a színpadi szobákat is, mihelyest valamennyire mélyek: szörnyen magasra is kell építeni. Ibsen Rosmerholmja, igaz: egy ódon és ódivatú vidéki kastély. Egy ilyen kastélynak lehetnek, sőt vannak magas szobái, de az a lámpa, amely a burgszínházi Rosmer-kastély nappali termének a mennyezetéről lóg alá: öt méter hosszú zsinóron csüng s ezt a mértéktelenül és képtelenül magas termet lehetetlen átfüteni — emberi érzéssel és indulatokkal. Itt csak úgy lehetne hatásosan ágálni, hogy minden színész pódiumra vagy lépcsőre állana, mint újabb időkben a tragédiákban ismét szokássá fajul, a jól ismert elv szerint: ha nincs benned elég indulat és érzés, toldd meg egy lépcsővel. Az ibseni dráma, amely végzet és sors helyett — atmoszférával dolgozik s a színpadi szobától és berendezéstől egy költőileg elgondolt és drámailag megfegyvelmezett „milieu“ minden bűvös hatását várja: az ilyen nézőtérén és színpadon

elveszti igazi lélekzését és asztmatikussá válik. Ibsen utasításából csak annyi marad meg, hogy a szoba régimódi. De nem tágas, mert hisz nem is polgári, nem barátságos, mert hiszen méretei túlnőnek a barátságos jelleg összes lehetőségein. Léghuzat, az van — még akkor is, ha betesznek minden ajtót. Ellenben a fehér paripák itt nem jelenhetnek meg soha, mert ez csak díszlet és nem lakószoba. Díszlet, amely egy ötemeletes nézőtér számára készült. Egy olyan nézőtérnek, amelynek a fele Ibsent már nem hallja, legföljebb látja. Schillert és Shakespeareat még hallja is, — mert a pathetikus tragédiaíjatszás hagyománya idült és makacs, — a klasszikusokat a Burgtheaterben is jobbára, mint torokgyakorlatokat üzik s amióta *Kainz* meghalt és vele együtt sirbatért a Burgtheater színpadán az a tragédiaíjatszás, mely a torokról a lélekre helyezte át a hangsúlyt: azóta Heine és Gerasch urak gondoskodnak arról, hogy Shakespeare és Schiller, ha nem is éppen érthetők, de hallhatók legyenek az ötödik emeleten is.

Ibsent nehéz hallhatóvá tenni ebben az aranyos hodályban, — még akkor is, ha mint Rosmersholm-nál történt, a főszerepet annak a színésznek vállára helyezik, aki most Shylockot, Leart és Othellót játsza a Burgtheaterben. *Kainz* halála után a Burgszínháznak új tragikus után kellett néznie s miután, miért, miért nem, a nagy német színi területen illet nem talál: szerződtetett tragikusnak egy recitátort: *Wüllner* Lajost. *Wüllner* — aki már nem egészen fiatalember, volt valamikor színpadon, de a színészi mesterséget már régóta fölcserélte a recitátorsággal, amely téren igen sokra vitte. Schillert, Shakespeareat és Homéroszt

talán ta középhatalmak egész területén senki sem adja elő olyan kifejezően a pódiumon, mint Wüllner. A Burgtheater-direktorai úgy gondolkozhatott, hogy egy közepes tragikus színésznél föltétlenül többet, ér egy elsőrangú, előadó művész és ebben az okoskodásban lehet is valami, sőt ezt az okoskodást roppant igaz-únak érzi az ember mindaddig, amíg, az elsőrangú recitátort színpadon nem látja. Tudvalevő dolog-e hogy ...a színpad igen furcsa hely, sokkal furcsább és megbizhatatlanabb, mint a pódium vagy a felolvasó asztal és hogyha igaz; is az, hogy jobb egy elsőrangú előadó, mint, egy, közepes tragikus színész, éppen ilyen igaz az is, hogy egy elsőüangu, előadó művész a színpadon közepesebb lehet a közepes tragikus, .színésznél — és Wüllner esetében éppen ez következett-be.

Nem annyira Shakespearénél és nem Schillernél, — mint inkább Ibsennél. Shakespeare Shylockjában, és Learjében jól esett az embereknek hallani a nagyszerű recitátort, aki nem hörgött, nem ordított; nem énekelt, hanem a szónak teljes plasztikai erejével fogta meg az embereket. Ennyiben tehát jól okoskodott a Burgtheater direktora. Kapott egy , tragikus színészt; aki gyönyörűen tudott beszélni. De ezzel aztán: Wüllner színjátékszása ki is merült. Mimikában és gesztusban ugyanazt hozta a bécsi közönségnek, amit a szokmánytragikusok: a kinyújtott, konvencionális mozdulatokat, a hagyományos szemforgatásokat, orr- és szájfintorokat, az ironikus szájszögletüket, a gondolkozást affektáló homlokráncokat, szóval azt az egész tragikai loomtárt, amelyet. Lukianosztelekzdve Fontaneig, minden jóízlésű színikritikus immár

másfélezer esztendő óta hiába üldöz, mert ezek esakis a tehetségtelenséggel együtt veszhetnének ki a színpadról.

Shakespearet egy kis rosszhiszeműséggel még át lehet hangszerelni — recitálásra mint ahogy sokszor áthangszerelék deklamálásra és éneklésre. Hogy ez helyes volna vagy lehelne, egy pillanatra sem hisszük, hiszen maga Shakespeare tiltakozik legjobban ez ellen. Hamlet száján keresztül, amikor lelkére-köti a színésznek, hogy illessze a gesztust a szóhoz és a szót a gesztushoz, A nagy színészek Shakespearet sem szavaltak vagy hörögték, hanem mimikai alapon ábrázolták s Madame Stael, aki a francia és a német színészekről-sok igaz és elmés dolgot írt, főlemlítette nagy Schröderről, hogy amikor Lear király szerepében kihozták, a színpadra, *alva*; az aggságnak és a szerencsétlenségnek megragadó ábrázolásával könnyeket fakasztott, mielőtt még felébredt és megszólalt volna. És hogy Shakespeare maga is hogyan gondolkozott alakjainak némaságáról; arra nézve kétségtelen fölvilágosítást ad Macbeth negyedik fejeletének vonása; amelyben: Macduffnek hírül hozzák, hogy Macbeth lemészároltatta feleségét és gyermekét. Macduffnek e hír hallatára nincs, szava és Shakespeare azt mondhatja a királyfival, hogy adjon szót; fájdalomnak, mert a néma fájdalom a legirtóztatóbb; Tehát Shakespeare is a legnagyobbat, a szóval ki nem fejezhető — a színészi mimikára bízta.

De ha Shakespearenél a rosszul és rosszhiszeműen értelmezett hagyomány szavalati darabokat hasít ki az egyes drámákból, s ezekkel mint betétekkel külön hatást ér el s félrevezeti a közönséget (amelynek

Fontane szerint sejtelve sincs arról, hogy micsoda silány portéka az, melyet tragikai színjátszásnak neveznek), Ibsennél még a legnagyobb rosszhiszeműség sem állhat pódiumra és sem vörös sem pedig kék fényben nem produkálhat önálló szavalati darabokat. Ibsen még úgynevezett szép mondatokat sem ír, Rosmersholmban a helyzet mindig mélységesen költői, de a szavak ritkán, vagy sohasem azok s annál kevésbé, mert Ibsen halálosan gyűlölte azokat a szép szavakat, amelyeket szép tartalom nem támogatott. A színész Rosmersholmban nem boldogulhat sem a hagyományos intelligenciával, (mely lehet sok, de a színpadon egy „kicsi“ tehetséggel sem ér föl), hanem csakis biztos színészi akcióval, igazi mimikával és igazi gesztussal, amely folyton-folyvást azt leplezi le előttünk, hogy mi megy végbe az ábrázolt alak lelkében. Azt, hogy Rosmer négy felvonáson keresztül a mi szemünk láttára hogyan jön rá, hogyan tudja meg, hogy mi történt vele és mit követett el a múltban; — hogy e büntudat nélküli lélekben hogy kezd jelentkezni a bűn tudata, hogy egy ember — a szofokieszi Oedipus módjára — hogyan ismeri meg a saját életét és a saját lelkét, és ily módon hogyan kerül szembe a saját végzetével és kikerülhetetlen katasztrófájával: ez olyan igazi drámai és színészi feladat, amelyet a legjobb és legintelligensebb recitátor sem tud megoldani a színpadon, mert ezt nem lehet elbeszélni, nem lehet elmagyarázni, ezt *át kell élni*. Az átélés az igazi, a nagy, a főlemelő színészi képesség, — minden egyéb csak hideg és hűvös szurrogátum. Wüllner gyönyörűen mondja el Rosmert és kitűnően érti it, de nekem folyton az járt az eszem-

be, amit a kitűnő és elmés Jules Janin írt a nagy Rachelről, amikor ez még csak kis zsidólány volt, s gyermekcipőiben felugrott a Comédie Française színpadára, ahol Corneillet és Racinet játszott, akinek a tragédiáit a közepes tragikusok, a hörgők és jajongók évtizedeken át megutáltatták a nagy közönséggel. Rachelnek jóformán sejtelve sem volt arról, hogy mit játszik. Minden tanár jobban értette Corneillet és Racinet. De a hűvös és hideg szurrogátumok helyett Rachel vérző sebeket és égő fájdalmakat hozott a színpadra. Elegáns és kimért szavalás helyett letépte a klasszikus nőalakokról az alexandrinusok köntösét és megmutatta alattuk a vonagló és vívódó emberi lelket. A színpadon is csak a szenvedés tud megváltani bennünket és nem a recitálás — még ha intelligenciával van is fűszerezve.

Rebecca Westet a Burgtheater színpadján egy szép-haju és széparcú színésznő játszotta: Frau Bleibtreu. A harmadik fal vonásában van neki egy vallomásféléje, amelyet Ibsen iránt való tiszteletből nem illik nagy jelenetnek nevezni. De aki valaha Dusetől látta ezt szerepet: kénytelen-kelletlen úgy emlékezik rá, hogy ez a legnagyobb jelenet, amelyet valaha látott. Egy nő, aki egy férfiért bűnt követett el, megtisztult és bevallja bűnét a férfinak, akit ezzel örökre elválaszt magától. Sorsdöntő jelenet, amelyben Duse a sors minden fúriáit megmutatta nekünk, de amely jelenet fölött — Duse játékában a Megváltó glóriája ragyogott. Mikor ez a jelenet közelgett, figyelmeztettem a szomszédnőmet, hogy most jön a nagy jelenet. A szomszédnőm természetesen, a felvonás végén számon kérte tőlem a nagy jelenetet, s némiképen igaza volt,

mert a nagy jelenet-elmaradta Frau, Bleibtreu ebben a nem nagy terjedelmű, ide nagyszabású jelenetben hol emelte a hangját; hol pedig leejtette s általában véve szépen mondta el, értelmesen; és kellő szünetekkel, csekképpen a fűriák maradtak el és a Megváltó, csak a töviskoszorú meg a glória hiányzott a jelenetből egy emberi léleknek megfázó, és végzetes diadalát saját magán. Frau Bleibtreu is tragikus szí-; nésznő abból a fajtából, amely gégeből és torokból, kliséből- és külön világitásból akarja; megoldani a tragikus problémákat.

De nem illik egy ilyen referátát befejezni dicséret nélkül. Dicséret illeti a bécsi közönséget, a mely egy Rosraersholm-előadásra zsúfolásig megtölti a cifra és aranyos hodályt s amely három órán keresztül áhítattal hallgatja az egyetemes drámairomdalomnak, ez egyik legnagyobb szerű remekét, s felvonásról felvonásra növekedőn érdeklődéssel és megdöbbenéssel kíséri ezt az öt-hat érdekes alakot a magár, végzetes életútján; kivált a két főalakot, a legmegrendítőbb emberpárt, a amelyet Ibsen alkotott a letragikusabb és legbonyolultabb szerelmet, amelyek a modern dráma produkált és amelynek végtelen, örök melódiáját színészi-hörgés vagy recitálás nem gyengítheti és nem némíthatja el soha!

Shakespeare-játék és Shakespeare-fordítás.

A; „Makrancos hölgy“ (mily fonák és rossz cím, amelyet csak a megszokás éltét!) e heti fölújítása kapcsán a kritikában ismét fölmerült az a különben jogosult kifogás, hogy a szövegnek nem minden szavát lehetett megérteni a nézőtéren. A kifogás ezúttal annyival jogosultabb is volt, hogy a meg nem értett szavakat az előadás gyors és élénk tempójának a számlájára lehetett írni. Vígjátéki vagy bohózáti előadások rendezőjének — még a beszéd legnagyobb művészeinél, a franciáknál is — igen gyakran kell két rossz között választania. A nagyon pezsgő, sebes tempóban elsikkadnak egyes szavak, de ha az egyes szavakat meg akarjuk menteni és a tempót lassítjuk: elsikkad a *situáció*, tehát az, ami a szavak inogott van és az, amiért a szavak vannak. A megmentett szavak ráfeküsznek a szituációra, mint a vaskolosszuszok, széjjelterpesztik az epizódokat, amelyek csak töltelékek és átmenetek az igazi, a fő-situációkhoz, a két és félóra szabott shakespeare-i vígjáték időtartamát három, meg három és fél órára nyújtják, hosszadalmasságot és nehézkességet terítenek a cselek-

menyre és végül kifárasztják a közönséget, amely pedig azokat a szavakat sem kéri számon, amelyek az Ő saját kacagásába fülnek bele. Pedig hány szó merül el a kacagásnak abban a zuhogó árjában, amelyet a szituáció fakaszt a közönségből? S ezekért már a színészt sem lehet felelősségre vonni, mert azt már a kritika sem várja el tőle, hogy kivárja minden kacagás végét s ne beszéljen tovább, míg a közönség le nem csillapodott.

Ámde megengedve, hogy a kritika kifogása teljesen *jogosult: az igazság kedvéért nem lehet és talán nem is szabad elhallgatni, hogy shakespearei szövegek körül fölmerült nehézségekért a felelősség nemcsak a magyar színészt terheli, hanem a magyar Shakespearefordítást is, — talán sokkal nagyobb mértékben, mint közönségesen hiszik. A könyvpiacra nemrég jelent meg Shakespeare egyik leggyönyörűbb s talán legköltőibb munkájának, a *Viharnak* új magyar fordítása, a kitűnő Babits Mihály tollából, aki mint költő és mint fordító is igazán értékes ajándékokkal szokott meglepni bennünket s akinek ez évi karácsonyi ajándékát igazán odakivánjuk minden művelt magyar család asztalára. A Vihar új fordítása csak még aktuálisabbá teszi azt a kérdést, hogy miért nem lehet a magyar színész szájából mindent megérteni, amikor Shakespeare-t mondja a színpadon?*

*

A színpad nyelve sohasem lehet a könyvek írott nyelve, mert az igazi színpadi beszédnek első hallásra érthetőnek kell lennie, ami viszont csakis akkor érhető el, ha a kifejezés teljesen födi a helyzetet.

