

SZKÉNETÉKA

AZ ISMERETLEN KÖZÖNSÉG

HEVESI SÁNDOR SZÍNHÁZI MŰHELYTANULMÁNYAI

**SZERKESZTETTE
DR. CZENNER MIHÁLY**

TARTALOM

CIKKEK

A HÁBORÚ ÉS A DRÁMA
MIÉRT KELL A KAMARASZÍNHÁZ?
SZÍNHÁZI SIKEREK ÉS BUKÁSOK
VÁSZON ÉS DESZKA VAGY A SZÍNJÁTSZÁS VÁLSÁGA
GABÁNYI ÁRPÁDTÓL - CHAPLINIG
SZÍNHÁZI KÖRKÉRDÉS AVAGY KETTEN A KÁVÉHÁZBAN
KI AZ OKA?
„MESÉK AZ ÍRÓGÉPRŐL”
A HANGOSFILM ÉS A CSÖNDES SZÍNHÁZ
TÖMEG ÉS KÖZÖNSÉG
TAPSOK A SZÍNHÁZBAN
A SIKER MŰVÉSZETE
SZÍNHÁZ ÉS KONGRESSZUS

ESSZÉK

A DRÁMA ÉS A KÖZÖNSÉG
DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ
A MAI DRÁMA VÁLSÁGA

TANULMÁNYOK SHAKESPEARE

„A MAKRANCOS HÖLGY”-ÉNEK RENDEZÉSÉHEZ

SHAKESPEARE DRÁMAI MŰVÉSZETE
A MAKRANCOS SHAKESPEARE
SHAKESPEARE-JÁTÉK ÉS SHAKESPEARE-FORDÍTÁS
„A MAKRANCOS HÖLGY” REPRÍZE
RENDEZŐPÉLDÁNY: A MAKRANCOS HÖLGY II. 1.

CIKKEK

A HÁBORÚ ÉS A DRÁMA

Már a második színházi évad köszönt ránk, amelyen a világháború árnyéka fog sötétleni. A tavalyi évad minden háborús államban (a többiek pedig, nem is számítanak) szomorúan és szürkén suhant át a feledésbe. Európa-szerte alkalmi darabok merültek föl, de rögtön el is merültek, a színpadi haditudósítás, a drámai zszurnalisztika sehol sem tudott hódítani, legföljebb a mozi filmjén, amely minden háborús viszontagsággal meg tudott küzdeni, és élethű, hadi riportokkal látta el a közönséget. És az európai színházak sok-sok nehézségét még az is növelte, hogy évtizedeken keresztül nagy kinnal és sok jóakarattal összeveregjtékezett nemzetközi kapcsolatok megint széjjelestek, széthullottak a nagy sovíniszta szelekre, amelyek ma megint haragosan zúgják be egész Európát.

De ez áldatlan és siralmas hónapok alatt, a meddőségnek e legfakóbb szezonjában unos-untalan fölbukkant egy kérdés, komoly és kevésbé komoly hasábokon, ahol még ma is egyre firtatják, hogy mi lesz a drámával a háború után? Minthogy arra az égetően aktuális és egzisztenciálisan fontos kérdésre, hogy mi legyen a drámával a háború alatt? - a színigazgatók vagy nem tudnak vagy nem akarnak felelni, nyugtalan elméjű irodalmi tudósok folyton ahhoz a kérdéshez verik a fejüket, hogy mi lesz a drámával a háború után?

Tudniillik - és ez talán az egész dologban a legérdekesebb és a legfeltűnőbb - mindenki eleve bizonyosnak és kétségtelennek tartja, hogy a háború után valami nagy dolog fog a drámával történni. Valahogy úgy képzelik, hogy a dráma teljesen meg fog változni. Hogy milyen lesz, azt senki sem tudja, de hogy más lesz, azt mindenki tudja. Ez az immár tizenhárom hónapos európai járvány nemcsak milliónyi embertesten gázol végig, hanem keresztülszánt a lelkek millióin is, elhervaszt érzéseket, amelyek egy életen át éltek és virultak - és kifakaszt indulatokat, amelyekről egy életen át azt hittük és vallottuk, hogy rég meghaltak vagy elfonnyadtak bennünk. Háború után új lelkük lesz az embereknek s ez új lélek újfajta drámákban fog viaskodni és ujjongani - így képzelik ezt a nyugtalan, lázas elmék, amelyek a nagy, általános békekötéstől nemcsak új európai térképet, hanem új, európai drámát is várnak.

Ha azonban e kérdést minden puskaporos érzéstől, minden háborús lelkesedéstől menten, csakis a történelmi lámpás tiszta, hideg fénye mellett vizsgáljuk, a dráma jövőjét sem olyan világosnak, sem olyan virágosnak nem fogjuk látni. Kétségtelen, hogy a világháború az európai embert, tehát az európai irodalmat is egy új miliőbe helyezte, úgy hogy a világháború esztétikai problémája tulajdonképpen a miliő esztétikai problémája - és éppen ezért - megoldhatatlan. Azok, akik például a világháborútól új lelket, új drámát, új színpadot várnak: abból a föltevésből indulnak ki, hogy a világháború az ember miliőjének olyan alapos és gyökeres megváltozása, hogy ugyanennek az alapos és gyökeres változásnak az irodalomban is okvetlenül végbe kell mennie. Csakhogy - és ez az emberi élet bonyodalmas mivolta - minden ilyen változásnál kettőnek kell megváltoznia, a miliőnek és az embernek. Nem elegendő, ha csak az egyik változik meg. Viszont a történelmi tapasztalás - az a bizonyos hidegfényű lámpa - azt bizonyítja, hogy akárhányszor csak az egyik változik meg, a másik nem, sőt, hogy az egyiknek a megváltozása nem vonja szükségképpen maga után a másik megváltozását, s ezen az alapon könnyen elképzelhető, hogy a mai világháború - az európai ember miliőjének ez a megváltozása, sőt azt is lehet mondani, ez a szörnyű elváltozása nem fog látható nyomokat hagyni a drámán, vagy pedig olyan változásokat fog létrehozni a drámában, amelyeknek a világháborúval való összefüggését senki sem fogja igazán megérteni. Ezt a bonyolult kérdést egy nagyszabású történelmi példa fogja szembevető világossággal illusztrálni. A nagy francia forradalom, amellyel egész Európának legújabb kora kezdődik, a régi Franciaországot gyöke-

resen átformálta, sőt azt kell mondanunk, hogy véres kézzel gyúrta át. A forradalom ideje alatt az élet oly drámai és tragikus volt Franciaországban, mint soha azelőtt és soha azután. A forradalom minden valamirevaló szereplője elsőrangú drámai személy, s még a statiszták is tragikusak. Az ember, még ha nem irodalmi tudós is, a miliő elve alapján hajlandó volna azt hinni, hogy ebből a rettentően tragikus és borzalmas valóságból drámának kell kiobbannia, hogy a költészet nem maradhat le az élet mögött, hanem tragikus erővel kell igazolnia magát és ezrek meg ezrek kiontott véréből egy új drámai pátosznak kell a világra születnie, amelynek hangja és akcentusa örök ritmussal fog lezengeni a színpadról. De ha az ember nem gondol a miliő kétséges elvére, hanem jól odanéz a nagy forradalom drámájára és színpadára, vagy akár arra a drámára és színpadra, amely a nagy forradalom után élt és virult: akkor összecsaphatja a kezét és elálmélkodhatik azon, hogy a valóság és az irodalom, ez a két testvér néha milyen messzire szakadhat egymástól.