Moliéret sokan rossz írónak mondták a franciák között is, de el kellett róla ismerniök, hogy mondatai kiszínesednek, kifényesednek, kitüzesednek a színpadon. Shakespeare sem irt úgynevezett kicsiszolt, irodalmi mondatokat, amelyek olvasva és nem előadva hatnak legjobban. Ben Jonson és az ő iskolája nem is tartotta Shakespearet finom, tanult és akadémikus írónak. Háromszáz év óta sohasem az akadémikusok esküdtek Shakaspeare-re, hanem mindig a forradalmárok. Shakespeare a maga csudálatos pályajutása alatt minden egyes fordulójánál színpadi forradalmárokkal kapcsolódik össze. A 18-ik század nagy Shakespeare-renaissance-a *Garrick* névéhez fűződik. A tisztén irodalmi szempontok előtt Shakespeare sohasem voll, mert nem is lehetett kedves. Durvasága és formátlan-sága nemcsak Voltairet boszantotta, hanem az elfogulatlanokat is. Az akadémikus irány csak a 19-ik században sajátította ki Shakespearet — és ez az akadémikus irány a Shakespeare-fordítások terén is hatalmasan érvényesült.

Babits Mihály, aki előszót is irt „A vihar“ fordításához: hála Istennek nem jó teoretikus, de annál jobb fordító. Az előszóban ugyanis majdnem tökéletesnek mondja a Schlegel-féle német fordítást, amelyet föl is használt. Igaz, hogy a klasszikus magyar fordítók (Arany, Petőfi, Vörösmarty) szintén használták Schlegelt, de hála Istennek, nekik sem ártott meg, kiváltképpen pedig Arany Jánosnak nem, akit én a világ legjobb Shakespeare-fordítójának hiszek, nem azért, mintha ő volna a legpontosabb és a leghívebb, még csak nem is azért, mintha ő volna a legköltőibb,

hanem azért, mert ő az egyetlen, aki Shakespeare darabos, szaggatott, véresen igaz és véresen eleven mondatait nem nyírta és nem fésülte simára; nem olajozta és nem parfümözte meg Schlegelék módjára. Schlegel munkája nagyszerű és korszakalkotó. Adott a német nemzetnek egy nagy nemzeti költőt: Shakespeare-t. De hogy ez a Schlegel-féle Shakespeare inkább egy német nemzeti mint egy Erzsébet-korabeli angol Shakespeare: azt ma már maguk a németek is tudják és belátják és az új német Shakespeare, a Gundölf-féle, a Schlege-féle Shakespeare, az *gazi* Shakespeare-rel akarja kiszorítani a színpadról. És ez az igazi Shakespeare eddig Arany Jánosnál van meg leghívebben és hála Istennek Babits Mihály Schlegelt dicséri és Arany Jánost követi. Egy új magyar Shakespearenek igazán csak ez lehet az útja.

Szász Károly — aki többek között „A vihar“-t is fordította — a maga idejében olyan kultúr-munkát végzett, amelyért késő korok is koszorút fonhatnak a fejére. Szász Károly egy egész világirodalmat adott a magyar irodalomnak. A világkultúrára szomjazó magyarnak nagyszerű típusa volt ez a református püspök; aki mindent átültetett magyarra, amihez csak hozzátérhetett. Valósággal ontotta magából az idegen műveket, amelyek számára ő teremett itthon közön-séget. De az érdeme jóval fölülmúlja az értékét, bár ha vannak olyan fordítási remekei minő ő Niebelungen-lied. Sem az irodalom, sem a színpad nem állhat meg az ő Shakespeareje mellett, amely Shakespearehez mérve túlságosan; új a színpadhoz mérve túlságosan régi, világosabban szólva, nem eléggé hű és nem

eléggé színpadra való. Amikor „A vihar“ című színművet évekkal ezelőtt úgynevezett Shakespeare-színpadon előadtuk az Országos Színművészeti Akadémia növendékeivel, a színpadi próbákon hevenyészve és rögtönözve át kellett alakítanunk az egész szöveget Szász Károlynál Miranda így szólal meg:

Ha bűv-erőd készte így, jó atyám,
A bős tengert tombolni: csillapítsd le!
Az ég, úgy látszik, kén-árt Öntene,
Ha csak a víz, meghágva vára ormát,
Tűzét nem oltja!

Ezt az öt sort nem mondathattam el a színésznővel, mert Shakespeare szerint, a drámai helyzetet tekintve, Mirandának izgatottan és sebesen kell e szavakat elmondania. Már pedig nincs az a tökéletes színésznő, aki ezeket a sorokat természetes hangon meg tudja értetni a közönséggel. Marad tehát a másik mód; az, amelyet Shakespeare utált és ostorozott: jáiéek helyett *kínosan bemagyarázni* a közönségnek e rossz magyarsággal összeépített mondatokat, aminek azonban mindössze is az az eredménye, hogy az előadás unalmassá, vontatottá, fárasztóvá és nehézkéssé válik s nemhogy közelebb hozná a darabot a közönséghez, hanem ellenkezőleg, még inkább eltávolítja tőle. Amíg a színpadon ilyen mondatokat kell a magyar színésznek elmondania:

Öcsémben a gonosz fölébredett,
S bizalmam, tuljó apaként, belőle
Gaz árulást nevelt, oly óriásit,
Mint volt bizalmam, mely határtalan
Volt s végtelen. —

addig a meg nem érthetőségnek, vagy értelmetlenségnek a vádját minden színész joggal háríthatja át a szövegre. Az olyan mondatok, amelyeknek értelmét

csak háromszori olvasás hánthatja ki a szavak tömkelegéből, mesterkéltek és fárasztók a színpadon. Pedig az eredeti Shakespeareben éppen megfordítva áll a dolog. Ami a szövegben, olvasva, dagályosnak tűnik föl, életre lendül a színpadon. Az angol mondatok hus-vérből valók a fordítások papiros-szaguak. Ha valaki lelkiösmeretesen megnézi Arielnek ezt a Szász Károlytól fordított mondatát:

Mind —, a hajósokon kül
 A bösz habokban ugrék, s ott hagyá a
 Hajót, mely általam lángokban állt .-
 Legelső a királyfi, Ferdinánd,
 Meredt hajakkal (inkább kóka — mint
 Haj-forma volt) ugrék ki, ezt kiáltva:
 Kiürült a pokol, itt van minden ördög, —

nem vádolni, hanem sajnálni fogja a színészt. Ez nem shakespearei drámaszöveg, hanem találós rejtvény, s minden megfejtő jutalmat érdemel.

*

Babits Mihály természetesen egy lépés Szász Károlytól Shakespeare és Arany János felé, — de nem egész teljesülés. Finom és költői munka, amelyet a színpad hálával és örömmel fogadhat, de még nem minden, amit Babbitstól várhatunk. Nem egyes apró hiányokra célok, ámbár egy kis csalódást okozott, hogy a dráma legvitatottabb helyét kissé megkerülte. A Vihar harmadik felvonása búbajos szerelmi jele-
 nettel kezdődik. Ferdinánd herceg, akit a hajótörés Prospero bűvös szigetére vetett. Prospero parancsára fát hord, s e durva munkában örömét leli, mert vigasztalja az, hogy Mirandáért szolgál. A monológ utolsó sorai Szász Károlynál így hangzanak;

Majd elfelejtem:

Ez édes eszmék munka közbe leg-
jobban sűrögnek megkönnyitni azt.

Babits Mihály ezt így adja vissza:

Elmerengek. Ó de

Üdítve jönnek édes gondjaim

Munkaközt legsűrűbben.

Szász Károly itt zavaros és prózai, Babits sima, de nem világos. Az „elmerengek“ csak halványan fejezi ki azt, hogy Ferdinánd „elfeledkezik“ a munkájáról. Az „édes gondok“ első pillanatra megtévesztik a hallgatót, mert Shakespeare édes gondolatokat mond, ami világos és egyértelmű. A sok kommentárt összevetve, szinte bizonyosnak látszik, hogy Shakespeare prózában kifejezve, a következőket akarta mondani: Elfeledkezem: de ezek az édes gondolatok felüdítenek munkaközben s tétlenül vagyok legdolgosabb,

De bármelyik kommentárhoz csatlakozik is a fordító: félreérthetetlenek és világosnak kell lennie, ott is, ahol a költő nem az, mert az a sok rossz másolás és sok rossz kiadás Shakespearenek tömérdek helyét homályosította el. A színpadnak mindig a legvilágosabb és leghatásosabb kommentárt kell választania. Amikor Babits Mihály Arielje így beszél:

Az én fajtám a Sors szolgája: minden

Elem, mely edzi kardotok, előbb

Sebhetne hangos szeleket, vagy ölne

A mindig újra záruló habot

Tréfa-csapással, mint egy pelyhnyi (?) toljam

Kiütné: az én fajtám sérthetetlen, —

ha megengedjük is, hogy ez tömör és logikus, de

kétségtelen, hogy nem színpadra való mondat, mint ahogy Miranda nem mondhatja a színpadon, hogy: Becsületesemre mondhatom, — a lányságomra helyett s amint Ferdinánd nem mondhatja, hogy „törjön hátgerincem“, mert színpadról hallva, ez kissé komikus.

De az új Vihar egyes komoly és összes humoros jeleneteiben nagyszerű erővel jelenkezik az a Babits, aki — újból hangsúlyozom, — nem Schlegeltől, hanem a mesterek mesterétől, Arany Jánostól tanult. Itt azután olyan közel jutott Shakespearehez, mintha megkérdezte volna a színpadot. Le meri írni azt, hogy „gilt“, „kabin“ és más egyéb, igazán nem akadémikus kitételeket, amelyeket Shakespeareben leírni eddig csak Arany Jánosnak és Rákosi Jenőnek volt bátorsága.

Babits Mihály csak egy belső sugallatának engedett, amikor „A Vihar“-t az elvesztett és visszanyert királyságnak e nagyszerűen mély és gyöngéd színjátékát lefordította. Most már a magyar színpad kötelessége volna, hogy a kiváló fordítót, — további Shakespeare-fordításokra inspirálná. Babits Mihály hivatva van arra, hogy magyar Shakespeare-darabokat adjon a színpadnak, olyan szöveggel, amellyel a színész nem fog küzdeni s melyet a közönség meg fog érteni. Mint régi színházi ember, nagyon jól tudom, hogy a közönség — Shakespearenél — nem mer szólni, ha unatkozik és nem mer szólni, ha nem ért valamit, — én tehát szólok e helyeit a közönség helyett, mert bármily meghatónak találom is a közönséget, amikor olyanért lelkesedik, amit nem ért, rendjén valónak mégis csak az látom, ha akkor lelkesedik valamiért, amikor igazán megértette.

Az öreg Rossi.

A „Lettere Autöbografiche“-ben, melyet az édes-zavú és fürgetollú Angelo Gubernatis oly sokatigéő és oly kevesetmondó előszóval kísér. az öreg Rossi (teljes nevén Ernesto Fortunato Giovanni Maria Rossi) könyörtelen aprólékossággal írja le életének legelső pillanatait. Burokban született, Livornóban, a Via San Francisco 11-ik számú házának harmadik emeletén. Hogy mikor, azt nem mondja meg. Házszám van, évszám nincs. A nagy Talma is nyilván csak a házszámot mondta meg, ha az évszámot kérdezték tőle. Ma sem tudjuk pontosan, hogy mikor született.

De azért Rossi mégis megöregedett. Amikor először láttam, már negyven esztendeje tapodta a nemzetközi deszkákat. Foghijas volt s ezért némely mássalhangzójában tulsok volt a levegő. Elhájasodott, úgy, hogy féltetni kellett az öreg Dumas Keanjének nyaktörő jeleneteiben. (Azóta már a darab is végérvényesen kitörte a nyakát.) S Kean után még Rómeót is el akarta játszani. Könyörögnünk kellett neki, hogy ne tegye. De amikor föllépett Learben, minden ember szeme tüzelt a könnyektől s mindenki szipákoló meghatottsággal és fojtogató meggyőződéssel ismételte a szokott közhelyeket: Milyen nagy író ez a Sha-

kespeare! Milyen nagy színész ez a Rossi! És senki sem szégyelte magát, mert mindenki érezte, hogy ilyen igazat ritkán mondott. Én még pár esztendővel utóbb sem szégyeltem magamat, amikor a bécsi Burgtheaterben láttam Lear király-t az öreg Sonnenthallal a főszerepben. Minden felvonás után így szóltam szomszédomhoz: Milyen öreg ez a Sonnenthal S milyen nagy színész ez a Kainz! Kainz ugyanis a bolondott játszotta s a szemei kísértetiesen lobogtak bele Lear király keserves éjszakájába. Sonnenthalról ellenben Kerr Alfréd mondta meg a legpontosabban, hogy mit játszott: egy megbántott, öreg bécsi hivatalnokot.

Pedig Sonnenthal gyakran látta Rossit s nagyon bámulta s nemcsak ez öreget, hanem a férfit is, akinek német színpadokon való vendéggátékai megadták a halálos döfést a szavaló iskolának. Ristori és Rossi nagyon ráijesztettek a német színjátszásra, erről Fontane érdekesen tud mesélni. A 80-as évek végén, amikor Rossi vendégszerepelt Berlinben, Emánuel Reicher játszta mellette Jágót, az a Reicher, akinek a színpadtörténeti jelentősége sokkal többet nyom a latban, mint művészi értéke. Rossitól tanulta el a valóságosságát, mely a Lessing-Theaterben sajátos, értékes művészi stílussá fejlődött, az egyetlen igazi német színjátszó stílussá, mely tökéletesen megfelelt a szegényes mimikájú, puritán német léleknek. Az olaszok beszédes mimikájából Brahmék megcsinálták az elhallgatások mimikáját. Reinhardt ezt már kötöttségnek érezte s ebből akarta kiszabadítani a német színjátszást. Nem sikerült neki és talán nem is fog sikerülni. Reinhardt rendezői revelációkat hozott,

színészi revelációi nincsenek. Az olasz gesztusra, az olasz mimikára akarta nevelni a német színészt s ebben a kilátástalan küzdelmében szaladgálta be a nemzetközi színészipiacot, ezért kapkodott a néma-játékhoz s némajátékot csinált még a Makrancos hölgyből is, amely bravúrja minden erőszakossága mellett talán még kedves is lett volna, fárasztó sem lett volna, ha a nehéz német Schauspilerek helyett fűrgelábú, mozgékonyarcú olasz komédiások ágálnak benne. A berlini állatkertet is csak úgy lehetett megcsinálni, hogy más vidékről hoztak földet, de azért a Tiergartenben mégsem nőnek pálmák. Reinhárdt pálmát akar növeszteni a köves német földön, ahol csak fenyőfák nőnek.

Rossi fiatal korában — ennyi legalább kitűnik Gubernatis előszavából — tipikus olasz színész volt „dolgozott,” ahogy a színészek mondják, a maguk sajátos nyelvén. De túlzásai nem nagyotakarásból, nem a gyöngesség erőlködéséből fakadtak, hanem a tehetség ritka bőségéből, a gazdálkodás hiányából. Az erőfölösleg túlzásai a színpadon csakúgy elmúlnak, mint a szerelemben. A színész és a szerelmes is okosabbá és bensőbbé válik. Csak azok a túlzott reszketések és lihegések maradnak meg a harmincon túl is, amelyek a harmincon innen is csak az áltemperamentum csinált szenvelgései voltak. Idős korában az igazi olasz színész is közel jut hozzánk, nem is kell éppen Dusének lennie. Novelli és Zacconi megadták az árát, amiért inkább a délamerikai, mint a nyugateurópai ízléshez idomultak. Ando és Benini azonban ma is nekünk játszanak, sőt ma talán inkább, mint valaha.

Az öreg Rossi az a geniális olasz színész volt, aki teljesen nyugateurópai színésszé fejlődött s a színjátszás utolsóelőtti nagy lépését jelentette, amennyiben Duset kell az utolsó nagy lépésnek tekintünk. Ez a színjátszás realiztikus volt oly értelemben, ahogy minden színjátszásnak lehet és kell annak lennie, vagyis minden gesztus és minden hangsúly teljes belső fejlődését adta. Nem független formákkal, nem elsajátított kánonokkal dolgozott, hanem folytonos lelki megokolásokkal. Minden gesztusa és hangsúlya kapcsolódott. A szépség nem követelménye, kitűzött célja volt ennek a játéknak, hanem az igazság zenéje és lendülete. Theodor Fontane néhány évtizeddel ezelőtt egy kritikájában fölvetette a kérdést, hogy X. kisasszony, aki Goethe Iphigéniáját játszotta, miért jön le a lépcsőn égnak emelt, kitárt karokkal, amikor nyilvánvaló, hogy soha a világon senki emberlánya nem jön le így egy lépcsőn, ha egyedül van és nincs semmi dolga. Fontane fölvetette a kérdést, de nem is akart s nem is tudott rá megfelelni. Nem gondolta, hogy probléma is lappang benne. Pedig lappang benne, akármilyen olcsó a megoldása. Ez a gesztus nem volt mindig bolondság. Ez csak az adomából ismert őrszem humora. A középkor lifurgikus drámájában, amikor a pap — a mai tragikus színészek őse — a fölfeszített Istenfiáról beszélt, ezt a mozdulatot használta, amely azon a helyen és abban az értelemben eleven, igaz és jelképes volt. A liturgikus dráma megszűnt, a misztériumok eltűntek, új dráma, új színpad és új színjátszás fejlődött s ezek a gesztusok, mint rudimentumok, mint a színjátszás féregnyúlványai,

a stilus örve alatt megmaradtak s ma megint terjed a jelszó, hogy ezek a féregnyúlványok becses és szerves elemei a színjátszásnak, amelyeket vétek kivagdosni.

És ezért nem fölösleges emlékezni az öreg Rossira. Modenától Ristorin és a nagy Salvinin keresztül Ernesto Rossiig fejlődött az a színjátszás, mely az igazság és szépség, a nagy vonalak és az apró részletek utolsó harmóniája s talán az utolsó igazi Shakespeare-stilus volt, amelyet láttunk. Rossi után Zacconi következett minden nagyvonalúság kiküszöbölésével, a lélektan helyett pathológiával, igazság helyett verizmussal, ma pedig Reinhardt express gyorsasággal iparkodik el a verizmustól — Weimar felé.

Rossi egész színjátszásának szinte klasszikus összefoglalása volt „Lear király”-a. Zacconi is, Novelli is játszták utána Leart, Zccconi nem érektetenül és nem minden siker nélkül, persze mindegyik más-más hangnemben. *Io son un povero vecchio*, — én csak egy szegény öreg ember vagyok, — Zacconi Lear-jének ez volt a jeligeje. Néha már nem is szegény öreg ember volt, hanem öreg koldus, úgy, hogy alalmaznát szerettünk volna a markába nyomni. De kétségtelen, hogy megható volt, sajnálatraméltó. És nagyon rokonszenves. Mintha csak Turgenyev írta volna meg. Vagy talán Rovetta? Zacconi mindenestre ezt a két íróat ábrázolta legjobban.

Novelli nem volt ilyen megható. De érdekesebb volt. ő a bolond Leart játszotta és nincs a világon színész, aki bolond embert ilyen okosan tudna játszani. Volt egy ragyogó pillanata, amelynél vakmerőbbet alig láttunk színpadon. Egy pszichoanalitikus

momentum, amelyben Freud tanár gyönyörűségét találta volna. Amikor az örült Lear helyreállítja a maga királyságát, amikor koszorú a koronája, száraz ág a királyi pálcája, s úgy bolyong a doveri partvidéken, s jönnek érte Kordelia emberei s hódolnak neki, mint egykor: Novelli kilovagol a faágon, mint vesszőparipán a színről. Megdöbbenő volt, lesújtó volt, megrázó volt.

Ernesto Rossi meghatóbb volt, mint Zacconi, bolondabb volt, mint Novelli, s a legrettentőbb dolgot játszotta el, amelyet valaha színpadon láttam, talán azért is, mert Lear a legrettentőbb tragédia, melyet valaha irtak. Játszott egy embert, aki csak király tud lenni, semmi más és aki elveti a koronáját, mert azt hiszi, hogy korona nélkül is király. Egy embert, aki késő vénségére ismeri meg az életet, aki akkor csalódik az életben, amikor minden más ember kibékült már minden csalódással. Egy öreget és egy királyt, aki naiv és szeszélyes, mint a gyermek mert mindig trónon ült s a trón tövében minden ember álarcot visel és másnak hazudja magát, mint a mi. Beszélnek Shakespeare királydrámáiról és mindig a Henrikekre gondolnak, pedig Shakespeare két igazi, nagy királydrámát irt; *Leart*, az elvesztett és vissza nem nyert királyságról és a *Vihart*, az elvesztett és vissza nyert királyságról.

Rossi ízrőlízre király volt és ízről-ízre ember. Nem rontott rajta az sem, hogy hitt a magyarázóknak s a bekezdő jelenetet, amelyben Lear szétosztja az országot s egy szó miatt kitagadja Kordéliát, — megokolásul — idegesen, tétován, szelesen játszotta. Neki enélkül is elhittük volna az országfelosztást,

mert egy naiv, öreg gyermek volt s mindvégig az is maradt. Hires ötödik felvonásbeli arcjátéka — amikor lassanként *visszatér az eszmélete* s ráismer Kordéliára, — abban a momentumában volt megrázó és pathetikus, amikor megrémül Kordéliától és úgy áll előtte, mintha nem is apja, hanem a gyermeke volna, rossz gyermeke, aki nagyon megbántotta. Ugyanez a gyermeki rémület volt a szemében, amikor a második felvonás jelenetében ismételte a „ritornare a lei“-t, annyira félt Goneriltől s annyira fájt neki a szívtelenség és megaláztatás. Pedig mennyire tudott szeretni! S milyen királyi módra pártfogolta azt, akit szeretett „Il mio filosofo“ — mondta a viharjelenetben s csodálatosan, méltóságos mozdulattal mutatott Edgárra, akit rögtön megtett udvari filozófusának, amikor már ő maga is hajléktalan volt. S ráterítette köpenyét, hogy meg ne ázzon. És boldog volt, mert nálánál boldogtalanabb emberre akadt. És szerette, mint igazi ember és pártfogolta, mint egy igazi király. S hogyan tudta viselni kardját! Mint egy öreg király, aki valamikor igazán hadakozott. S hogyan tudott a trónján ülni! Pedig Féld Zsigmond színpadán játszó, kopott barokkdíszletek között s a feje fölött a királyi trónuson a magyar szent korona ékeskedett. Háromszor játszotta el Budapesten Lear királyt s pár hónappal utóbb meghalt. Könyve és Shakespeare-tanulmányai nem árulják el, hogy ki volt. Az az olasz színész volt, akitől Mitterwurzer is tanult.

Az elnémult kvartett.

A Nemzeti Színház e háborús évadban sorra eleveníti föl a régi, magyar darabokat, amelyek ma új szereplőkkel, új köntösben és új siker fényében ragyognak. A Nemzeti Színháznak majdnem nyolcvan esztendő fennállása óta még nem volt ilyen magyar szezonja. Már szinte úgy fest, mint a sok tekintetben még mindig mintának beváló Comédie Française, ahol Szofókleszen és Shakespearen kívül sohasem adnak idegen drámát s még ezeket a nagy drámaírókat is csak szép, ékes francia alexandrinusokba ágyazva. A Nemzeti Színház is csak magyart ad és klasszikust s a régi magyar darabokban egyre-másra tűnnek föl a közönség előtt új meg új színészi alakítások.

De amíg ebben a lüktetően friss és eleven színészi megnyilatkozásokban gyönyörködünk, az emlékezetünk, amely sohasem szállott vissza oly szívesen a múltakba, mint éppen a mostani időkben: sóhajtva keresi a régi szerepek között a megfakult színeket, az elmosódó körvonalakat, az elnémult hangokat, amelyek valamikor olyan frissek, olyan édesek, olyan zengzetestek voltak . . . Csak az idén némult el végleg és mindörökre az a kvartett, amelynek eleven emléke maradt minden színházjárónak szívében, a könyvek

és a mosolynak, a zokogásnak és a kacajnak az a diadalmas négyese, amelynek most már minden tagja ott porlad a kerepesi temetőben,

Ujházi, Náday, Vízvári, Gabányi! — ez volt a régi Nemzeti Színháznak híres kvartettje. A színészi fantáziának, bőségnek és tudásnak olyan mértéke volt benne fölhalmozva, hogy vékonypénzű írók gyönyörűen éltek belőle. Sőt a híres írókat is nagyon tudták bélelni. Mi lett volna Csiky Gergely e négy nagyszerű művész nélkül? Az emberséget, a szívet, a humort, a karaktert ők adták azokhoz az élettelen, betűszagú alakokhoz, amelyet e nagyon tudós és népszerű, de nagyon meddő lelkű írónk minden esztendőben a színpadra vetett. Náday Ferenc — a nyolcvanas évek ideális pesti gavallérja — készen vitte el neki az alakokat a Pannónia-kávéházba. Náday a kaszinóból hozta őket, vagy egyenesen a korzóról. Hallatlanul jó szemű volt, minden furcsaságot úgy tudott utánozni, hogy az mindjárt egész figurává alakult ki benne s az ő Mancs Ottóján halálra nevezhette magát az is, aki nem ismerte az eredetijét.

Csikyről általában mindig azt mondták, hogy ezekre a nagy művészekre szabta a szerepeket, holott inkább ezek a művészek szabták magukhoz az ő darabját. Viszont annyira fölötte állottak az egész Csiky-féle drámai produkciónak, hogy nagy sikereiket egytől-egyig Csikytől — igazán távol szerezték, Nádayt úgyszólván fölszította a francia műsor. Dumastól és Augiértől—Bissonig. Megjárta a párisi iskolát s könnyen tamilt meg mindent, mert a teljesen könnyed lények közül való volt, akik mindenkor oly ritkák a színpadon, Ma Jalin Olivier, holnap Alfonz ur s holnap-

után Duval úr a „Válás után“ című bohózatban, ahol a közönség könnyezett a kacagástól, amikor Náday zongora és timpany mellett komponált a színpadon. Ha nagyon akart, tudott érzelmes is lenni, de az ő színészi fölszabadulásához kettő kellett: a vidámság és a sok szó. Az a színész volt, aki szeretett beszélni s akit szerettek hallgatni. Akármennyit beszélt a színpadon, sohasem vált unalmassá. Azt a beszédtempót, amelyhez ma már a magyar színpadon is eljutottunk: talán ő kezdte el igazán, bár vannak, akik Szerdahelyi Kálmánt tartják a színpadi társalgás apjának. Mert akármilyen furcsán hangzik is — a könnyű és gyors tempójú beszéd nem egykönnyen és nem is egyszerre születik meg a színpadon. Fejlődést kíván, nemcsak a színésztől, hanem a közönségtől is. A naiv és kezdetleges, színháztól idegen és színházban járatlan közönség sem szereti a folyékony, pergő beszédet, mert nem vált elég gyorsan az esze. Az olaszok voltak az elsők, akik jól tudtak beszélni a színpadon. Molière és társulata tőlük sajátította ei az eleven tempót s minálunk csak az utolsó évtizedek alatt volt igazán szemmel látható fejlődés ez irányban. Nádaynak sok része volt ebben a fejlődésben, mestere volt a társalgásnak s nem is adták meg neki a módot, hogy a színiakadémián ezt a képességét átplántálhassa a fiatal nemzedékbe.

Vízvári egészen más típusú színész volt; az igazi, a vérbeli komikus, annyiban is, hogy — mindenáron tragikus színész szeretett volna lenni. Kistermetű, nagyfejű, nagyhomlokú ember volt, minélfogva könnyű szerrel tudott groteszk lenni — és ez eldöntötte szerepkörét. Érdekes, hogy legnagyobb mégis azokban

a komikus figurákban volt, amelyeket átíthatott lelkének azzal az örök, nagy bánatával, hogy nem lehetett belőle tragikus színész, így aztán érthető, hogy Bartók Lajos rég elfelejtett Kendi Margitjában, ahol egy bolondot játszott: haldoklási jelenetével megrázta a közönséget s hogy mélységesen megható volt, mint Lear bolondja. Pry Pálja évtizedeken át a pesti érdekességek közé tartozott, amelyeket mindenkinek látni kellett, a nagyon népszerű Attachéban Feigl titkár alakja nagyszerű típusa volt a bonhomiaának s amit mindenkifölött és mindenekelőtt kellett volna említenem: a Bölcs Náthánbeli szerzetes élőszobra volt a gyámolatlan és ügyefogyott becsületes-ségnek és jóságnak. Ezzel az alakítással Bölcs Náthán egyik szereplője sem tudta fölvenni a versenyt, még maga Újházi sem, aki Bölcs Náthánt játszotta. Vízvári, aki nagyon éleseszü és ironikus színész volt s a komikumot nem egyszer túlságosan kihegyezte, ebben a szerepében mindent elhajtott, csak a szívét tartotta meg, a szívét, amelyben Krisztus evangéliumát hordozta. Olyan volt, mint egy eleven illusztráció, ahhoz a jeligéhez, hogy: Boldogok az együgyűek, mert övék a menyek országa . . . Ebben az igénytelen alakban érte el azt a monumentalitást, amely minden művészetnek akarva, nem akarva, végső törekvése és célja és minden színjátszásnak is óhajtott diadala.

A „monumentalitás“ olyan megjelölés, amely első pillanatra úgy tetszik, alig alkalmazható Gabányira, akiben a pesti közönség mindig az aprólékosság mesztérét bámulta. Gabányi csakugyan a tépelődő, töprengő színészek közül való volt, akik száz oldalról akarnak közeledni az ábrázolandó alakhoz s akik már öt óra-

kor az öltözőben ülnek, ha az előadás fényolcW kezdődik, mert a legaprólékosabb gonddal készítik el maszkjukat. A színészi maszk sokszor probléma és sokszor félsiker. Vannak színészek, akik irtóznak a maszktól — ilyen volt Náday is — félnek a bajusztól és szakálltól s néha nem is ok nélkül, mert vannak arcok, amelyek a masaktól életteleenné válnak. A maszk a legerősebb moduláció, amelyet a színész a testével végezhet, ámde kétségtelen, hogy a maszk nemcsak kívülről készül, hanem belülről is, úgy, hogy a csupasz arc is nagy, változáson mehet keresztül, ha a színész fölvette lelkébe a szerep összes motívumait s beleképzelte és behajszolta magát az illető alak különböző helyzeteibe. De viszont az is lélektani és tapasztalati igazság, hogy az eleven fantáziával elképzelt és szinte kicsinyes műgonddal megcsinált maszk — vizahat magára a színészre és megdöbbentő erővel tudja belsőleg is átformálni. Gabányi, mindig hitt a maszknak e teremtő erejében s tanulmányt, könyvet is irt róla. Igaz, hogy az ő bohózatí alakjainak párját csak a nagy hollandi mesterek vásznain lehet megtalálni. S mint-hogy Gabányi elég gyakran csak pár szavas szerepet játszott: a maszk életkérdés lett az alakítására nézve. Az öreg Gobbo a Velencei kalmárban, vagy az öreg paraszt Antoniusz és Kleopátra ötödik felvonásában t gazán csak pár szavas alakok, de kitörölhetetlenül vésődtek bele az emlékezetünkbe, mert a valóságnak minden megvesztegető erejével vonultak be a színpadra s igazi élet volt érezhető mögöttük.