1792-ben, tehát a forradalmi idők teljében, Beaumarchais drámaíró, aki Figaro alakjában örökre halhatatlanná tette magát, a két Figaro-vígjátékot megtoldotta egy érzékeny színművel, amelyben Figaro mint lágyszívű öreg komornyik, Almaviva gróf mint érzékeny apa és Rozina grófné mint bűnös asszony szerepel. Akkor tudniillik ez volt a divat. Amikor a nagy forradalom nap nap mellett színpad helyett a vérpadra állította a legvalódibb tragikus hősöket és drámai alakokat, akkor a drámai irodalom és a színpad nem az élet teljéből merített a goethei rendelvénnyel, hanem a könnyzacskóval dolgozott. Ez volt a Kotzebue-féle dráma virágkora, amikor Madridtól Pétervárig az Emberggyűlölet és megbánás című érzelgős színjátékot adták, s az emberek a színházban nem akartak egyebet, mint képzelt fájdalmakon és érzelgős alakokon jól kisírni magukat. Hogy is írja csak Beaumarchais az ő érzékeny színjátékának előszavában: „Minden ember, aki nem alávaló gazembernek született, élete végén megtér a jóra, különösen, ha az a boldogító szerencse érte, hogy apja lehet egy fiúnak. Ez az én darabom erkölcsi tendenciája. De vannak benne még egyéb erkölcsi tendenciák, amelyek a darab részleteiben jutnak kifejezésre... Milyen édesek a könnyek, amelyeket nem a kegyetlen valóság fakaszt belőlünk, hanem amelyeket a színházban ejtünk, képzelt szerencsétlenségek láttára... Az ember jobbnak érzi magát, ha sírt a színházban.” Így fest a nagy francia forradalom közepette egy elsőrangú francia drámaíró. Kis, érzékeny polgári történettel pályázik a színházi közönség tetszésére. A színházak falain kívül az egész megvénhedt Európa leveti a régi bőrét és e véres vedlés közepette a színházak falain belül a darabok akörül forognak, hogy a grófnénak vagy a földbirtokosnénak, sőt a tanárnénak is meg lehet bocsátani, hogy gyermeküket nem a férjüktől kapták, ha máskülönben jólelkűek és őszintén bánják ballépésüket.

Első pillantásra természetesen ez úgy hat, mintha a valóság és a színpad világa között semminő eleven kapcsolat nem volna. Mintha a nagy forradalomban a színház teljesen elszakadt volna az élettől, mintha semmit sem tükrözne abból a rettentő valóságból, amely az ő falain kívül tombolt.

Pedig ez is csak látszat. Ez a Beaumarchais-Kotzebue-féle érzelgős dráma mégis a nagy forradalmat tükrözte - csak hogy egy nagyon speciális, nagyon különös pontján. Nem volt semmi köze ahhoz, hogy vérvörösen bukott le az égről egy régi világ hatalmas napkorongja, nem érdekelte a vérpad és az arisztokrácia nemes gesztusa a vérpadon, de igen híven adta vissza annak a polgári osztálynak a józanságát, pátosztalanságát és prózaiságát, mely a nagy forradalom révén egyre közelebb jött az uralomhoz. Nem a régi világ bukását, hanem az új elemek érvényesülését vette ki a dráma és a színpad a nagy francia forradalom véres lázából, és ezért volt a legnagyobb és legzivatárosabb, a legvéresebb és legtragikusabb idők közepette is hűvös, józan, prózai, érzelgős és értéktelen.

Ezért mondom, hogy az új drámához nem elegendő a háború, sőt a világháború sem; a kérdés az, hogy micsoda elmékben fog ez a világrengető valóság tükröződni. Az a kérdés, hogy milyen látószögből fogjuk nézni ezt a világformáló erupciót, mert csak a mi látásunk, a mi érzésünk teremtheti át drámává, ha nem alakul át, ha nem reformálódik újjá, akkor éppen úgy fogunk járni a világháborúval, mint a 18. század második felében a francia forradalommal járt a drámairodalom.

Az az érzés, amely tulajdonképpen minden igazi háborúnak a magva, vagyis a béke után való vágy, amely a német birodalom kancellárjától kezdve az utolsó parasztig minden ember lelkében lappang: nem éppen dramatikus, hanem merőben politikai érzés, mint ahogy minden háború egy nagy politikai akció, amelyet katonák intéznek, miután a diplomaták fölmondták a szolgálatot. A legharciasabb állam vagy nemzet sem a háborút akarja, hanem a békét, s a háborút csak a béke kedvéért akarja, vagyis a háborúval azokat a legjobb lehetőségeket akarja megszerezni magának, amelyekkel a legjobb békeidőkben rendelkezett. Ilyenformán - e merőben politikai természeténél fogva - a legnagyobb háborúban is hiányoznak azok a végső emberi mozzanatok, amelyekből az igazi dráma az anyagát meríti, s amelyek ennél fogva alkalmasak lehetnének arra, hogy a mai dráma teljesen megváltozzék vagy legalább átalakuljon.

Egyetlen egy momentum van a világháborúban, amely a dráma lényegéhez kapcsolódik, s amely a régi és legrégibb drámák olvasásánál mint szenzációs újdonság, hatott a nézőre vagy olvasóra, mert csakugyan olyasvalamit elevenít meg benne, amit soha békeidőben ilyen élénken nem érezhetett. A mi modern drámánk, ahogy a 18. század érzélgős irányától kezdve egészen a mai napig fejlődött, mindig mellőzte, vagy elhanyagolta azt a momentumot, amely a görög tragédiában legerősebb és legsúlyosabb volt, s amely még Shakespeare-nél sem érezhető annyira, mint a görögöknél, hogy tudniillik az ember élete csak játékszer a sors kezében. Ha egy modern drámaíró a sorsnak és a végzetnek hatalmát akarta éreztetni, mindig a hős múltját játszotta ki a hős jelene vagy jövője ellen, mert a múltunk az olyan megváltozhatatlan és megvesztegethetetlen, olyan közömbös és könyörtelen, mint maga a Végzet. De minthogy a modern embernek a múltja is csak az ő saját egyéni akarata és megnyilatkozása volt, a modern drámában - még az Ibsenében is - teljesen hiányzott a sorsnak, a végzetnek az a nagyszerű, mindent letipró és mindent összemorzsoló ereje, mely a görög tragédiákból úgy csap felénk, mint a szélvihar, s egész mélységében kavargatja föl az emberi életet. A modern embernek - békés időkben - fogalma sem lehetett az ilyen drámai életről - a békében való élet ritkán forr fel élet-halál kérdéséig és ha élet-halálról van is szó, az mind finom lelki meghasonlások formájában alakul ki. A világháború azonban a mai emberre, a mai családra, az emberi és társadalmi vonatkozásokra nézve sorsszerű hatalom, amely úgy játszik az egyes emberrel, életre-halálra, mint a régi görög Végzet.

Az élet maga annyira drámai és sorsszerű lett, hogy ma sokkal jobban érezzük és értjük a görög tragédiákat, mint a világháború előtt. Ma igazán nem mondhatjuk el Hamlettel, hogy mi nekünk Hecuba, mert ma minden második anya Hecuba és minden vár vagy erőd Trója, és minden házban és minden lakásban van egy Hektor, aki könnyek között búcsúzik Andromachétól és sírva csókolgatja a maga kis Astyanaxát.

De az, hogy a világháború árnyékában a mai életet ily drámainak látjuk s ennél fogva a régi drámát olyan élethűnek érezzük: nem ad egyszersmind felvilágosítást és útbaigazítást arra nézve, hogy milyen lesz a dráma a háború után. Ha figyelni akarunk a történelem szavára és a francia forradalom példájához tartjuk magunkat, akkor igazán úgy kell fölvetnünk a kérdést, ahogyan eddig még nem vetette föl senki. Nem azt kell kérdeznünk, hogy milyen lesz a dráma a háború után, hanem csakis azt, hogy milyen lesz a társadalmi elhelyezkedés, az osztályok egymáshoz való viszonya a háború után. Ha a társadalmi elhelyezkedés, a társadalmi és

gazdasági rendszer célszerűbb és igazságosabb lesz a mainál, akkor nagyon hamar fogjuk elfelejteni a háború borzalmait, és igazán úgy járunk, mint a franciák az ő drámájukkal, a nagy forradalom után, amikor a harmadik rend érvényesülése és ehhez mért optimizmusa minden érzékenységtől és komolyságtól megfosztotta a drámairodalmat. Ha az a béke, amely ezt a háborút követni fogja, megnyugtató és kielégítő lesz az európai emberekre nézve, akkor nem is remélhetjük a világnézetnek azt a gyökeres megváltozását, amely a drámának és a színpadnak is gyökeres változását vonja maga után.

(Pesti Napló, 1915)

MIÉRT KELL A KAMARASZÍNHÁZ? (Megnyitó beszéd)

Félve lépek a függöny elé, azzal a súlyos felelősséggel, hogy vétek a bevett szokás ellen. Színházat rendszerint dekoratív játékkal avatnak, ilyenkor mindenki költői allegóriát vár és nem prózai felköszöntőt, szárnyas verseket és nem száraz konferanszot, kilenc múzsát és nem egy frakkos direktort.

De - nem tehetek róla - a mai színházavatást a Nemzeti Színház olyan komoly és életbevágó vállalkozásának érzem, olyan súlyos és döntő lépésének tekintem, amelyet nem lehet és nem szabad a színházi prologusok csillogó ködfátyolába burkolni. Nem akarjuk itt önöket csengő-bongó versek árján bizonytalan álmokba ringatni, hanem tisztán és világosan felelni akarunk azokra a kérdésekre, amelyek mindenkiben kell hogy fölmerüljenek ma este.

Miért lett ez a színház? Miért akartuk és mit akartunk vele? Miért küzdöttünk érte kitartóan és keservesen annyi esztendőn keresztül, és miért fog ez a színház küzdeni, amíg csak fönn tud állni? Miért hívtuk életre és miért éppen most, amikor (a világ hatalmasai által e fonákul elszabott országban) beköszöntött a színházak hét szűk esztendeje? Örüljön a Nemzeti Színház, hogy meg tudott állni a viharok és válságok között. Nem elég, hogy idegen hajlékban verejtékeznek, még egy idegen hajlék kell neki? Nem elég, hogy nyolcat játszik hetenként, tizenhatot akar játszani?

A Nemzeti Színház az utolsó ötven esztendő alatt két mélyreható válságon esett keresztül. Az egyiknek az évfordulóját két hét múlva fogjuk ünnepelni. Akkor lesz ugyanis kerek ötven esztendeje, hogy a Nemzeti Színházból kitelepítették a Népszínházat, vagyis a magyaros, népies színművet Blahánéval, Tamással együtt mindenestül átvitték az újonnan épült Népszínházba, s még azt is kikötötték, hogy a Nemzeti Színház tíz esztendeig ne játszhasson népszínművet.

Ez a nagy vérátömlesztés súlyosan megviselte a Nemzeti Színházat, amelynek nagy művészeit évtizedek múltán is emlegették, milyen szomorú arccal állottak a színház kapuja előtt, amikor a pénztárnál alig lézengett pár ember s a közönség csak úgy rajzott az új Népszínház felé Blahánét és Tamást látni. E válságos időpontban Paulay Ede, a Nemzeti Színház nagyemlékű igazgatója, rávetette magát az akkori sikeres és érdekes francia drámai termésre, megszervezett és kinevelt egy nagyszerű együttest, a legmagasabb színvonalra emelte a színházat: egyenesen a párizsi Comédie Française és a bécsi Burgtheater mellé. Így lett a Nemzetiből európai színház, s így heverte ki a Népszínházat.

De ha 1875-ben a Nemzetiből telepítették ki a Népszínházat, 1908-ban a Nemzeti Színházat telepítették be a Népszínházba. Ezt az átköltözést a színházon belül mindnyájan, a színházon kívül nagyon sokan válságosnak, sőt végzetesnek érezték, de mindenki azzal vigasztalta és hitegette önmagát és a többieket, hogy csak átmeneti állapotról van szó, és öt éven belül fel fog épülni az új Nemzeti Színház.

Fájdalom - nem épült fel - még tizenöt éven belül sem. A Nemzeti Színház pedig ott állt a maga játérendjével és hagyományaival egy olyan épületben, amelynek egészen más volt a játérendje és hagyománya. Hogy mit jelenthet egy épület, egy nézőtér a műsor szempontjából, arra nézve a legbeszédesebb példák a 19. század folyamán épült nagyszabású európai operaházak, amelyek talán mindörökre elnémítottak egy egész műfajt. A párizsi, drezdai vagy bécsi operaházban a legremekebb vígoperák élvezhetetlenekké és hatástalanokká váltak, kihaltak a műsorból, s Mozart számára például Münchenben külön színházat kellett teremteni. A Nemzeti Színház a Népszínházban hősiiesen harcolt a maga hagyományaiért az épület ellen, de elég egy pillantást vetni a korszak legzajosabb sikereire, s mindent meg fogunk érteni.

Shakespeare legnagyobb sikere a zenés, táncos, látványos Szentivánéji álom volt, Molière nagy sikere az énekes és bohózatos Úrhatnám polgár, a régi magyar műsorból Az ember tragédiája és az Aranyember, az új történelmi drámák közül a Nagyasszony és Árva László király, s ezenfelül a legnagyobb magyar sikerek: Gyurkovics-lányok, Vén gazember, Süt a nap, Új rokon, Házasságok az égben köttetnek, vagyis egytől egyig olyan darabok voltak, amelyeknek karaktere és levegője összevágott nemcsak a Nemzetinek, de a Népszínháznak legjobb és legművészeibb hagyományaival is, és amelyeknek a legnagyobb nézőtér sem árthatott.

Amikor a Nemzeti Színház akkori igazgatója, Tóth Imre ráeszmélt arra, hogy az új Nemzeti Színház felépítése egyre bizonytalanabbá válik, foglalkozni kezdett egy kisebb színház tervével s természetesen az Urániára gondolt. De a nagy háború előtt már olyan gazdasági és színházi válság pusztított Budapesten, hogy a tervet el kellett odázní és a Nemzeti Színház Kamaraszínházát Bánffy Miklós gróf teremtette meg - a budai Várszínházban, azon a tapasztalati alapon, hogy oda jórészt pestiek járnak, akik olcsóbb áron akarják látni a Nemzeti Színház előadásait. Fájdalom, a háborúval együtt, egyre súlyosodtak a közlekedési nehézségek. Kiderült a Várszínházról, hogy a legalkalmasabb épület, de a legalkalmatlanabb környék - pár hónappal utóbb becsukták a Várszínházat, az Urániából pedig mozi lett.

A mai megnyitó tehát a Nemzeti Színház egy tizenhét esztendő óta vajdó kérdésének a megoldása. Amikor azt méltóztatnak hallani, hogy a Nemzeti Színház Kamaraszínháza - ne Kamaraszínházra gondoljanak, hanem csakis a Nemzeti Színházra. Ez nem új színház, nem kísérleti állomás, nem különlegesség, hanem maga a Nemzeti Színház, amely itt az intim dráma és vígjáték legszebb hagyományait ápolja, azokat a műfajokat, amelyeknek talán kisebb a közönségük, de nem kisebb a jogosultságuk - a Nemzeti Színház - azzal a műsorral, amely a Népszínház nagy méretei között nem tud eléggé érvényesülni.