Gabányi egyben tudott monumentális lenni — ha magyar parasztot játszott. Ez egy külön osztály volt

az ő nagy képcsarnokában. Szentgyörgyi Istvánon és Dezséri Gyulán kívül senki sem játszotta ezeket az alakokat nálánál jobban. Ilyenkor két fejjel megnőtt a színpadon. A „Föld“ öreg parasztja csontos, szikár ember volt — mintha bronzból faragták volna ki); itt kívül-belül megvolt a maszk.

Újházi nem szerette a maszkot. Egyáltalában semmit sem szeretett, ami külső és erőszakos volt, vagy ami fáradsággal járt. Neki minden szerep egész egyszerűen szívügye volt: amihez nem tudott hozzáférni a szívén keresztül, az nem érdekelte és azt nem is szerette. Ezért nem sikerült neki Shylock, ezért nem játszotta el XI. Lajost s ezért húzódozott mindig Leartól. De ha szerette a szerepet, nem furt-faragott rajta, nem gyúrta, nem formálta, hanem belezárta a szívébe s ő maga is kíváncsian várta, hogy mi lesz belőle. A szerep aztán kinőtt a szívéből, szépen, színesen, erősen, egyszerűen, mint valami virág, Constantin abbéban a nagy Coquelin hozzá hasonlító merő színpadi csinálmány volt, okos, ügyes, kedves és szeretetreméltó — de a, szerzők is jobban tapsoltak volna Újházinak, mert nem a színpadi lámpák fénye s nem a színpadi levegő melege sugárzott belőle, hanem az a belső hév, amely apostoli tüzek-től származik. Újházi nemcsak nagyszerű Constantin abbé volt, hanem egész környezetét is igazolta: elhittük, hogy abban a faluban mindenki olyan jó lélek, mint ahogy a francia szerzők képzelték, mert Újházi sugárzó jósága volt a centruma ennek a világnak.

Újházi nagy emberi értékei a Kölcsönkért feleségbeli tengerészkapitány groteszk figurájától kezdve a zalameai bíró-ig mindent felöleltek, ami az *öreg kor-*

területén mozgott. Fiatal nem volt soha és meglett embereket is alig játszott, mindig csak öregeket — és már húszéves korától fogva. Talán ez a paradoxon magyarázza meg éppen, hogy miért volt mindig fiatal. Egész ifjúságát, fiatal életét öreg szerepekben adta ki, s az már a színjátszás paradoxonja, hogy mindig szívesen látnak ifjú emberektől öreg alakokat. Annyi bizonyos, hogy Constantin abbéjában legelragadóbb az a lelki fiatalság és üdeség volt, amely elöntötte a vén pap alakját. Sohasem vénült meg előttünk, mert sohasem is volt előttünk fiatal. Ezért egész pályafutása oly csudamódon egységes és töretlen. Harminc évvel ezelőtt is már Knabe Farkas Jeremiás volt s akárhogy öregedett is, alig lehetett észrevenni, mert a szerepei nem öregedtek meg vele és nem mentek ki a formájukból.

Most mind a négyen kunt alusznak a kerepesi temetőben. Márvány emléket még csak állít nekik a hálás utókor, csak éppen arra nem számíthatnak, ami külföldön a színész legszebb dicsősége, hogy hires alakjainak emlékét finom és eleven analízisek őrzik. A színész-kritika minálunk még nagyon ritka. Jászai Mari Elektrájáról is csak azért irtak annyit, mert hajbakaptak miatta. Egyébként inkább csak általános megjegyzések vannak nagy színészeinkről, míg ellenben az angol Garrick egyes szerepeiről fényes elemzések maradtak fenn, olyan kiváló emberek tollából is, mint a német Lichtenberg, aki pontról-pontra leírta, hogyan viselte magát Garrick Hamletje a szellemmel való jelenetben. Pedig milyen szép is volna, ha most, miután a nagy kvartett elnémult, megszólalna a kritika és — szellemeket idézne.

Sarah.

A gyéren ideszivárgó irodalmi és művészeti hírek között volt egy, amely fantasztikusabban festett, mint akármelyik háborús közlés, pedig csak röviden és ridegen annyit mondott, hogy Sarah Bernhardt haldoklik. Már megjött a cáfolat is, hogy nem haldoklik, hanem csak ezután fog haldokolni. Előbb még Londonba megy vendégszerepelni. Hogyan mehet Londonba, — kérdi a jámbor olvasó, hiszen a világháború alatt, alig pár hónappal ezelőtt, amputálták és műlábbal nem alakíthatja sem a *Sasfiókot*, sem *Az orleansi szüzet*. Vagy talán íratott egy darabot a műlábához? Igaz, hogy Sardou, a nem egészen halhatatlan Sardou már régen meghalt, de a hetven éves Sarah talán fölfedezett egy új, egy kezdő Sardout, aki éppen úgy a testére fogja szabni az új szerepet, mint annak idején az egyetlen, az igazi Sardou Fedórát, Theodórát, Toscát és a többi színpadi furiát és megérát, akik az első felvonásban úgy pergetik a szót a szájukból, mint a gyöngyszemeket, az utolsóban ellenben ölnek és őrzöngenek, átkozódnak és mérgeződnek.

Azt hát senki sem tudhatja itt bizonyosan, hogy a nagy Sarah csakugyan haldokol-e, de ezzel a bizony-

talansággal szemben két dolog teljesen bizonyos. Egy az, hogy az igazságtól és a valóságtól függetlenül minden újság megírta először azt, hogy haldoklik, másodszor pedig azt, hogy nem haldoklik s ezt a világháború tizenhetedik hónapjában, amikor színésznőkkel és egyéb művésznőkkel elég mostohán kénytelen bánni a napisajtó. Sarah Bernhardt az a színésznő, aki a világháborúval is fölvette a konkurrenciát, még pedis: diadalmasan és ez annyival is inkább figyelemreméltó, mert ez a művésznő nemrégiben már a hetvenkettedik évébe lépett és kerek ötven esztendő óta foglalkoztatja — elég élénken — az egész európai közvéleményt.

A második dolog, amely nem kevésbé bizonyos: az, hogy akár haldoklik Sarah, akár nem, mindenesire nagyon sokáig fog haldokolni. Ez már nagyon régi szokása, majdnem azt merném mondani, hogy ő találta fel a lassú haldoklást. Szépen haldokolni és jól meghalni mindig nagy virtus volt a színpadon s a kiváló színészek és színésznők mindenkor is kitűntették magukat a meghalásban. De Sarah Bernhardt új korszakát nyitotta meg a színpadi meghalásnak. A rövid, művészi elintézés helyett divatba hozta a hosszú és virtuóz meghalást, amelyben a nagyközönség igen-igen tudott gyönyörködni (mert hiszen a legfinomabb színházi közönségben is van valami a cirkuszi csöcselék nyers ösztöneiből), de amelyek a műértőkre nem egyszer kínosan hatottak. Emlékszem a Kaméliás hölgynek egy előadáséra, amikor Sarah Bernard, mint Gauthier Margit, az utolsó felvonásban ötször egymásután kezdett el meghalni. Már azt hittük, hogy a kaméliás hölgy kimúlt, kiszenvedett, kilehelte

lelkét, de Sarah Bernhardt mindig újra kezdte. Az úgy annyival is kínosabban hatott rám, mert folyton magam előtt láttam azt a másik Gauthier Margitot, az igazán szerelmetest és igazán szenvedőt, akit *Duse* Eleonóra úgy adott elő, hogy a néző elszalasztotta a pillanatot, amikor a halál pathológiailag és valóságosan bekövetkezett. *Duse* Gauthier Margitjával minden egyes néző szakasztott úgy járt, mint maga a kissé korlátolt, de nagyon kellemes *Duval Armand*; csak utólag vette észre, hogy a szegény *Margit* meghalt. Az olthatatlan szerelemnek végső fellobbanása volt az utolsó lehel léte is egyúttal. Úgy halt meg, mint maga a szerelem. A beteg, fáradt testből úgy röppent ki a lélek: mosolyogva, mámorosan, megkönnyebbülten. Tavasz illatok szárnyaltak a levegőben s nem reszelte orrunkat az orvosságos üvegek szaga. Sarah Bernhardt ellenben élénkbe hozta az egész klinikát. A tüdőbetegség utolsó stádiumát. A végső felozslást. A virtuóz halált.

És ezért **lagyok** bizonyos benne, hogy ezentúl is mindig csak így fog haldokolni. Akár a színpadról lesz szó, akár az életről. Sarah Bernhardt-ra nézve az élet sem volt soha egyéb, mint színpad, ahol a maga virtuóz fogásait épp oly könnyörtelenül érvényesítette, mint a festett kulisszák előtt. Mi több, a lakása sem volt más, mint raffinált színpadi berendezés. Ezért tartott benne oroszánt, párducot s egyéb ilyen hatásos állatokat és egy szépen kiállított koporsót, amelybe néha belefeküdt. Még odahaza is, ha nem a halált játszotta, legalább a halállal játszott, Ő volt az első színész, akinek minden nagy városban ellopták a reticulejét, amelyben százezreket érő ékszerek voltak

s ilyenformán még az sem hat groteszkül, amit a párisi *Illustration igaz* francia tájékozottsággal és földrajzi tudással irt meg róla, hogy tudnillik, amikor Budapesten vendégszerepelt, a cseh mágnások diszmagyarban fogadták őt a pályaudvaron és lóháton kísérték a szállására.

Mindezen persze nagyon könnyű mosolyogni, de mindezt mily nehéz megcsinálni, kivált az olyan nőnek, aki nem férfiakat dolgoztat maga helyett, A 18-ik századbeli nagy francia színésznők, a Sophie Amoult-ok és a Raucourt-ok nem ilyenek voltak. Azok a szerepeiken kívül csakis a szerelmeikkel törődtek s mindig csak arra pályáztak, hogy minél gazdagabb és befolyásosabb arisztokrata legyen a barátjuk. Ők teljesen beérték azzal, hogy vonzók, hódítók, kacérok, hűtlenek és könnyelműek lehettek. Az a befolyásos arisztokrata szórta a pénzt. Kastély, fogat, évjáradék, ékszer annyi volt, amennyi kellett, ő fogadta a tapsolókat, ő fizette az akkori kis újságírókat, sőt szükség esetén meg is verte a színházigazgatót, ha az imádott művész nő így kívánta. Az imádott művész nő boldogult is, emelkedett is, sokra is vitte, a művész nő imádója ellenben megingott, lecsúszott s végre is tönkrejutott. Nagy, ősi vagyonok tűntek el a kis színpadi sülyesztőn, nagynevű, finom arisztokraták züllöttek bérkocsisokká, az opera, a ballet, a dráma mindent elnyelt, Mademoiselle Raucourt, a tragika éppen úgy pusztította a százeczeket, mint Mlle Camargo, a táncosnő.

Sarah Bernhardt az az újfajta színésznő, aki mindent maga-magának köszönhet. Élete nem az erotikára, hanem az üzleti reklámra volt berendezve.

A férfi, mint olyan, nem játszott nagy szerepet az életében, de főképp ő nem játszott nagy szerepet a férfiak életében. Ez az asszony, aki előkelő francia apjától és zsidó származású hollandi anyjától két életrevaló és elmés fajnak minden fölényét és szívósságát örökölte, csalhatatlan biztossággal építette föl az életét. Két dolog volt a világon, amit komolyan akart és amit tökéletesen elért. Pénz kellett neki, de még a pénznél is jobban a siker. Mind a kettő energiát kivan s Sarah Bernhardt a legpéldátlanabb energia, amely minden férfimértéken túltett. Este játszani, éjjel utazni, délelőtt próbálni, délután és este megint játszani s ezt végigcsinálni nem két napig, nem is két hétig, hanem két hónapon keresztül: a Sarah Bernhardt életében nem is volt ritkaság. Ezer meg ezer kilométert utazni amerikai vasutakon, játszani ponyvásátrakban, rögtönzött színpadokon, vagy szabad ég alatt, megállás nélkül, pihenés nélkül, Sarah ezt is megtette nem egyszer, holott valamenyi férfik ollégája belebetegedett vagy belehalt volna. S amikor már bejárta kétszer a világot, amikor már minden kipróbált, amit a vándor virtuózok kipróbálhatnak, akkor vett magának Parisban egy színházat, igazgató lett, drámaíró, rendező, vállalkozó s mindezt éppen olyan ragyogóan, éppen olyan kiadósan, éppen olyan eredményesen csinálta, mint a haldoklást a színpadon.

Sarah Bernhardt bizonyos irányban teljesen kiérdemli azt, amit színpadi képességnek lehet nevezni. Amit gyakran hallani, mint frázist, a színpad éltető levegőjéről, ezt az asszonyt illetőleg kézzelfogható valóság. Amikor a Sasfiókot játszotta utoljára

Budapesten, már öreg asszony volt, jóval túl a hatvanon, de azért ragaszkodott a reichstadli herceghez. Pedig micsoda munka és művészet, micsoda türelem és odaadás kellett ahhoz, hogy ebből a fáradt, törődött öregasszonyból fiatal, fürge hercegifjú váljék. És a tündérmeséknek ez a fantasztikus csodája minden este sikerült. A kikészített, kimázolt, kifényszerített reichstadti herceg két ember karjára támaszkodva vánszorgott a színpalához, de a végszavára, mintha vii/amos ütés érte volna, egyszerre megelevenült s kunt a színpadon székekre ugrott, úgy forgatta a kardját, mint egy fiatal férfi s öt felvonás végnélküli szóáradatát diadalmasan ontotta bele a közönségbe. Sardou meghalhatott, de Sarah Bernhardt Rostandból, a Coquelin költőjéből megcsinálta a maga testhez álló Sardouját.

Most, hetvenkét esztendőskorában — kivált, ha közben csakugyan amputálták — Rostandból is kikapott. De a siker most sem hagyta el. Még ma is tud érvényesülni. Még a világháború közepette is beszéllet magáról. Legalább annyit, hogy haldoklik. Aztán meg annyit, hogy nem haldoklik. Amikor amputálták, — föltéve mondom, hogy ez nem kacsza — mindenki azt hitte, hogy színpadi pályafutásának mindörökre vége szakadt, ami csak természetes, mert féllábú színésznők eddig még sohasem voltak, de két héttel utóbb már azt jelentették az újságok, hogy Londonban jótékony célra el fogja játszani a Kaméliás hölgy ötödik félvonását, amelyet szükség esetében ágyban fekvve, tehát múltábal is el lehet játszani. Megvolt-e ez az előadás, nem tudjuk. Annyi azonban bizonyos, hogy Sarah Bernhardttól minden kitelik.

Csak az nem, hogy ne játsszék. Csak az nem, hogy ne komédiázzék. Csak az nem, hogy ne beszéltesen magáról.

A 19-ik század legnagyobb komédiásnője s egyik legnagyobb asszonyi energiája — Sarah Bernhardt. Reprezentatív egyénisége egy egész fajtának, leg-pregnánsabb kifejezése egy egész korszaknak. Mindaz, ami theatrális, a szónak jó és rossz, nagyszerű és köznapi értelmében, mindaz, ami komédia, forma, föllépés, megjelenés, ő benne a tökéletességig fokozódott. Goethe színigazgatójának elvét: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ — aligha válósíthalta meg színész vagy színésznő olyan teljesen és egészen, mint ez a francia-zsidó művésznő. Be lopózni a szívekbe, úgy mint Duse Eleonóra, sohasem tudott, de rohammal meglepetésszerűen bevenni a tömegeket; ehhez kevesen értettek úgy, mint Sarah. Meghalni sokan tudtak jobban, mint ő, de hosszabbban haldokolni senkisésem tudott. Vájjon csakugyan haldoklik-e?

Tragikusok alkonya.

Nemrégiben meghalt az öreg Salvini, akit csak az öregebb emberek láttak annak idején a Gyapjú-utcai német színházban (abban, amely leégett s amelyet véletlenül nem sikerült újból fölépíteni) s pár héttel ezelőtt örökre lehunyta szemeit Mounet Sully, aki szintén öreg volt, de akit még nagyon sokan láttunk s akinél jobban senki sem tudott kancsalítani. Salvini ezelőtt negyven esztendővel úgy hatott az európai színpadokon, mint valami kinyilatkoztatás. Othellója, amelyek Londonban is példátlan sikerrel játszott: legendás alakítássá vált. Amikor 1875-ben föllépett a Drury-Laneben, olyan láz fogta el az embereket, amilyent Kean első föllépte óta nem érzett London. George Henry Lewes. egy igen kitűnő színházi kritikus, aki még jól emlékezett Kean Endmundra, azt írja róla, hogy bizonyos helyeken elmaradt ugyan Kean mögött (akiről Coleridge azt mondja, hogy úgy játszik, mintha az ember villámfény mellett olvasná Shakespearet), de mint egész alakítás Salvini Othellója fölötte állott a nagyszerű Kannek. Hamletjéről pedig azt írta ugyanez a szigorú kritikus, hogy ez volt a legkevésbé kiábrándító Hamlet, akit valaha láttott s valamennyi Hamlet között Salvininek voltak a legragyogóbb kvalitásai. Más angol kritikusok kissé professzorosnak találták Hamletjét — de semmiesetre

sem ért el vele olyan hatást, mint Othellójával. Salvini Othelloja mellett Rossi Lear királya volt az egyetlen nagy Shakespeare-alakítás, amelynek hire bejárta a világot. De már Rossi sem volt egész tragikus — inkább jellemábrázoló. A drámai páthosznak az a nagyszerűsége, amikor a színész az egész emberiség fájdalmát hordozza a vállán: nem minden szerepében adatott meg néki. Az öreg Salvini volt az utolsó ilyen tragikus — a többiek mind töredékben maradtak.

Mounet Sully is ilyen nagyszerű töredék volt. Hatalmas alak és hatalmas hang, délfancia temperamentum, latin viharzás — és magas francia iskola. Hamletje önkénytelen paródiának hatott, ha valaki a Shakespeare szemével nézte. Megdöbbenő, furcsa, zavaros alak volt, ha nem a francia alexandrin és a Hugó Viktor-féle Hernani alapján hallgatta ez ember. Mounet Sully az a színész volt, aki mindig és mindig „csillag alatt” játszott, vagyis az alakot nemcsak élte és ábrázolta, hanem rögtön meg is magyarázta. Mindent megmagyarázott rögtön, csillag alatt. Ez állandó mesterkéeltséget adott az alakjainak s lehetetlenné tette, hogy a néző teljesen felolvadjon az illúzióban. S ha Rossi játékát nézve a legerősebb impressziónk az volt: milyen szerencsétlen ember ez a Lear király — Mounet Sully legjobban játszott jelenésével is csak ennyit tudott kisajtolni belőlünk: milyen nagyszerű komédiás ez a Mounet Sully.

Ezt a csináltságot és mesterkéeltséget, amelytől mindjárt föleszmélünk a színházban és komédiázásnak látjuk azt, amit megdöbbenő valóságnak kellene éreznünk: igen sokféleképpen szokták mentegezni,

mert hiszen a művészetben is igen sok a prókátor, aki a legveszettebb ügyet is hajlandó védeni. Azt mondják például, hogy a rímes alexandrinnak, sőt még a rímtelen jámbusnak is megvan a maga természetes ritmusa, amelyet nem lehet közönséges, prózai nyelven visszaadni; ha tehát a tragikus színészek siránkozó vagy éneklő hangot vesznek föl, ha furulyáznak vagy csicseregnek: ezt a rímes alexandrin, a rímtelen jambus és az úgynevezett magas stílus kívánja tőlük. Az ilyen esztétikai prókátorfogásokra *igen könnyű a feleiei*. Ne beszéljünk *színészekről*, hanem gondoljunk énekesekre. Az énekesnek ki van szabva a taktus és a kóta; de ha őt nyűgözi és leköti a taktus és a kóta, sohasem lehet belőle jó énekes, mert hiszen a taktus és a kóta nem végcél, hanem csak ut és eszköz — a drámai kifejezéshez. Ha tehát már az énekes is csak úgy oldhatja meg a feladatát, hogy meg tudja szólaltatni magában azokat az érzéseket és szenvedélyeket, amelyeket a taktus és kóta csak jelez, mennyivel inkább kell a drámai, sőt mi több, tragikus színésztől megkövetelnünk, hogy egy rossz hagyomány útszéli verklíje helyett egy nagy egyéni lélek orgonáját szólaltassa meg előttünk.

Amikor kelleetlenül emlékezünk vissza Mounet Sully nagy áriáira, nem a muzsika ellen van kifogásunk, hanem a rossz muzsika ellen. A tragikus színjátszás nagy pillanatai kétségtelenül zenei pillanatok is, kivélt ha Shakespeare-re gondolunk, akinek drámai nyelve tele van zenei meglepetésekkel. De Mounet Sully csak egy nagy stagione-énekes volt. Lehet, hogy a tragédiák tragédiájában — Oedipusz királyban — ritmikusan

akart járni, de mégis csak úgy járt fel s alá a színpadon, mint egy kakas. Mondjuk, hogy hatalmas kakas volt, gall kakas, Chantecler, aki nem Rostand, hanem Szofoklesz verseit szavalta, de mégis csak kakas volt — a szemnek, De ha az ember behunyta a szemét, némely pillanatokban azt hihette, hogy egy oroszlán ordít a színpadon. Azok a hosszú, megnyújtott ordítások, amelyek után ugyanolyan nyújtózkodások voltak, nem egyszer groteszkül félelmetesek voltak, de Szofoklesz királya nem ilven romantikus lény volt s a jogarát is aligha forgatta úgy, mint egy könnyükezű táncmester. Általában Mounet Sully mindig úgy hatott, mintha melodráját játszanék s csak ő hallaná a zenét, amelyet mi nem hallunk s csak ő látná a karmestert, akit mi nem látunk. Amikor tántorog, reszket, lebrdul, összerázkódik: mindig taktusra dolgozik, mindent megmutat, tagol és magyaráz, sőt amikor félig önkívületben egy oszlopfőjéhez támasztja a fejét, előbb odafekteti a köpenyege sarkát, hogy feje ne a hideg követ érje. Amikor elmondták neki, hogy Polybos meghalt, először forogni kezdett maga körül: azt, hogy *Je suis á Thèbe* kiordította, az *innocent* szót pedig elnyöszörögte és elfurulyázta. A gyermekekkel való jelenésében, amikor igazi, emberi hangok is törtek fel belőle, egy sornál (*Priez le Dieu quil me fasse mourir*) hirtelen fölordított (nem tudom, hányadszor azon az estén) s a két gyermeket olyan brutálisan nyomta térdükre, hogy szinte megijedtem. De aztán jött a finomja. Miután a két gyermeket alaposan lenyomta földre, a két karja taktusban kezdett lassankint emelkedni, aztán fölnyúlni és szélterjedni a levegőben, A fölfeszített Krisztust akarta

pantomimikailag ábrázolni, amire csak úgy jött rá az ember, hogy Mounet Sully az Oedipus szerepében ezt több ízben próbálta meg. Egyáltalában ezt a tragikust nagyon jellemezte az is, hogy *csak egyszer* nem csinált meg semmit, mert úgy gondolkozott, hogy amit a színen csak egyszer csinál meg, azt nem mindenki veszi észre. Így például, amikor Oedipus már tudja, hogy anyját vette feleségül s e rettentő fölfedezés után találkozik Jokastával, — Mounet Sully első pillanatban meg akarja ölelni (ahogy szokta), de a következő pillanatban nem meri. Ez szép volt s Mounet Sully szépen csinálta. Csakhogy ezt a félbenmaradt ölelést másodszer is megcsinálta és akkor már utálatos volt, mert csak a komédiás látszott belőle, aki a sikerült trükköt meg akarja ismételni.

Akárhogy énekel is egy tragikus színész, azért még nem lehet arra hivatkoznunk, hogy ez a tragédiák mélyén szunnyadó muzsikának a földézése. A tragédiák zenei lelkét, a mélységeket és magasságokat Összefoglaló nagy emberi páthoszt nem lehet skálázással, sem a torok- és fejhangok szeszélyes változásával elérni. Ez adomány, amellyel a nagy tragikus színészek születnek. És Mounet Sully nem volt e kevesek közül való. ezért is lehetett őt olyan könnyen utánozni. Az ő muzsikáját bárki eltanulhatta, aki kótára szedte s el is tanulták nagyon sokan. De a franciák között is voltak, akik nagyon jól tudták, hogy ez a színjátszás az, amelyet már Molière is kicsúfolt a „Versaillesi rögtönzése-ben. Az öreg Salvini sok kifogást találhattak az angol kritikusok, de mindenki bámulta emberi nagyszerűségét és mélységes indulatait. Salvini szépséges alakja és arca több volt,

mint Mounet Sully szerencsés és formás külseje, mert nem egy komédiás-lélek instrumentuma volt, nem egy gascogneié, aki csak pillanatokra tudott a tragédiák magasságába emelkedni, hanem egy igazán drámai lélek hüvelye, egy igazi színművészé, akiben csók kevés maradt meg a mestersége salakjából. És Salvini igazi muzsikus volt, nem verklis. A mér emiatt Lewes nagy muzsikusnak mondja, mert gyönyörűen tudott *beszélni*. Nagy zenész volt, de azért nem furlázott és Hamlet páthosát a halál előtt úgy hozta ki, mint előtte senki, Mielőtt kiszenvedett, Horatio fejét odavonta magához, hogy megcsókolja. És milyen gyönyörűen, milyen igaz módon csinálta meg! A reszkető, bizonytalan kéz tétován kereste a drága főt s gyöngén szorította magához, hogy mindörökre elbúcsúzzék tőle. És nem is kétszer csinálta meg a dolgot, mint Mounet Sully, hanem csak egyszer, s aki csak egyszer is látta, nem felejtette el soha.

Mounet Sully epigon volt a tragikusok között, akik a tizenkilencedik században vonultak fel a színpadra, s akik előtt Kean és Rachel hordozták a fáklyát. A huszadik század a tragikusok alkonya. Az a szállóige, hogy „Tragédia kell a népnek“, ma igazán csak élcnak válik be. A tragédiákat nem tragikus lények, hanem drámai színészek játsszák és Shakespeare Othelloja azt is megérte, hogy *Bassermann* alakításában — dialektust kénytelen használni, ami a tragikai műsorban eddig igazán nem volt szokás és Shylockon innen és túl nem is volt divatban. De amióta Zacconi — a réalizmus nagymestere — Othello nagy beszédjét eldadogta a tanács előtt: a tragikus szerepkörben a legrosszabbra is el lehetünk készülve.

A színpadi cselszövő.

Gyermekkoromból emlékszem egy vidéki színtársulat előleges jelentésére, amely felsorolta az operett-prímadonnától kezdve a sűgőig és a kellékesig az összes művésznőket és művészeket, akik között különösen egy kötötte le a figyelmemet és érdeklődésemet, akiről a nagyvendéglő falára enyvelt színlap azt hirdette, hogy: titkár és cselszövő.

Azóta sok idő telt el, a színházi titkárok nagyon elszaporodtak, de a cselszövő — az intrikus — mintha kivesző félben volna, ő volt az az érdekes, de csúnya és mindenesetre nagyorrú színész, akit a jó vidéki közönség nem egyszer a kis kapunál lesett, hogy jól elverhesse . . . Azt mondják, hogy ez még ma is megtörténik kisebb helyeken, ahol Jago vagy Wurm személyesítőjét a közönség határozott utálattal nézi s Londonban, a Strand egyik népszínházában magam is tanúja voltam annak, hogy a közönség füttyszóval és fenyegetésekkel halmozta el — az intrikust.

Amint említettem, komoly színházakban ma már divatját múlta az úgynevezett intrikus színész s az intrikus szerepek megoszlanak különböző szerepkörökben működő színészek közt. Jagot karakter-

színészek játsszák, a Oligny-féle alakokat pedig bon-vivant-ok. De pár évtizeddel ezelőtt még a Nemzeti Színházban is betöltötték az intrikus szerepkört és Pautay Ede az akkor még egészen fiatal Gyenes Lászlót szerződtette — intrikusnak. Gyenes úgyszólván évtizedeken keresztül a közönség előtt az intrikus-színész volt s a Nemzeti Színházban ő kreált minden intrikus szerepet. Paulay nem egészen ok nélkül szánta őt az intrikusi pályára. Mindenekelőtt meg volt a nagy orra, ami elengedhetetlen az intrikusnak, volt benne valami nagyszerű józanság, amely nincs meg minden intrikusban s ezenfelül olyan ragyogó és világos magyarsággal tudott beszélni, hogy Paulay büszke lehetett a fölfedezésére. A legtöbb intrikus-szerep józanságot és hűvösséget kíván, értelmet az érzelem, okoskodást a szenvedély rovására s Gyenes ilyenformán nagy érdemeket szerzett abban a szerepkörben, amelynek számára Paulay — a kényszerítő körülmények hatása alatt fölfedezte.

De a Nemzeti Színháznak erről az utolsó intrikusáról is kiderült egyszer, hogy színészi lefke melyén nem is intrikus. Az intrikus szerepkör jégkérge alatt Gyenes színészi lelké a téli álmát aludfá s Paulay igazgató nem érte meg azt az időt, amikor az intrikussa nevelkedett Gyénesből — Gárdonyi „Bor“ című darabjában kibontakozott a magyar parasztlélek egyik legigazibb és legmélyebb ábrázolója, aki aztán később ugyancsak egy Gárdonyi-féle darabban, egy magyar juhászt monumentálisan, szinte ércbefaragva állított elénk, olyan nemes veretű, olyan aranyat érő magyar beszéddel, hogy aki hallotta, soha többé nem tudta elfelejteni.