Magyarország jelenlegi kultuszminisztere, aki a Nemzeti Színház e második hajlékát atyai kézzel emelte át a legnagyobb akadályokon, kiadott egy jelszót, amelyben vér és élet lüktet, hogy a kultusztárca ma honvédelmi tárca. A Nemzeti Színház Kamaraszínháza annyit jelent, hogy a Nemzeti Színház mától fogva két fronton harcol azokért az ideálokért, melyek a lefolyt nyolcvanhét év alatt életképesnek bizonyultak. Ez a kis színház mától fogva a Nemzeti Színház, s ebben az értelemben köszönjük a közmunkák tanácsának, hogy kérelmünkre az utcát, amelyben ez a színház áll, Paulay Edéról fogják elnevezni, akinek neve és működése mindenkorra összeforrott a Nemzeti Színházzal.

De ha ez itt a régi, a nyolcvanhét esztendőös Nemzeti Színház, a maga teljes erejével és minden törekvésével - a hajlék mégiscsak új és mától fogva kezdődik. Egy eset volt eddig a világon - az is csak a görög mitológiában -, hogy egy élő organizmus egyszerre, készen, teljes fegyverzetben ugrott elő az alkotó koponyájából. Keresztény időkben nem történt soha ilyesmi, s mielőtt e prózai beszámolót befejezném, arra kérem önöket, ne ejtsék el e színházat, ha a második héten azt hallanák, vagy olvasnák róla, hogy még nem tökéletes. A színház sohasem egyéni, és nem egyoldalú alkotás, hanem együttes és közös intézmény. Össze kell fornia a köztudattal, meg kell hódítania a közönséget, és ez nem mindig rajta és nem csupán rajta múlik, s főképp nem megy rögtön. Mi mindent el fogunk követni, de a közönségnek is követnie kell minket. Mi a legjobbat akarjuk, a legjobbra törekszünk, s a legjobbaknak kívánunk dolgozni. Egy finom repertoárszínházat adunk Budapestnek - új lehetőségeket a magyar szerzőknek és magyar színészeknek -, és nem nyugszunk, és nem pihenünk, míg e célunkat el nem értük. A jövő siker biztos reményében nyitjuk meg e színházat, s kérem az ország mélyen tisztelt közönségét, hozza el ide is azt a szeretetet, amellyel bennünket odaát annyiszor elhalmozott.

Isten áldása legyen velünk!

(Budapesti Hírlap, 1924)

SZÍNHÁZI SIKEREK ÉS BUKÁSOK

Londonban, pár héttel ezelőtt, tizennégy előadás után (amit legföljebb másfél pesti előadásnak felel meg), a New Theatre műsoráról végleg lekerült Pagnol híres vígjátéka, a „Topaze”, amelyet három esztendő óta egyfolytában játszanak Párizsban, s amely előreláthatólag „Cyrano de Bergerac” és a „Sasfiók” párizsi sorozatán is túl fog tenni.

Az angol kritika a „Topaze” londoni bukását a darab centrális gondolatából magyarázza, amelyre vonatkozóan az angol és a francia köztudatot olyan széles és mély szakadék választja el, amelyet még ez a kitűnő darab sem tudott áthidalni. Az „állami titkár”, a középiskolai tanerő Angliában ismeretlen intézmény, s az angol sajtó szerint francia nyelvterületről nagyon nehéz színpadi sikereket átültetni Londonba, ámbár a világháború óta, amikor Párizs nagyon sok angol katonát látott, az angol hagyományos ízlés annyira eltolódott, hogy a legújabb nagy londoni siker, Noel Coward „Private Lives” című darabja (házaspárok cseréje a nászéjszaka előtt és után) már túllépi azt a határt, amelyet a budapesti közönség még ma is megkövetel a színházakban.

A világháború óta bizonytalanabbak a nemzetközi sikerek a színházban, ehhez képest meglehetősen ritkultak is; a szenzációs amerikai sikerek Európában összezsugorodtak, a kis európai sikerek Amerikában megdagadtak, az átfogó sikerek mintha csak áthelyeződtek volna a regényprodukcióba. A regény útja a nagyvilágba ma egyenes, könnyű és gyors, ami csak szaporítja a színházi válságról szóló, s egyre jobban terjedő diagnózisokat. A színigazgatók mindenütt a világon azt érzik, hogy a színházi siker éppen akkor vált legproblemátikusabbá, amikor a legégetőbb szükség volna rája, mert egy sikeren vagy bukáson fordul meg egy színház megmaradása vagy összeomlása.

Pedig a színházi siker ma sem problemátikusabb, mint volt a múltban. A nagy siker ma is azt jelenti, amit régente jelentett, a közös élményt, vagyis darabnak, játéknak, tehát szerzőnek, színésznek, közönségnek fenntartás nélkül való, teljes összeforrását ugyanegy lelki szenzációban, egy hármas egységet, egy egybehangolt triót. Az ógörög színpadon, ahol minden darabot egyszer adtak elő (a legjobbat és a legrosszabbat is), a közös lelki élmény egyet jelentett a sikerrel. A modern színházban, amely kultúrintézmény, irodalmi hajlék és üzlet is egyben, a legszenzációsabb közös élmény is csak akkor nőheti ki magát sikerré, tehát előadás-sorozattá, ha megvan benne az infekciónak, a ragálynak, a járváynak a bacilusa. A lelki élménynek ma tehát lelki járvánnyá kell válnia ahhoz, hogy sikernek lehessen minősíteni. A nagy színházi siker bizonyos mértékig tömegpszichózis, bár erről az oldaláról még nem vizsgálták meg kellőképpen.

Ha a közös élményben, amely kiteljesedik egy-egy bemutatón, nincs meg a járvány bacilusa, a leglázasabb premierest is a homokba szivárogo. Viszont alacsony hőfokú bemutatók állandó sikerré dagadnak, ha ez a bacilus jelen van akár a darab anyagában, akár a közönség diszpozíciójában. Ezért igaz, hogy vannak darabok, amelyek tetszenek, de nem vonzanak, s vannak, amelyek vonzanak, de nem tetszenek.

Az utolsó évtizedek egyik világsikere Maeterlinck Monna Vannája, a második kategória egyik legkiáltóbb példája. Ez a poétikus reneszánsz-dráma, amely a Comédie Française-t kivéve már sehol a világon nincs műsoron, a feltámadás reménye nélkül avasodik Maeterlinck összes munkáiba zárva, a század elején úgyszólván minden színházat megmentett, ahol színre került - már tudniillik pénzügyi szempontból. A darab ereje és értéke néhány költői pont, drámai felvillanás, a reneszánsz művészi háttére, néhány poétikus mondat fénye mellett, de minden

belehal és belefűl abba a bőbeszédűségbe, amelyet éppen az utolsó 25 esztendő úgyszólván lesöpört a színpadról. Mint a Nemzeti Színház rendezője, majdnem 25 előadás alatt ott voltam a nézőtérben, s figyeltem a közönséget. Az első felvonás nagy filozófiai tirádái alatt állandóan ásítottak, a második felvonás kezdő jeleneteit folytonos feszengés meg fészkelődés kísérte a nézőtérről, s minden előadás alatt szinte vegytisztán alakult ki a hatás, mely úgyszólván kizárólag Monna Vanna köpenyére vonatkozott.

A pesti kávéházakban, ahol a színházi bölcsek buzgón találgatták, mi lehet Monna Vanna szenzációs sikerének az oka: végeredményben azt az idétlenséget sütötték ki, hogy az emberek tódulnak a színházba, mert titokban azt remélik, hogy Monna Vanna köpenye egyszer csak-ugyan le fog hullni. A darab sikerét betetőzték azok a paródiák (a paródia azért jelent nagy sikert, mert a parodizáló, mint minden élősd, a mások szerzeményéből akar megélni), amelyek Monna Vannát fürdőköpenyben vitték ki a színpadra. A köpeny redői között minden bizonnyal bujkált egy bacillus, és egy szezon erejéig sikerült is inficiálnia a színházi közönséget.