A Nemzeti Színháznak tehát az utolsó intrikusó sem maradt meg ezen a pályán, hanem új utat tört magának — s azóta a színigazgatók nem fedeznek föl intrikusokat. Azt hiszem, a vidéki színlapokon is már hiába keresném azt az emlékezetes meghatározást, hogy: X. Y. titkár és cselszövő.

Meghalt a cselszövő — amint Hunyadi Lászlóban éneklik. Az igazi, nagy dráma egyébiránt sohasem ismerte. A görög drámában nincsen intrikus. A legnagyobb görög cselszövő, a ravasz Odysseus, akit Szofoklesz beállított egy gyönyörű drámájába, bármilyen kiváló intrikus is — a sorssal szemben gyöngé és gyarló, az élet, a fiatalság mind fölébe nő az ő ravaszságának. A görög dráma sohasem vált melodráává olyan értelemben, hogy a rosszat ésa bűnöst úgy állította oda, mint minden bajnak okát és kútfejét. A feketelelkű intrikus, a színpadi gonosz, Shakespeare és Schiller nyomán szaporodott el a színpadon.

Shakespeare végzetesen hatott, ámbár ő a maga páratlan fantáziájával elkerülte úgyszólván az összes veszedelmeket. Még Jagója sem olyan intrikus, mint a Schiller-féle Wurm vagy pedig Moor Ferenc. Jago nem úgy áll Othelloval szemben, mint az elvetemültség a nemeslelkűséggel szemben. Ahhoz, hogy Othelloból tragédia. lehessen: minden kell, amit Shakespeare fölhoz, egy szemet, egy motívumot sem szabad elejtenünk. Kell, hogy egy „berber csődör“ vegyen feleségül egy fehérbőrű velencei úri kisasszonyt, kell, hogy ez az úri kisasszony félrevezesse és elhagyja tulajdon édesapját, s kell, hogy a mór mindezt maga is éppen úgy érezze, sőt még mindeze-

ken fölül azt is érezze, hogy Desdemona úgyszólván még gyermekleány, ő maga pedig erősen öregszik. Mennél veszedelmesebb, örvénylőbb, drámaibb egy helyzet magában véve: annál kevesebbet ronthat vagy javíthat rajta az intrika. S megfordítva: mennél nagyobb szerepe jut egy darabban az intrikusnak, annál sekélyebb, fölületesebb, hazugabb a dráma.

Hogy egy ember gyűlöl egy másikat és mert gyűlöl, tehát tönkre is akarja tenni, — ez igen sok drámának és még több melodrámának a főrugója, de mennyivel drámaibb a helyzet, ha két olyan ember tör egymásra, akik szeretik egymást, vagy akiknek nek szeretniök kellene egymást. Elektra, akinek meg kell ölnie az anyja második férjét, aki neki nagybátyja, Brutus, aki a haza javáért tört kénytelen emelni Caesarra, akit lelkéből szeret, Lady Macbeth aki belekergeti urát a gyilkolásba, amelytől az ő esze bomlik meg: ezek a helyzetek nem tűrik az intrikust, mert ezek a drámai sors méhéből fogant helyzetek, amelyeket nem kicsinyes emberi beavatkozások mozgatnak.

A közönség évszázadokon át nagyon szerette az intrikusokat, mert a naiv közönségnek mindig kellett valaki a színpadon, akit gyűlölhessen, mint ahogy kellett neki valaki, akit szerethessen és akiért rajonghasson. A színészek tehát Shakespeare gonoszait sokáig nem Shakespeare, hanem az intrikus szerep kör szellemében alakították. Persze, III. Rikárd volt a főintrikus, akit vérszopó szörnyetegnek ábrázoltak, vadul forgó szemekkel, bozontos hajjal, hol nyafogó, hol pedig ordító hangon. Így játszták ezt a szerepet még Cibber és Quin is, amikor 1741. október

19-én egyik londoni színházban föllépett „a gentleman who never appeared on any stage“ (egy úr, aki még sohasem szerepelt színpadon) nevezetesen pedig Garrick Dávid, minden idők egyik legnagyobb színésze, aki vagy 1716, vagy, pedig 1717 februárjában született, de akinek második centenáriumát, úgy látszik, csak a jövő esztendőben fogják ünnepelni. Garrick úgy játszotta III. Rikárdot, hogy a nagy és népszerű Quin ezeket mondta egy Bracegirdle nevű színésznőnek, akihez jó barátság fűzte: Ha ez a fiatal ember helyesen fogja fel a dolgot, akkor mi valamennyien tévedésben leledzünk.

Garrick sátorjelenetét Hogarth is megörökítette. Garrick nem is annyira álomnak, mint inkább vízióknak, lidércnyomásnak játssa ezt a jelenetet, amely már egy belsőleg összezúzott ember vonaglása. És a halála betetőzte az intrikus tradíció ketrecéből kiszabadított királyi vadfiak az ábrázolását.

Úgy halt még, mint egy király, mint egy meghasonlott rossz útra került nagy ember.

Soha kezdő színésznek nem volt akkora sikere színpadon, mint Garricknek III. Rikárral. Huszonnégy óra alatt Anglia legnagyobb színésze lett. A nagy és ünnepelt Popé is kimozdult twickenharni magányából, hogy őt láthassa és épp oly veszettül tapsolt neki, mint az egész közönség.

Persze akadtak olyanok is, bár kevesen, akik Garrick Rikárdját nem találták elég rettentőnek s akik sajnálták a régi intrikus fogások és hagyományok megszüntetését. Sheridan, a vigjátékíró is ezen a véleményen volt.

Az igazság kedvéért meg kell említeném, hogy

amit Garrick III. Rikárddal végzett, azt már előtte megcsinálta Shylock szerepével egy angol színész, a híres Macklin. Shylock is sokáig intrikus szerep volt s Immánuel olasz színész még húsz évvel ezelőtt is annak játszta: közönséges vörös zsidónak, aki keresztény vére pályázik s végre is maga esik a verembe. Amíg intrikus szerep volt Shylock. a színészek úgy játszták, hogy minél többet lehessen rajta nevetni. Shakespeare is meglehetősen komikusnak látta és érezte, nem azért, mert Shylock zsidó volt. hanem mert túlokos akart lenni és a saját törében fogta meg magát. Shakespeare szemében Shylock zsidóvolta csak olyan exotikum volt. mint az, hogy Othello szerezsen. De a darab vígjátéki hangulatába nagyon jól illett bele a Shylock groteszksége. Mikor azonban a színészek fölfedezték Shakespeare zsidájában az embert, sőt mi több, a zsidó emberiség szimbólumát, nagyszerű alakot teremtettek belőle, csak hogy ennek már szűk is lett Macedónia — illetve *A velencei kalmár* vígjátéki cselekménye, amin aztán ambiciózus Shylockok úgy segítettek, hogy a negyedik felvonással befejezték a darabot, az ötödiket pedig egyszerűen elhagyták. Így aztán Shylock ugyan nem volt intrikus többé, de a *Velencei kalmár* sem volt többé vígjáték.

Az intrikus veszedelme ma sem kerülhető el, ha a drámaíró vagy a színész nagyon egyszerűsít. Hogy a legjobban megírt alakból milyen könnyen válik a színpadon közönséges cselszövő, legjobban *Zola Pálinkája* bizonyítja, amelyet Busnach dolgozott át színpadra, de Zola hozzájárulásával és közreműködésével. Zola tudvalevőleg semmit sem utált annyira, mint a

színpadi konvenciót, nagyon sokat cikkezett erről a tárgyról és mindig szidta a színpad tipizáló természetét, amelyben a finomabb lelkifestés nem érvényesülhet. És éppen a *Pálinkával* történt meg az, hogy egyik főszereplője. Virginie közönségesebb és tipikusabb cselszövő lett, mint Moor Ferenc vagy Wurm s még utoljára is azzal öli meg a szegény Coupeaut, hogy az ígért bordeuaxi bor helyett — gonoszul — egy üveg pálinkát csempész az asztalra. Mihelyt a drámairó annyira egyszerűsíti a maga koncepcióját az életről, hogy a drámai sors szerepét rábízza egy személyre — rögtön feltámad az intrikus, aki természetesen mindig végszóra érkezik meg a színpadra, mindig akkor jelenik meg, amikor fordulatra van szükség. Az intrikus sok mindent árulhat el, de legfőltűnőbbben mégis csak magát az író árulja el. A színpadi cselszövő akkor dolgozik, amikor az író rosszul szövi az ő cseleit. A drámai szövében sohasem szabad a kezét látni, amely a fonalakat összeszövi, — mert hiszen azt kell éreznünk, hogy a drámai cselekmény — sorsszövedék, s mi, emberek illúziókba ringatjuk magunkat, ha azt hisszük, hogy ezeket a szálakat mi szöjünk vagy bontjuk.

Deszkák és díszletek.

A színpad manapság nem annyira a világot jelentő deszkákat mutatja, mint inkább a világot ábrázoló díszleteket. A deszkákat ma márványkocka-vásznak, vagy sűrűn szőtt gyepszőnyegek borítják, szóval a díszletektől már nem is látni a deszkákat.

Deszka és díszlet — ez volt kezdettől fogva a színpadnak két ellentétes tendenciája. A színpad ugyanis kezdettől fogva egyrészt olyan elszigetelt helyet akart ábrázolni, amely független a valóságtól, másnemű, mint a valóság (mint ahogy a színpadi idő sem egyezik a valóságban lepergő idővel), tehát csakis a fantáziának, a szabad költői kitalálásnak a kerete akart lenni; szóval a színpad mindjárt eleinte szimbolikus volt. De ugyancsak kezdettől fogva megállapítható a színpadról, hogy nagyon is kacérokodott a valósággal s a közönséget azzal próbálta ámulatba ejteni, hogy megdöbbenő erővel és megtévesztő ügyességgel ábrázolta azt, amit mindenki valódinak és igaznak érzett, szóval a színpad bizonyos tekintetben mindig realiztikus is volt. Följegyzések szerint az ó-görög színpadon nagy emelőgépek segítségével száll-

tak földre az istenek, a régi bizánci színházban — amelyről az egyházatyák beszélnek — valóságos vízben meztelen nimfák fürödtek, s a középkori misztériumok színpadján a pokol nyilasából valódi lángok törlek elő és igazi füst gomolygott.

Szimbolizmus és realizmus, stilizálás és utánzás, deszka és díszlet tehát úgyszólván az első pillanattól fogva farkasszemet néznek egymással a színpadon. A deszka princípiuma a mélyebb, mert minden színpad, amely eddig a világon volt, az egész világot akarta jelenteni, vagyis aránylag szűk, kicsiny és korlátolt helyen mindent össze akart fogni és mindent ki akart fejezni, ami csak emberrel megtörténhetett, sőt a színpad nemcsak a teret ábrázolta szimbolikusan, hanem az időt is, mint említettem, tehát az idő is éppen úgy sűrítette, mint a teret, éppen azért, hogy kifejezhesse az egész világot. Tuljózán kritikusok ezen sokat mulattak is, főképpen Shakespeare-rel kapcsolatban, akinek Antonius és Kleopátrája például három világrészben játszik s több mint tíz esztendő világ-történelmét három órába teremti össze, ami igazán a deszka győzelmét hirdeti a díszlet fölött.

A középkori misztérium-színpad a maga hármasságával — fenn a mennyország, középpont a földi világ, alul a pokol — nagyszerűen fejezi ki tér és idő szimbolikus egységét. Az egész színpad egy hármasság deszkaemelvény — földről a pokolba, vagy a földről a mennyországba jutni: az elkárhozásnak, vagy üdvözülésnek egy pillanata. Az ilyen hármasság deszkaemelvény az egész világtörténelemnek is keretül szolgálhat és el is játszák rajta az egész világtörténelmet — a teremtéstől az előadás napjáig.

De a középkor sem tűrte sokáig az egyszerű deszkaemelvényt. A játékrendezők és nézők nem érték be sokáig azzal, hogy Pilátus házát például egy szék jelentette. A realizmus ördöge kezd motoszkálni bennük s később már látni akarják, amit a színpad eleinte csak jelzett. A menyország nem maradhat meg mindvégig a legmagasabb deszkaemelvénynek, hanem kap először szép kékselyem- és bársonyfüggönyöket, azután aranyos csillagokat, végül pedig benépesül szárnyas angyalokkal. A szék helyett Pilátusnak nagy, oszlopos épületet emelnek a színpadon s minthogy Pilátus házán kívül a misztériumokban sok más színhely is szerepel, a színpad megtagadja saját deszkáit, a legnagyobb erőfeszítéssel mindent meg akar csinálni, amit addigélé csak jelzett s így keletkeznek azok a káprázatosan teleépített misztériumszínpadok, amelyekről a 15-ik és 16-ik század szentképei adnak kellő felvilágosítást s amelyeket Rembrandt rézkarcain is meg lehet találni. Palota, víz, erdő, kert, kunyhó, börtön, jászol stb. — mindez együtt van ugyanazon a színpadon s minden jelenetet a megfelelő díszlet előtt játszanak el a színészek. Utóbb már ez sem elég s Mária menybemenetelét is reálisan akarják ábrázolni. Kartonból vágnak ki alakokat, megfestik s az egész csoportot géppel emelik föl a menyországba.

A középkori színpad pompája és apparátusa részben megszűnt akkor, amikor a dráma teljesen elvilágiasodott, de princípiumai, törekvései, eredményei megmaradtak. A nagy Corneille irt ugyan gépezetes és látványos darabokat udvari előadások számára,

de a corneillei dráma a maga absztrakt színpadjával, mely sem nem reális, sem nem szimbolikus, amely jelez is, ábrázol is, — visszamutat a kezdetleges misztérium-színpadokra, sőt a shakespearei dráma, amely megtartotta a szimbolikus teret és időt, a hármas deszkaemelvényt is megőrizte.

Hogy a shakespearei és jórészt a corneillei dráma is miért mondott le a misztérium-színpadok káprázatos pompájáról s hogy a díszletektől miért tért vissza a deszkákhoz: eire a kérdésre nagyon egyszerű a felelet. A nagy misztériumok tulajdonképpen műkedvelő színjátékok voltak az esztendő bizonyos szakában, úgynevezett Festspielek, rengeteg szereplőnek — diákoknak és mesterlegényeknek — közreműködésével, óriási költséggel, tetemes deficittel (amely miatt senki sem panaszkodott) és ami nem megvetendő körülmény: szabad ég alatt. Mindez megváltozik, mihelyest a műkedvelő és alkalmi színészeket fölváltják az állandó és fizetett társulatok, ami egyúttal azt is jelenti, hogy nem lehet többé csak szabad ég alatt működni, mert hiszen télen-nyáron kell játszani, jó időben csakúgy mint rossz időben. Mihelyest a misztérium-színpadokat be akarják vinni a termekbe: óriási nehézségek merülnek fel, amelyekkel nem lehet megbirkózni. A költségkímélés is egyszerűsége szorítja a színházakat s így a dráma a díszletektől szépen visszahajlik a deszkákhoz, amelyek a világot jelentik s amelyek a shakespearei drámában csakugyan az egész világot jelentették.

De azért a misztériumok pompája és fénye nem halt ki a színpadról. Csakhogy nagyúri gazdára volt

szüksége. A misztériumok ragyogása az operában és a balletban folytatódott, sőt egyre raffináltabbá vált. A barokk és rokokó színpadok virtuóz módra festett díszletekkel dolgoztak, amelyek tulajdonképpen nem is mehettek egészen újdonságszámba, mert hiszen már az ókori Plinius említ olyan díszletet, amely házat ábrázolt kéménnyel s olyan megtévesztő volt, hogy a varjak rászállottak, pedig, amint Plinius mondja, a varjú nem is olyan ostoba madár. Egy Dentone nevű 16-ik századbeli színházi piktor olyan lépcsőt festett, hogy egy kutya fel akart szaladni rajta. A lineáris perspektíva fölfedezése szintén nagy nyeresége volt a színpadnak, az illúzióknak új és bő lehetőségeit nyitotta meg s a világ megrészegülve fogadta a 18-ik századbeli Bibbiena nagyszerűen festett oszlopcsarnokait, kupolás templomait, vagy Piranesi grandiózus terveit.

És bekövetkezett az az idő, (deszkának persze már nyoma sem volt), amelyet úgy lehet jellemezni, hogy a vászon nagyzási hóborba esett. Mindent vászonra festettek s a vászon — a díszlet — mindent ki akart fejezni, mindent meg akart mutatni. A színpad merő festménnyé változott, akárhányszor már csak mint megnagyított festmény hatott, amelyben az eleven ember — a színész, akit még sem lehetett csak úgy odapingálni: nem is tudott igazán elhelyezkedni. A baj nőttön-nőtt. azáltal is, hogy már a 18-ik század végén a dráma is kezdett átformálódni az opera képére, mert az udvarok a drámát is pártfogás alá vették. Gondoljunk csak Schiller Tell Vilmosára és Orleansi szüzére. Pedig a drámának mindig jobb a deszka, mint a díszlet. A drámának nincs nagyobb

ellensége és akadálya, mint az a dekoratív pompa, amely látványossággá durvítja. Minden igazi drámának színhelye maga az emberi lélek, időbeli kerete az örök jelenvalóság s ezt igen rosszul támogatják a nagy dekoratív pompával előállított színhelyek.

Az opera természetesen mindvégig hű maradt a régi misztérium-színpadhoz s ennek az iránynak úgyszólván utolsó nagy rendezője maga Wagner s ennek a színpadnak megőrzője Bayreuth Wagner, aki mélységes megvetéssel nézte le Meyerbeer látványosságait, maga is látványosságra dolgozott, sőt e részben minden határon tulment, mert a színpadot olyan problémák elé állította, melyek a fejlődés folyamán sem lesznek megoldhatók, abból az egyszerű okból, hogy epikai — meseszerű természetüknél fogva kívül állanak a komoly színpad lehetőségein, Wagner a Rajna mélyében föl-alá úszó vizilányokat vitt a színpadra, akik a legkényesebb szólamokat énekelik. Már most a legtökéletesebb színpadi megoldás mailett is vagy jól úsznak a sellők, vagy jól énekelnek: egyszerre jól énekelni és jól úszni még soha seholy nem sikerült nekik. Ugyancsak a Rajna kincsében a természetnek el kell hervadnia a nézőközönség szemeláttára, ami még Bayreuthban is mindig nagyon gyarlón sikerült. Siegfriedben egy sárkány tüzet okádik és énekel, azután, pedig halálos görcsökben vonaglik és kileheli páráját. De mindennek a teteje „Parsifal“, az utolsó látványos opera a világon, amely tárgyában, változásaiban, képeiben teljesen visszahajlik a középkori misztériumhoz s a színpadtól mindazt követelt, amit valamikor a misztérium követelt, csak hogy sokkal raffináltabb és reálisabb formában, a mai villa-

hyos világítás összes lehetőségeivel együtt. Az efajta színpadi művészetet semmi sem jellemzi jobban, mint az, hogy mennyivel jobban csinálják meg az egyik felét, annyival rosszabb lesz a másik. Például a Siegfried sárkánya sehol sem sikerült jobban, mint a budapesti Operaházban. A szörnyeteg — Kémény mester alkotása — él, mozog, lélegzik, szemeit forgatja, szóval: maga a megtestesült tökéletesség. De éppen tökéletességével leplezi le a vászondíszletet, amely már nem plasztikus és reális, mint a sárkány hanem lapos és festett.

A wagneri színpad után Gordon Craiggel jelentkezett a színpadon az a törekvés, amely vissza akarja szorítani a díszletet és a festőt és a színpad őseredeti, vagyis építészeti és proporcionális lehetőségeiből formálja ki a színpad dekoratív szépségeit. E felfogás szerint nem az a fontos, hogy a monológiát elsíró Hamlet egy szépen festett, illúziót keltő, cifra királyi teremben jelenjék meg előttünk, hanem hogy a teremnek nagyszabású, lenyűgöző méretei legyenek, amelyek ránehezednek nemcsak Hamletnek, hanem a nézőnek a lelkére is, s éreztetik az ő nagy egyedülvalóságát és emberi gyöngeségét a ráháruló nagy föladdal szemben. Az így fölfogott díszletek megint közelebb állanak a deszkákhoz, amelyeket már nem akarnak leplezni és takargatni, sőt éppen az igazi értelmüket és jelentőségüket akarják szemlélhetővé tenni. Minden drámából lehet látványosságot csinálni — a díszletek révén s ezt igen gyakran megcsinálták is, de ez a dráma meghamisítása. A díszlet a drámára nézve nem cél, hanem csak eszköz, nem teljesül, és csak lehetőség. Hogy néha a legjobb dráma sem

veti meg a látványosságot s hogy néha a legmélyebb emberi konfliktusokat káprázatos díszletek közé helyezi a drámaíró: ez semmit se von le abból az igazságból, hogy minden nagy dráma belső területen játszódik le s ezeket a belső színhelyeket nem a nagy dekoratőrök, hanem a nagy drámaírók tudják csak megfesteni.

A sötétség a színpadon.

Igazi sötétség csak azóta van a színpadon, amióta igazán tudnak világítani. Az olajlámpák, sőt még a gázvilágítás idején sem lehetett a színpadot teljesen elsötétíteni, mert a teljes elsötétítés után nem lehetett volna újra kivilágítani. A villanyos világítás korlátlan lehetőségei hozták meg a teljes színpadi sötétséget, amely már nem is a sötétség illúziójával akar hatni, hanem olyan valódi, mondhatnám: kézzelfogható sötétség, mint amilyen kézzelfoghatóan valódiak a plasztikus oszlopok és a berakott bútorok.

Valamikor a színpadon a sötétséget csakis a szöveg jelezte, valamint a különböző világítási trükköket, naplementét és a hajnalhasadást, a holdat és a villámlást, mert nem állottak rendelkezésre a mai technikai eszközök és a színpad az egész darabon keresztül egyenletes világításban maradt. A világító-mester szerepét ilyenformán magának a drámairónak kellett vállalnia s vagy beérték annyival, mint Corneille és Racine, akiknek három első felvonása rendesen nappal játszik, az utolsó kettő pedig este fáklyafénynél, vagy pedig úgy tettek, mint Shakespeare, maguk csaptak fel világító-mesternek s a költészet laterna magicájából sugároztak fényt a darab különböző jeleneteire.

Mert amit a színpad nyújtott a drámaírónak, az á neveltségig kezdetleges volt, amiről Shakespeara maga világosit fel bennünket a „Szentivánéji álom“ Ötödik felvonásában, ahol a fejedelem előtt játszó mesterlegények prólógusa hímes szavakban mondja el, hogy:

*Ez, akinél lámpás, bokor van és kuiya,
A holdat jelenti —*

Dekoratív hatása a holdfénynek nem lehetett, de nem is várta tőle senki, A dekoratív hatást a költő a dikció eszközeivel érte el. Mert a Szentivánéji álom középső felvonásában nem a holdbeli ember világít, akinél „lámpás, bokor van és kutya“, hanem a költő személyesen. Azt mondja Puck Oberonnak a harmadik felvonásban:

Ím gyorsan szegik
Az éj sárkányi a föld fellegit:
Ím Aurora követje már közelget
Fényes világa minden kósza lelket
A cinterembe űz . . .

De ennél még sokkal hatásosabb a Velencei kalmár ötödik felvonása, amelyben Lorenzo és Jessica gvönyörűen festik le a belmontei holdfényes éjszakát és Shakespearenek minden tragédiája tele van ilyen költőileg fogalmazott világítási hatásokkal. Maga a színpad közben mindig egyformán napvilágos volt, még akkor is. ha a szöveg szerint gyertyák vagy fáklyák égtek egy jelenésben,

A nézőket mindez azért nem zavarta, mert ezen a színpadon úgyszólván minden a színész játékán múltott. A néző nem törődött azzal, hogy Lear király viharjelenetében nincs zivataros, fekete éjszaka, sőt talán

nem is törte volna, hogy Macbeth és a lady olyan sötét éjszakákon főzzék ki a gyilkos tervet, hogy az arcvonásaikat alig lehessen látni. Nekik a sötétség illúzióját megadta a színészi akció teljes világossága s ha tisztába jutottak Macbeth és Lady Macbeth lelkének sötétségével, eszük ágában sem volt gondolni arra, hogy miért nem sötét a színpad.

A modern naturalizmus, amely egy időben a színpadot is áthatotta és átalakította, nem állott meg saját magánál és nem érte be azokkal a naturalisztikus színdarabokkal, amelyekben a drámaíró nem a szövegbe viszi bele a világítást, mint Shakespeare tette, hanem csak utasításul adja, zárójelek között, a világító-mesternek. Ezekben a naturalisztikus színdarabokban igen gyakran helyén is van a teljes sötétség, mert ilyenkor az író is már úgy szövi a dialógot, hogy inkább a sötétség, mint olyan, hasson a színpadról, semmint a szöveg, amelyet a szereplők elmondanak. Maga a sötétség, az igazi, a teljes, a kézzelfogható sötétség ezekben a darabokban drámai faktor, mint Wedekind „Tavaszbredésében, amelynek legkritikusabb jelenete — sötétséggel végződik és ez a sötétség jóval többet mond, mint amennyit a színpadon szóval vagy gesztussal kifejezni szabad.

Mikor azonban ezt a modern világítási apparátust bevitték a régi drámába is, amely ez apparátusra való tekintet nélkül Íródott, — rögtön igen nagy zavarsok álltak elő. Ugyanis maga ő a sötétség, mint olyan, nyugtalanító, nyomasztó s egy bizonyos időn túl kínos. A drámai párbeszéd különben is olyan valami, hogy hozzá van nőve egy bizonyos emberhez, annak

egész testi mivoltához, és a sötétség éppen ezt a szervességet vágja széjjel, ezt a megbonthatatlan kapcsolatot törí össze, úgy, hogy a nagy sötétségben elhangzott fontos mondanivalók csak rongyok és foszlányok, amelyekkel a hallgató nem tudja, mit kezdjen. Ha nem látja a személyt, nem nézheti az arcot, a hang és a beszéd fogyatékosnak és töredékesnek tűnik fel előtte. Hogy ilyenkor valami végzetes csonkítás történik: azt legjobban a vígjátéki jelenetek bizonyítják, amelyeket — utasítás szerint — sötétben kell lejátszani. *Figaro házasságának* ötödik felvonása olyan sötétségben játszik, hogy egyik szereplőnek sem szabad fölismernie a másikat. Már most, ha a rendező ebből a föltevésből indul ki s olyan sötét színpadot használ, hogy a néző csakugyan föltétlen elhiheti azt, ami a színpadon történik: akkor a Figaro ötödik felvonása roppant elhithető lesz, sőt nagyon valószínű, csak abban a kis hibában fog szenvedni, liogy csöppet sem lesz mulatságos. A felvonás komikumát ugyanis csak az arcjáték és gesztus aknázhatja ki teljesen: ehhez pedig legalább annyi világosság kell, hogy a néző minden arcjátékot és gesztust észrevehessen és fölfoghasson. A valószínűség és elhithetőség alapján ez a felvonás épp oly kevéssé lehet mulatságos a színpadon, mintfa rendőrök világhírű jelenete *a Sok hűhó semmiért-ben*. Vak-sötétben hiábavaló minden bohóckodás, — a sötétség mint sűrű fátyol ereszkedik a színész és a közönség közé s a vidámság és jókedv szikrái nem tudnak keresztülcsattanai rajta.

De a komoly dráma sem túri sokkal jobban az illúzióznak ezt az eszközt, amellyel élni nagyon ne-

héz s visszaélni olyan könnyű. Azon a rettenetes éjszakán, amelyen Hamletnek megjelenik az apja szelleme, csakis akkor lehet igazán sötét a színpad, amikor Hamlet nem beszél, vagy nem hallgat. Még amikor a Szellem beszél hozzá: akkor is látnunk kell Hamlet arcát, mert ahogy végighallgatja az édes apját, az olyan fontos kiinduló állomása későbbi eseményeknek, hogy a sötétség itt akármilyen illúziókeltő is, megöli a dráma valóságát

Annyi csalódás és próbálkozás után a színpad rájött arra, hogy azt az igazi sötétséget, amellyel a villanyos berendezés megajándékozta, csakis mint átmenetet és kontrasztot használhatja, tehát pillanatnyilag, vagy a háttérben. Egy fényesen kivilágított terem, amelyből kilátni a sötét éjszakába, ahol tehát az éjszaka csakis háttér és csak az illúziót támogatja, nagyon hatásos lehet, valamint égy koromfekete éjszaka is, amelyből alig rajzolódnak ki a házak, vagy a fák kontúrjai, — de csak addig, amíg ebben a keretben föl nem lép a színész s el nem kezdődik a színészi akció, amely semmi körülmények között nem tűri meg a sötétséget. Ha jól tudom, Bayreuthban próbálták ki először azt a módszert, hogy mihelyt a sötét színpadra kilépett az énekes, lassan, de biztosan világosítani kezdtek, Abból a föltevésből indulva ki, hogy a közönség ezt oigy sem veszi észre s nem azt hiszi, hogy világosabb lett a színpad. hanem hogy az ő szeme időközben hozzászokott a sötétséghez Bayreuthben, ahol mindig sokat adtak az illúzióra és a sötétségre, tömeglélektani alapon iparkodnak eléget tenni annak az antiillúziós követelménynek, hogy mégis világos

lehesse a színpad, amikor tulajdonképpen Sötétnek kellene lennie.

A modern színpadi világításnak legnagyobb mestere — Rembrandt, s a sötétség és világosság helyes használatát és elosztását tőle tanulta meg a színpad. Mindenekelőtt Rembrandttól tanultuk meg azt, hogy a világosság és sötétség mint hangsúly és hangsúlytalanság szerepelhet a színpadon, amelynek bizonyos részei sötétbe hagyhatók ugyanakkor, amikor egy szöglet, vagy sarok teljes világosságban és fényben ragyog. A sötétség így egyrészt művészi, másrészt értelmetlen. Nem hogy tompítaná a színészi akciót, hanem ellenkezőleg aláhúzza és támogatja. A teljesen bevilágított színpadnál sokkal drámaibb és érdekesebb, ha a színpadnak csak az része világos, ahol a színész akciója lejátszódik. Világosság és sötétség így válnak igazán drámai faktorokká s a világítás így lesz lesz döntő művészi tényezővé a drámai előadásban.