Gárdonyi Géza „A bor” című életképe, amely jövő márciusban lesz harminc esztendő, és amely a Nemzeti Színház korszakalkotó sikerei közé számít (négy-szer annyi előadást ért meg, mint a Monna Vanna), a főpróbán szinte megbukott, s a bemutató úgynevezett kedves és meleg este volt a színházban, legföljebb sikeres, semmi esetre sem szenzációs. A szenzáció csak a második szezonban kezdődött, s ami hallatlanul ritka eset, a Nemzeti Színház esetében ez volt az első darab, amely egy esztendőn belül ötvenszer került színre. A közönség utólag eszmélt rá a nagy, közös lelki élményre, s a nagy élmény észrevétlenül vált járvánnyá, de olyan krónikus járvánnyá, amely egy emberöltő alatt sem vesztette el teljesen fertőző erejét.

Hogy üthet el egymástól két nagy siker ilyen alapos módon? Monna Vannának kirobbanó párizsi és robogó nemzetközi sikere mellett mi a lélektana az ilyen Bor-féle sikereknek, melyek szintén elég sűrűn bontakoznak ki hetek, néha hónapok alatt? Vannak villámszerű élmények és sáskajárványok, és vannak lassan érlelődő élmények és alattomosan működő, hosszúlejárátú bacilusok. Maeterlinck egy sereg álomszerű marionett-dráma elismert híres szerzője volt, akit Octave Mirabeau, mint belga Shakespeare-t mutatott be a franciáknak - amikor egyszerre színrekerült a Monna Vanna, s az egész világ sajtója egyhangúan azt harsogta, hogy a költő végre kasszadarabot írt. A filiszterek - a közönség túlnyomó része - hangosan föllélegzettek. Végre egy kis malacság, amelyet mint költészetet szabad és lehet élvezni. Végre egy színházi szenzáció, amelynek irodalmi pózzal engedheti magát át az ember.

Valami egészségtelen varázs, valami sunyi erotika, valami nyálas álbölcsség húzódott végig ezen a darabon, amelynek centrumában a nő állott, akit soha még színpadon olyan meztelenre vetkeztetni nem tudott senki, mint az a Maeterlinck nevű, egyébként oly finom költő.

Gárdonyi esete épp a fordítottja ennek - éppúgy, mint a sikere. Gárdonyinak A bor volt az első darabja, amelyet különben sohasem írt volna meg Beöthy László rábeszélése és sürgetése nélkül. Egy novellista vagy regényíró színpadi betörése ritkán kelt szimpátiákat. „Varga, maradj a kaptafa mellett”, ez a szállóige mozgolódik a lelkek mélyén. De ezen a gátláson kívül még nagyobb gátlása is volt a Gárdonyi-darabnak. A Nemzeti Színházban Szigligeti két népszínművét kivéve, amelyet csak az állandó bérlők néztek, 1875 óta, amikor a Népszínház elvette tőle Blahánét, Tamássyt s az egész paraszti műfajt, nemigen lehetett „gatyát” látni, úgyhogy ez az ártatlan és tisztességes népies ruhadarab szeméremsértő látvánnyá lett azon a színpadon, amelynek még a kilencvenes években is, Paulay halála után az úgynevezett szalondarab volt az uralkodó műfaja. Hogy három teljes felvonáson keresztül az összes főszereplők gatyában jelenjenek meg, oly groteszknek és képtelennek tűnt fel a Nemzeti Színház tagjai szemében, hogy már jóval a bemutató előtt, nem éppen jóindulatú és kellemes szelek kezdtek

fújdogni a darab körül. És utoljára, de nem utolsónak, mint legnagyobb gátlás, ott volt maga a darab műfaji helyezettsége. A bor novellából készült falusi idill, paraszti életkép, egyszerű emberek egyszerű sorsa, minden mesterséges bonyolítás, minden erőszakos beavatkozás nélkül, minden szenvedély és szenzáció híján.

„A bor” sikeréhez lelki gátszakadások kellettek, s amit a színházi bölcsek és jók nem láttak előre, mert az ő szokványos érzésmódjuk is kapálózott az egyszerűség, a szenzációtlanság és a gatyá ellen, megtörtént a bemutatót követő első hetekben. A gatyá érdekességnek bizonyult, az egyszerűség üdeségnek és frissességnek, a szenzációhiány szenzációnak. És ha Monna Vanna a keleti expresszen robogott a divatos siker felé, Baracs Mihály egy gyalogösvényen ballagott feléje, és legalább itt nálunk még sokkal messzebbre jutott.

Ez a két típus korántsem meríti ki a színházi siker lehetőségeit. A siker vagy bukás néha annyira kétséges, hogy bemutatókon eldönteni nem lehet: megbukott-e a darab vagy sikere van. A járvány diagnózisa a premiereken ritkán állapítható meg, csak egészen kivételes esetekben, s főként olyankor, ha új szerzőről, vagy újszerű alkotásokról van szó. A bemutatók néha annyira csalnak, hogy bukott premierekből is válhatnak nagy és tartós sikerek. Jókai „Aranyember”-e, amely a nyolcvanas évek elején került színre, akkoriban sokkal hosszabb darab volt, mint amilyen most, mert azóta tömérdek, sikerült rövidítést végeztünk rajta, éppen a hosszú színpadi tapasztalat alapján. A bemutatókon azonban (a bemutatók tudvalevőleg minden rendes előadásnál hosszabbak) a darab, hét órai kezdéssel negyed egyig tartott. Ez olyan szokatlan dolog volt a régi Nemzeti Színházban, hogy a földszinti és a páholyközönség egy része féltizenkettő után kezdett megindulni, s az utolsó képet a színészek nagyon meg-ritkult sorok előtt játszották. A távozók egyáltalában nem az elégedetlenségüket akarták ezzel kifejezni, de hosszallották az időt, és ragaszkodtak a saját, egyéni hagyományukhoz, de másnap mégis az a hír járta be Budapestet, hogy a darab megbukott, mert sokan otthagyták az előadást. A siker lassan, de biztosan jött meg, a darab mindent kihevert, s ma Jókainak egyetlen saját szerkesztésű darabja, amely még benne van a játékrendben. Több mint kétszáz előadást ért meg, tehát a Nemzeti Színház legnagyobb és legállandóbb sikerei közé tartozik. Ez az a siker, mely pro és kontrák, vitadélutánok és diszkussziók zavarai és gátlásai után helyezkedik el a közönségben.

Jean Paulnak van egy igen mélyértelmű megjegyzése a jó és a rossz emberről. Azt mondja, hogy nagyon közéről nézve a jól ember nem is olyan jó és a rossz ember nem is olyan rossz. A színdarabokról sem lehet igazabbat mondani. Mindennapos dolog, hogy egy szenzációs sikerű darab ötvenedik előadásán a nézőtérben az emberek összedugják a fejüket: Érti, kérem, miért van ennek a darabnak olyan nagy sikere? Mert én nem értem. S egy bukott darab ötödik, esetleg utolsó előadásán hányszor esik meg, hogy csattogva verődnek össze a tenyerek, s az emberek kigyúlt szemmel kérdezik egymástól: Hogyan bukhatott meg ez a darab? Hiszen olyan szép.