Hogy ő Sötét háttérből vakító fényvel kibontakozó drámai alakok végül merevén és konvencionálisan hatnak, sőt unalmassá is válhatnak, ez csak azt bizonyítja, hogy minden új gondolat mint közhely hal meg, de egyáltalában nem zárja ki azt, hogy a fény- és árnyéknak, a világosságnak és sötétségnek ez a rembrandti játéka mindig új és meglepő lehessen a színpadon, mert hiszen minden drámai cselekmény új meg új világítási lehetőségeket rejt magában.

Ezzel a fölfogással azonban teljesen kilépünk a realizmus és az illúzió kereteiből. Világosság és sötétség itt többé nem a nap különböző szakait jelentik, amelyeket a mai technikai berendezés segítségével

vei megdöbbenő tökéletességgel tudunk a színpadra varázsolni, hanem jelzik a cselekvés menetét s mintegy vetületei a lélekállapotnak. Ez a világítás tehát nem reális többé, hanem mágikus. Olyanfajta, mint Shakespeare költői szuggesztiója, csakhogy az szavakkal, emez pedig gépekkel történik. Az ilyen mágikus sötétségnek megvan az a jó oldala is, hogy soha sem igazán sötét s inkább csak jelzi a sötétséget. Nem vastag, fekete, átláthatatlan sötétség, amely a valóság örve alatt elborít minden költészetet, hanem úgyszólván levegős, hogy azt ne mondjam, világos sötétség, amelynek nincs mása a valóságban s amelyet csakis a színpad produkál.

Hogy a színpad mégis oly sokszor használja a valódi és oly színpadiatlan sötétséget: ennek technikai okai vannak. Sötétben minden diszlet fekete s a legrongyosabb vászon is kellő homályban megtehető illúziót kelthet. Ahhoz a mágikus sötétséghez finomabban festett dekoratív keretek szükségesek s ezek a keretek még ma is nehezen törnek utat. A sötétség mindenütt a világon és minden téren igen hasznos találmány s ezért van mindenütt annyi jó barátja és védelmezője. De a színpad valamikor régen — a szép Görögországban, fényes napvilág alatt született, származásának a fénye sohasem aludt ki homlokán és semmiféle naturalizmus vagy illúzióhajhászat sem viheti odáig, hogy megtúrje állandóan azt a bármennyire igaz és bravúros sötétséget, amely — nem világos. A színpadnak nemcsak a német, hanem a magyar nevében is benne van az, hogy elsősorban a szemnek szól s a tegnapelőtti magyarok a Schauspielt is még „nézőjátéknak“ fordították, a

nagyon kiállításos darabról pedig ma azt is mondjuk, hogy „látványos.“ Ezt a karakterét nem lehet se tompítani, se gyöngíteni. A sötét színpad olyan, mint a rűt nő, — *contradictio in adjecto* — mert minden nőnek az a rendeltetése, hogy szép és minden színpadé az, hogy világos legyen.

A primadonna az asztal tetején.

A kilencvenes években, sőt még a 20-ik század első évtizedében is, a primadonnát sohasem lehetett látni az asztal tetején. A primadonna akkoriban legtöbbször a sűgőlyuk előtt állott, a nagy szerelmi duettekét pedig okvetlenül és elkerülhetetlenül a sűgőlyuk előtt mosolyogta és táncolta bele a t. c. közönségbe. Lehet, sőt valószínű, hogy ez a póz kissé merev és kemény volt, ötlettelen és színpadiadon, de akkoriban senkinek sem tűnt fel, mert maga az operett külön-külön és mint műfaj is, csöppet sem volt merev és színpadiatlan. Offenbachot például nyugodtan lehetett a sűgőlyuk előtt énekelni és ágálni, Offenbach muzsikája és Meilhac szövege azért mégis fesztelenül, sőt bolondosan hatott. Styx Jankó vagy a Kékszakállú herceg nem lehettek a színpadon oly nyugodtak, hogy azért a közönség ne lett volna kellőkép nyugtalan; Szép Heléna és Boulotte bátran megállhattak a sűgőlyuk előtt, ez már csak azért sem volt póz, mert hiszen az Offenbach-féle operett (s talán minden igazi és jó operetté,) éppen a pózt öli és gyilkolja a színpadon, a pózt teszi nevetség-

gessé és lehetetlenné, a pózt vetkőzteti le a maga igazi értelmére.

A primadonna a szerelmi duettet azóta éneklí az asztal tetején (az utóbbi években egyáltalában nem láttam olyan operettet, hogy a primadonna föl ne ült volna benne az asztalra), amióta az operett olyan pózos és prózai lett, mint bármely melodráma, amióta az operetté-szerelmes igazi szalonbeli, frakkos uri ember, a primadonna pedig közönséges polgári masamód vagy pedig közönséges dollár-hercegnő. Amióta az operett visszavedlett polgári vaudeville-lé és szentimentális valószínűségekkel dolgozik, azóta az operett-előadások stílusa teljesen megváltozott. A rendezők ugyanis egész közép Európában „Ej haj. én operett vagyok, hogy az ördögbe ne lennék fesztelen“ jelszóval, a színpadi állásokkal akarják visszanyerni az elveszített, rég elkótyavetyélt operett-jókedvet és merészséget s amíg a régi merész és nekirugaszkodott operettekben a primadonna és a szerelmes nyugodtan karolhatták át egymást a sugólyuk előtt, ma a legfontosabb szerelmi kettősöket csakis az asztal tetején intézhetik el. Évek óta ez a Közép Európai gyakorlat. Az operetté-asztal, már nem is asztal, hanem ágy, mert csakis szerelmi ügyekben szerepel. S mennyi lelemény kell hozzá, hogy a primadonna — az édes! — a kellő pillanatban az asztalon íeremhessen. S milyen megható és idillikus amikór a primadonna és a szerelmes frakkban és báli ruhában, íegymás mellett ülnek az asztalon s lógatják a lábukat. Szegény Offenbach, szegény Meilhac! ha ezt tudta volna.

Mióta a háború tart, nem láthattunk francia-elő-

adást, sőt francia rendező-példányt sem, de esküt mernék rá tenni, hogy a francia primadonna, a szerelem legkritikusabb pillanataiban ma sem ül az asztal tetejére. A franciák tudniillik, ámbár a legélénkebb darabokat mindig ők írták, mindig a legkevesebbet mozognak a színpadon, legkevésbé változtatták a helyüket, s ez nemcsak az ő paradoxonjuk, hanem minden valószínűség szerint magának a színjátszásnak a paradoxonja. Sok-sok évvel ezelőtt Budapesten járt egy francia társulat Antoine vezetése alatt. A főszenészei Marcelle Josset és Diamény voltak, egy pétervári -színésznő, akit Parisban még a nevééről sem ismertek, mert egész pályafutása oroszországi színpadokon zajlott le, s egy színész, aki francia és párisi volt a szó legjobb értelmében. A többi között eljátszották Maurice Donnay „Amants“ éimü finom színdarabját, amelynekutolsó felvonásában a két szerelmes örökre elbúcsúzik egymástól. A hosszú jelenetet Dumény és Marcelle Josset egy puffon ülve, a sugólyuk előtt játszották el, s ennél vibrálóbb, változatosabb, elevenebb dolgot keveset láttam a színpadon. A francia színészek nyugodtan ültek, hogy annál mozgékonyabbak lehessenek hangban és arcjátékban. -A nem francia színészek ezt a nyugalmas élenkséget, ezt a csendes temperamentososságot, ezt a fegyelmezett és biztosan ható eleveniséget sajátítják el legnehezebben. Ezt még az olaszok ts nehezen tudják. Amikor Duse először járt Budapesten, Sardou Fedorájában minden divánpárnát fölszedett a két kezébe fogott s ezzel a játékkal töltötte ki a — közöket. Abban az esztendőben a kisbürgözdí Fedorák is mind a divánpárnákat emelget-

ték. Dusenek is esztendőkre volt szüksége, amíg a nyughatatlan nyugtalanság helyett megszerezte a nyugodt és hatásában biztos nyugtalanságot, azt, amely fölött a színész fölénye öröködik. A franciáknak ez, hogy ne mondjam: nemzeti stílusuk. Az: eszük mindig vigyáz a szívükre és legkitűnőbb művészeik igazi, nagy ekvilibristák.

A magyar, német, sőt az angol színész is még mindig sokat sétál a színpadon, ha ma már nem mondhatni is azt, ami régebben betű szerint való igazság volt nálunk, hogy: elsétálják a darabot. De ma is elég sűrűn megesik, hogy a színész, vagy színésznő a legfontosabb pillanatban hátat fordít a partnerének, otthagyja a faképnél és átmegy a szín másik oldalára. Sok színész, ha nem jut eszébe semmi, egyszerűen helyet változtat a színpadon, s azt mondja, hogy neki az átmenés lelki szükséglet. A helycserének vagy állásváltatásnak igazi jelentőségét eddigelé igazán csak a francia színpad tudta fölértetni, amelynek vaserejű tradíciója, — még a magánszínpadokon is — megtiltja a színésznek, hogy fontos ok nélkül járjon és mozogjon a színpadon.

A franciák ugyanis — legalább is Diderot óta — világosan tudják, hogy a legtöbb színpadi mozgás nem fesztelenség vagy könnyedség, hanem éppen ellenkezőleg: idegesség és fel nem szabadultság. A franciák, akik mesterei a párbeszédnek és művészei a szónak, tisztában vannak azzal, hogy a mozgás a szónak nemcsak kísérője és emelője lehet, hanem halálos ellensége is. A helytelenül alkalmazott mozgás, vagy az erőszakolt állás (a duett az asztal tetején) akárhányszor megöli a párbeszéd legjobb fordú-

latait, amelynek hatását csakis a nyugodt állás és ezt nyugodt hangsúly biztosíthatja. A legtöbb színész is retteg attól, ha partnerével együtt meg kell állania egy helyen és nyugodtan kell beszélnie. „Unalmas leszek“ mondja a rendezőnek s nem is sejti, hogy csak a saját bizonytalansága beszél belőle.

Minden művészet paradox s a színpad is az. Egy fehér márványszoborban több az élet, mint egy nagy-szerűen utánzott viaszfigurában, s az ideges embert igazán jól csakis a legnyugodtabb színész ábrázolhatja. Ha az ideges embert ideges színész játssza — a közönség nem élvez, hanem nyugtalankodik, mert az idegesség ragadós. Az illúzió több is, kevesebb is a valóságnál, hatásban mindenesetre több és eszközben mindenesetre kevesebb. Csakhogy éppen a színpadon történik meg állandóan, hogy valaminek az: igazolására az életet a valóságot hozzák fel s arra-hivatkoznak, hogy az életben ez így van, meg így 3 ezért kell a színpadon is így csinálni, miközben nem veszik észre, hogy indokolatlanul összekevernek két heterogén dolgot. Egyről nem volna szabad sohasem-megfelekedezni: a valóságban mindent a megtörtént-sége igazol, a művészetben mindent csak az elhihe-tősége igazolhat. Azt, ami megtörtént, nem lehet a nem-hihetőség alapján kétségbevonni, mert ez nevet-séges dolog, de azt, ami a művészetben nem hihető, nem lehet a megtörténtség alapján igazolni, mert ehhez semmi közünk. Igaz, hogy végső eredményé-ben ez a művészi hitvallás odasodor bennünket, ahova a franciák jutottak, hogy színpad és élet úgy-szólván széjjelválnak s néha szinte mint ellentétes faktorok állnak egymással szemközt, úgy hogy ifjító

forradalomra van szükség, de azért nem kevésbé igaz. hogy a színpadi művészet az illúzió művészete, tele stilizáltságokkal és konvenciókkal, amelyeket le lehet gázolni, de amelyek nélkül a színjátszás mindig rászorul a naturalizmus mankóira. Az a színpadi művészet, amelyet a franciák magteremtettek és kifejeleztettek, talán abban kulminál, hogy két ember nyugodtan megáll a színpadon, szemben egymással, közei egymáshoz s elmondják azt, amit az író a szájukba adott, egy érzékenyen intellektuális emberfajta virtuóz beszélő-művészetének minden árnyalatával, de ki tagadhatja, hogy ez igen is magasfoku és előkelő kultúra, kivált, ha azt is számbavesszük, hogy a nézőtér csupa olyan emberrel van tele, akik finom és kényes füllel vigyáznak a színpadon kiejtett mondatok hangsúlyozására.

A színészek még erre mifelénk is azt tartják, hogy & beszédnek egyik — s talán az érdekesebb fele: a hallgatás. De azt még nem tudják, hogy a színész mozgásának ugyanilyen értékes fele: a nyugalom. A mozdulatlanság: a hallgató mozgás. Ez olyan élénk, olyan beszédes, olyan temperamentumos lehet, mint a sétálás, ugrálás, vagy szökellés, amelyet némely színészek annyira szeretnek. Aki ezt tudja, az nem fél a széktől s nem kívánja az asztalt. Leül a székre, vagy megáll a szék mellett (vagy mint a francia bonvivant: a szék mögött) s nem kívánkozik föl az asztalra, hogy onnan lógathassa le a lábait, mert ez olyan új, olyan merész és olyan érdekes! Ma már különben nem is érdekes, mert hiszen a primadonna ma mér a kisbürgözdi pajtában is az asztal tetején ölelkezik. Ha az operett még sokáig megmarad a

mai nyárspolgári miliójében, akkor Isten tudja, hog> a primadonna és a szerelmes a közel jövőben honnan fogják énekelni a duettjüket! Egyelőre csak annyi bizonyos, hogy az első igazi, merész és elszánt operettben az első, igazi, merész és elszánt, primadonna nem *az* asztal tetején fog állani, hanem a sűgőlyuk előtt.

TARTALOM:

Az igazi Shakespeare (1917)	5
A velencei kalmár (1909).....	34
Sok hűhó semmiért (1910)	53
W. Amadeus Mozart (1917).....	72
A nem írott színjáték (1912)	95
A színpad krízise (1913).....	115
A régi népszínmű és a magyar nóta (1916)	123
A vígjáték paradoxonja (1917)	131
Az opera paradoxonja (1913).....	139
A jó befejezés (1916).....	148
A drámai és a színpadi hafás (1916).....	157
Ha jönnek-mennek a színpadon (1916)	165
Nórától Candidáig (1916).....	173
Tragédia kell a népnek? (1916)	179
Hamlet Helsingörben (1916).....	189
Ibsen-est a Burgtheaterben (1916).....	197
Shakespeare-játék és Shakespeare fordilós (1916).....	205
Az öreg Rossi (1912)	213
Az elnémult kvartett (1916).....	220
Sarah (1915).....	227
Tragikusok alkonya (1916).....	234
A színpadi cselszövő (1916).....	240
Deszkák és díszletek (1916).....	247
A sötétség a színpadon (1916)	255
A primadonna az asztal tetején (1918).....	263