A legszebb darab is megbukik, ha akár kimutatható okok, akár rejtelmes véletlenek folytán, hiányzik a közös járványfakasztó bacilus, s a legnagyobb silányságnak is lehet sikere, ha a maga tökéletlen mivoltában és gyarló eszközeivel a színészek váratlan feltöréséből, vagy a közönség égő szükségletéből és vágyából termel ki egy szapora sikerbacilust. Persze az ilyen sikerek sohasem lehetnek tartósak, s talán már egy évvel utóbb a sikernek minden részese és nézője csodálkozik, hogy miképpen vehetett részt a dologban. S ezért van az, hogy némely darabok csak a premieren sikerülnek, mások meg csak a reprízen. Az ifjabb Dumas-nak ma egyetlen darabja van műsoron minálunk. A Nők barátja, amely körülbelül háromnegyed századdal ezelőtt úgy megbukott a párizsi bemutatón, hogy a Nemzeti Színház akkor nem merte bemutatni. Dumas fils-nek soha, egyetlen darabja sem bukott olyan nagyot, mint a

L'ami des femmes, 1864-ben. Nálunk csak a kilencvenes években került színre, a párizsi, nagy sikerű repríz után, Márkus Emília tüneményes alakításával a női főszerepben, s ez lett Dumas fils legnagyobb magyar sikere, valószínűleg az egyetlen darab, amely nálunk Dumas fils-t túl fogja élni.

A kritika a maga megállapítása szerint, a színpadi futójárványok előidézőjét a színpad mesteremberének, a tartós járványok mestereit drámaköltőknek nevezi. Ez sem biztos megállapítás. A színház olyan furcsa intézmény, hogy ott néha a költőknek átfutó és a mesterembereknek tartós sikerei vannak. A színházi sikerekről és bukásokról tulajdonképpen könyvet kellene írni, csak hogy akik ezzel a kérdéssel már ennyire vannak - inkább színdarabokat írnak.

(Budapesti Híradó, 1930)

VÁSZON ÉS DESZKA VAGY A SZÍNJÁTSZÁS VÁLSÁGA

Minap zajlott le Budapesten egy nevezetes vendégjáték, amely a sokezer gyertyaerejű reflektor fényét sugározza arra a bizonyos kérdésre, amelyik már esztendőik óta színházi válság címen mint új tengeri kígyó bukkan fel állandóan cikkekben és interjúkban idebenn és odakünn. Jannings Emil, a világhírű mozisztár, a nagy és kövér férficsillag, ahogy a plakátok kitágult betűkkel hirdették jóelőre, személyesen, vagyis testi és lelki életnagyságban jelent meg Budapesten, ahol a hiteles mozisztatisztika szerint százazrekre tehető híveinek és tisztelőinek a száma. Jannings a színpadon jelent meg, mint beszélő és nem mint filmszínész, de a várva várt nagy csődület elmaradt, a százazrekre menő mozilátogatók a rendesnél is kevesebb, pár száz főnyi színházi közönséggé zsugorodtak össze, a moziportok fáradságot és költséget nem kímélő széles ujjongása és színes dagálya helyett a színikritika szűkszavú, fanyar, akadémikuskodó húsz és harminc sorai hullottak elébe, mint száraz morzsák, mintha csak Jannings a mozi vásznáról lépett volna át a színpad deszkáira. Pedig az eset ennek épp a megfordítottja. Jannings eredetileg színész volt s a deszkáról került a vászonra. Színész volt és ma is az, a szó legtágabb és legteljesebb értelmében, amely a virtuóz mellett a ripacsot is fölemeli. Ő a színpadon művész, virtuóz, ripacs és ember egy személyben, olyan, mint a remekül elkészített, de nehezen emészthető, dús és zsíros ebéd, amely egyszerre tud barbár és kultivált, brutális és finom lenni. De akik a vászonnól jól ismerték, nem jó szemmel nézték a deszkán. Így aztán Janningsról Budapesten kiderült valami, ami Stevenson kettős emberének a történeténél is kínosabb és kísértetiesebb. Kiderült, hogy két Jannings van, egy, aki színész és valóságos testi-lelki ember, a másik, aki ennek az árnyékából, a lekapott képmásából a vásznon lett emberré, minden testi jelenlét és valóság nélkül, de aki utoljára olyan erős lett, hogy le bírta az igazit, az erőset, a testi Janningsot. A részvétlenség, mely Jannings színpadi szereplését szinte a kudarcig fokozta: olyan végzetes és tragikus, hogy a kiváló művész talán már Budapesten végezte be a nagy turnét, amelyre csak innen akart elindulni. Harcra akart kelni a saját árnyékával, és az árnyék bizonyult erősebbnek. Az eset sokkal érdekesebb, mint a Galli Curcié, aki a régi gramofon-lemezeivel nem tudott megbirkózni, s a saját messze tűnt fiatalságával. Jannings esete sokkal több ennél: szimbólum. A vászon kitart, de a deszka összeroppan. Meghal a színész, éljen a filmsztár.

Sajnos a színjátszás mai válsága csak itt hegyeződik ki, de nem ez a teljes mértéke. A vászon csak betetőzte azt, ami a deszkákon kezdődött több mint negyven esztendővel ezelőtt. A nyolcvanas évek derekán az európai drámairodalom olyan kátyúba jutott, hogy csak egy új és nagy irodalmi erőfeszítés emelhetette ki onnan. A színpadon a régi tragédiákat szavalták, a társadalmi drámákat recitálták, a vígjátékot és bohózatot elmókázták. A színpadi kifejezés eszközei meg voltak öregedve, el voltak koptatva, az előkelő közömbösség és unalom hozzátartozott a színházbajlás megszokottságához. Ekkor jött a naturalizmus, amely a kifésült és konvencionális színjátszást szinte erőszakkal lökte ki az utcára s az elnyűtt pátosz helyett rászabadította a mindennapi élet valóságára és valódiságára. Régi patronok helyett új hitelességet követelt a színészekről, akik bevetették magukat az új életforgatagba, s ahelyett, hogy a múzeumokban az Apollókat vették volna modellül, a piacon áruló kofa attitűdjét és redőzeteit tanulmányozták. Divat lett az ételszag, a pongyola gesztus, a hanyag beszéd, a háttal állás, és az intimség és közvetlenség ürügye alatt elburjánzott bizonytalan, artikulálatlan, alig hallható és alig érthető színpadi beszéd.

A pátosznak vagy álpátosznak nem egy mesterét a megváltozott hallás és látás divatja alatt kinevették a színházban s ugyanakkor dadogó, hebegő és tétova dilettánsokat ünnepeltek - a természetességük miatt. Ekkor történt, hogy a *Mercure de France* egyik kritikusa úgy írt a *Comédie Française*-ről, mint egy állatkertről, ahol mindent hallani, épp csak emberi hangot nem. A régi színészek annyi rosszat tanultak meg a naturalizmus föllépése előtt, hogy az újat már egyáltalában nem voltak hajlandók tanulni. S ezzel nyílt meg a dilettantizmusnak az országútja a színpadhoz. A középkor végén a műkedvelők átengedték a színjátszást a hivatásos komédiásoknak. A kilencvenes évektől kezdve levitézlett komédiások helyet kezdtek adni a dilettánsoknak. A beszélni és mozogni nem tudó, inaséveket nem ismerő, rossz külsejű és csúnya arcú színészek divatja ekkor burjánzott el igazán. Ez volt az az ár, amelyet a naturalizmus igazi és nagy értékeiért, a közvetlenségért, igazságért és élethűségért fizetnünk kellett, merthogy „e világon mitsem adnak ingyen”.

A dilettantizmus azonban - sajnos - nem állapodott meg ezen a ponton. A naturalizmussal járó károkat valószínűleg kiheverte volna a színjátszás, s a töle kapott nagy értékeket új stílussá kristályosította volna (lévén ez a helyes fejlődés útja), ha közbe nem jön a világháború, háború alatt és háború után az az őrjítő konjunktúra, amikor színházjegyekért is úgy állnak sorba az emberek, mint élelmiszerjegyekért, amikor bárkiből igazgató lehetett akinek volt egy kis pénze, s bárkiből színpadi sztár, ha volt némi tehetsége. A konjunktúrának és kritikátlanságnak a paradicsomi korszakában divattá lett a színpadi gyorsforralás. Máról holnapra tűntek föl a férfi- és női csillagok, akik a sorozatos előadásokat a maguk javára könyvelték el, s eszükbe sem jutott, hogy ritka szerencsájukat egy kis tanulással, szorgalommal, gyakorlással vagy elmélyedéssel próbálják stabilizálni. A békeidőben még csak nem is álmodott sorozatok (Budapest 200, Bécsben 400, Berlinben 800, Párizsban 1000 és még annál is több előadás) széjjelrobbantották a régi repertoárszínházakat és összeszokott együtteseket (talán Oroszországot kivéve), úgyhogy a maguk lábán járó, önálló, „kész” színészek egyre jobban gyérültek, a dilettánsok, a kezdők egyre jobban szaporodtak, s az összes színházi berkeken keresztül, közönségben és sajtóban, vad indiánordításként harsogott és harsog a mai napig is az új varázsigé: Rendezőt! Rendezőt! Szóval: kuruzslót, csodadoktort, bűvészt, varázslót, aki ebből a káoszból kivárácsolja a művészetet. De lehetséges-e ez? Lehetséges-e az általános iskolázatlanságból, elmaradottságból, háború előtti és háború utáni mulasztásokból átmenet nélkül kiemelni a színjátszást? Az indiai csodafakír egy óra alatt kivárácsolja a magból a virágot, de hallotta még valaki, hogy ebből a bűvészmutatványból kinőtt volna csak egy kert, csak egy kicsi kert? Ahhoz munka és művelés kell, idő és istenáldás.

És ráadásul nagy ellenségeit a színész saját magával is szaporította, amikor a deszkáról átlépett a vászonra. A nagy Talma azt mondta valamikor, egy színésznek húsz esztendei komoly munkára és tanulásra van szüksége, hogy mesterségét igazán elsajátíthassa. Ma három esztendőt se szánnak színpadra és mozira együttvéve, nem tanulják meg egyiket sem, vagy összecserélik és összekavarják egyiket a másikkal. Jannings nagy művész, de nem tanult meg igazán beszélni. Vagy talán elfelejtette, mialatt önmagát némaságra ítélte a vásznon? A színész sokat tanulhat a moziból, főleg ami a mozdulat és arcjáték ökonómiáját illeti, de neki mindent a saját színpadi mesterségére kell vonatkoztatnia, tehát a szóra, a párbeszédre, mert az ő művészete abból épül fel, az ő víziója abból születik, az ő igazi területe a szavak és mondatok hinterlandja, vagyis azok a lelki kapcsolatok és összefüggések, amelyeknek a szavak csak fedőlapjai. És így a mozi ugyanolyan értékes, de ugyanolyan veszélyes minden színészre nézve, mint volt a naturalizmus.

Át kell mennie rajta, de nem szabad elmerülnie benne. Jannings budapesti esete rikító plakát, amely előtt minden színésznek meg kell állnia egy percre, hogy magába szállhasson.

A színjátszásnak ezt a válságát (amely triviálisan abban fejeződik ki, hogy egyes színházak hetekig nem tudnak kiosztani egy darabot megfelelő szereplő híján), a komoly színházak Európa-szerte annyira értik, hogy már módszeresen kezdik gyógyítani. A módszer igen üdvös és igen hasznos, csak nagyon drága (pénzt és időt követel). Arról van itt szó, hogy a nagy repertoárszínházak (a többiek nem is kerülnek számba) a maguk kebelében stúdiót alakítanak, magyarul szólva műhelyt, amelyben a fiatal tagok, a kezdők külön kiművelésben és kezelésben részesülnek, külön darabokra készülnek, a rendes játérend és rendes munkaidő keretein kívül, és azután külön előadásban lépnek a közönség elé, mint külön együttes. A fiatal erők felfokozása ez, olyan korban, amely nem kedvez eléggé a kiképzésüknek, a mélyen szunnyadó lehetőségek biztos és végső kihasználása egy olyan könnyörtelen tempójú világban, ahol a nagyvárosok színpadjain megszokott jelenség, hogy ma elébe ujjongjanak egy fiatal színésznek, mint új és nagy tehetségnek, s hat hónap múlva már el is felejtették a nevét. A színházi műhely kitalálója Sztanyiszlavszkij, a mai európai színpad legnagyobb tanítómestere, akinek keze alól került ki annak idején a világ legjobb együttese, s amikor ez széthullott, mert egyszer vége van mindennek, ami szép - megszervezte a műhelyt, a stúdiót, amely az utánpótlásnak legbiztosabb eszköze, a beteg színpad leghatásosabb gyógyszere. A Nemzeti Színház évek óta, korrepetíció neve alatt, a fiatal színészek tanítását a réginél sokkal fokozottabb és intenzívebb erővel gyakorolta, már régóta foglalkozik a műhely megvalósításának tervével, amelynek legfőbb akadálya az, hogy a színház a régi társulatnál kisebb személyzettel állandóan két színházban játszik. De amikor már a bécsi állami színház, mely szintén két épületben játszik és szintén állandóan, kikerülhetetlennek látja a műhelyt az igazi továbbfejlődés érdekében, a Nemzeti Színház sem maradhat el ezen a biztos és célhoz vivő úton. Januártól kezdve a Nemzeti Színháznak is meglesz a maga „műhelye”. Mert a rendező, mint kuruzsló, mint csodadoktor, mint indiai fakír, nem sokra mehet a színpadon, de nem mint tanító, mint játékmester (ez lassú munka és türelmi játék, s nem a közönség előtt folyik le), mindig és mindeütt a legnagyobb eredményeket érte el. A jó rendezőnek és jó tanítónak még Rachel és Duse Eleonóra is végtelenül sokat köszönhettek.

(Budapesti Hírlap, 1931)

GABÁNYI ÁRPÁDTÓL - CHAPLINIG

1. *Varjú Gábor szüire*

Minap, Móricz Zsigmond Sári bírójának reprízén, Rózsahegyi Kálmán, aki Varjú Gábort játszott, abban a szűrben, kalapban és nadrágban jelent meg, amely a Nemzeti Színház ruhatárában még Gabányi Árpád örökségéhez tartozik. Hogy hány pecsét, zsírfolt, hány lyuk van ezeken a ruhadarabokon, annak megmondhatója csak azok szerzője, aki napokon, sőt heteken keresztül dolgozott egy ilyen „jelmez”-en. Laikus ember föl sem éri ésszel, hogy milyen aprólékos babramunka egy ilyen karakterjelmez elkészítése, vagy inkább kikészítése, azzal a türelmi módszerrel, amelyet Gabányi Árpád negyven esztendőn keresztül alkalmazott vidéken és a Nemzeti Színházban, ahol már néha délután öt órakor bevette magát az öltözőjébe, hogy a tanulmányjelmezhez, amelyet a legaprólékosabban kigondolt, s a legutolsó gombig lerajzolt: hozzáigazítsa, hozzáformálja, hozzáfesse az egész orcáját egészen a két füle hegyéig. Színpadon a legkényesebb és legkínosabb probléma megadni a ruhának, jelmeznek a valóságát és a viseltséget, a hihetőséget és a hitelességet. A legolcsóbb anyagból, a legközségesebb vászonból vagy sifonból varrott öltöny a villamoslámpák szikrázó fényében ragyogóan elegánssá, finommá válik, operettszerűvé és báli jellegűvé, túlzottá és valószínűtlenné, s akárhogyan próbálják porral és piszokkal preparálni, ha kigyúl a rivalda világa, megint csak olyan vakítóan fehér, mint a manipuláció előtt. Viszont finom, drága anyagok a szabás vagy felhasználás révén lesírnak a színészlőről, szegénységet és kopottságot mutatnak, és hiába a szabó és szabónő minden mesterkedése, a színész találékonysága és ötletessége kell hozzá, hogy a jelmez vagy ruha csakugyan hozzáadjon a testéhez, eggyé olvadjon vele, s tükrévé legyen a karakternek, amelyet a színpadon meg kell eleveníteni.

Ennek a miniatűr-művészetnek a magyar színpadon Gabányi Árpád volt a legnagyobb mestere. Ehhez nem is lehetett meg másnak a kellő türelme és odaadása. Gabányi nemcsak a legtehetségesebb, de a legfurcsább emberek közül való volt. Hitt a spiritizmusban, nagy kedvvel ásta be magát a keleti és az okkult tudományokba, ritka és jó ismerője volt a Bibliának, német és francia mintára roppant ügyesen épített színdarabokat írt, amelyeknek csak az volt a bajuk, hogy kissé hátrább jártak a koruktól, de ami talán mindennél nevezetesebb és feltűnőbb volt benne, bámulatos érzéke volt minden emberi furcsaság iránt, s minden szerepét kitapogatta - a furcsaságok irányában. Molière Dandin Györgyének a befejezéséhez olyan ötletet talált (szó nem is kell hozzá, csak némajáték), amely magának Molière-nek is örömet szerzett volna, és minden egyes szerepéhez, amelyet nagy elmélyedéssel formált ki magában, kitalálta azt a ruhát, amelynél teljesebbet és tökéletesebbet, igazabbat és izgatóbbat semmiféle festői fantázia nem tudott volna kitalálni. Shakespeare „Sok hűhó semmiért” című vígjátékában Vízvári mellett, aki Galagonyát játszotta, ő volt Bunkós, a második rendőr, vagy őrbiztos, ahogy Arany László nevezi az ő fordításában. Ez a második rendőr nagyon kicsi szerep, de monumentálissá nőtt meg Gabányi alakításában, aki Bunkós számára kitalált egy olyan jelmezt, amelyben benne volt ennek a kisagyú, nyomorult embernek az egész biográfiája. Csúcsos, magas kalapja, amely önkéntelen paródiája volt a rendőri „tekintély”-nek, likacsos-pecsétes esővert köpenye, amely átvirrasztott bakteri éjszakákról, sikertelen üldözésekről, kemény priccseken töltött várakozásokról beszélt, csizmája, amelyet mintha csak egyszer vetett volna le hetenként, fityegő gombjai, amelyek egy elhanyagolt, örömtelen agglegényélet árvaságát harangozták a maguk néma ide-odajárásával: együttvéve olyan remeket alkottak, amely ma is megvan még a Nemzeti Színház ruhatárában. És még ma is él a színpadon. Gabányi Árpád örökséget hagyott az utódaira. Ahány kitűnő színész fölveszi ezeket a kreációkat,

otthonosan érzi magát bennük, s vagy ők simulnak a ruhákhoz, vagy a ruha simul öhozzájuk, annyi bizonyos, hogy a művészi eredmény mindig hibátlan.

2. A színpadi ruha igaz hagyománya

Az igazi színpadi ruha már sok ezer esztendővel ezelőtt is csak úgy termett ki a deszkákra, hogy a színész a maga lelkéből és a maga testi adottságaiból kialakította a maga tökéletes külső megjelenését. Az igazi színpadi ruhákat tehát mindig a Gabányi Árpádok találták ki, a görög ókorban csakúgy, mint a keresztény középkorban. Ha valaki ma Firenzében, a San-Marco kolostorban Fra Angelico freskóit nézegetve, nem is gondol arra, hogy a nagy reneszánsz festők Krisztusai, Madonnái, Heródesei, angyalai és ördögei mind színészi kreációk voltak, amelyek a misztérium-színpadok fényes, ünnepi előadásairól vándoroltak át a festők vásznaira. A *commedia dell'arte*-nak, a hivatásos olasz komédiának, a doktornak, kapitánynak, a sok Colombine-nak, Izabellának, a Floridoknak és Lindoroknak csodálatosan gazdag és változatos jelmezei mind színészi alkotások voltak, saját testüknek és lelküknek igaz ismeretéből őszintén kiformált hüvelyei, amelyekben él, mozog, ágál, sír, örül, szenved, nevet egy ember, aki jelenséggé, típussá, szimbólummá emeli saját magát. Akik a mai színpad dzsungelében szinte beteges nosztalgiát éreznek az után az olajlámpákkal világított s mégis oly csillámló színpad után, amikor a komédiások fantáziája és ötletessége örökös jókedvvel ujjongta át az estét, ösztönösen érzik, hogy soha a színész nem volt annyira egy a jelmezzel, a külső megjelenésével, annyira egy önmagával és annyira egy a közönséggel, mint amikor az olasz színészek táboroztak Európa összes udvaraiban.

Ez a komédia-csoda, a színészi fantáziának, a színészi teremtménynek ez a különös hagyománya a mi szemünk előtt egyetlen színészben revelálódott a maga teljességével, és ennek a színésznek világhír és páratlan anyagi pozíció lett a jutalma. A némafilmnek, amelynek sorsa ma oly bizonytalan és kétséges, egyetlen igazi és maradandó világsikere volt: Charles Chaplin.

Ahogy a *commedia dell'arte* nagy művészei a maguk kisdudáiból és bővérű egyéniségükből kiforrni engedték azt az embertípust, amelyet aztán életük végéig rendületlenül játszottak: Chaplin a maga *déplacé*-mivoltából, a sorssal és az élettel való szakadatlan küzdelemből, szemérmességéből és gyámoltalanságából, elhagyottságából s tehetetlenségéből, sikeretlenségéből és fájdalomból, szellemi fölényéből és öniróniájából megteremtett egy embertípust, amely világszerte él és nemzetközileg hiteles. És ennek az embernek kitalálta az egyéni és nemzetközi jelmezt, egyedül hiteles gúnyját, ahol minden egyes darab sorsszimbólum is egyúttal, mert ezek a ruhadarabok csak rája illenek tökéletesen, csak az ő egyéniségét teszik teljessé, de semmiféle környezetbe nem illenek bele, mert mindenütt elárulják, kiszolgáltatják, leleplezik és gátolják azt, aki hordja őket. Chaplin jelmeze mindig egy volt a filmen az ő fátumával, minden darabja beleszólt az életébe, beleavatkozott a sorsába, semmivé tette a sikerét. A némafilm nemzetközi lehetőségei révén Chaplin azt az embert, akit ő kreált saját magából s felöltöztette saját lelki adottságai szerint: a legnagyobb nemzetközi értékévé tette. Duse Eleonóra óta színésznek nem volt ilyen világsikere.

3. Chaplin helyett divatrevü

Fájdalom, Chaplin minden világsikere mellett sem csinált iskolát. Hiába fedezte fel újra, hogy mit jelent a színészi jelmez, hiába fedezte fel a rongyok színpadi hatását, az összenyomott kalapokban rejlő bűvös hatalmat, a színpad hősei és hősnői jobbára a divatos szabóktól várják az ő színpadi problémáik megoldását. A ruha akárhány esetben nem hüvelye az embernek,

nem kialakítása a szerepnek, nem élet és nem szimbólum, hanem a szerep ürügy arra, hogy öltözködni lehessen a földszint és a páholyok urai és dái számára. Az operettekben divatos öltözködés vaslogikája szerint, az őserdőben tévelygő, vagy a Góbi sivatagba tévedt primadonna tizenöt perc alatt háromszor cserélhet ruhát: szép lassan átplántálódott a drámai színpadra is, ahol már nem is elvélve az is megtörténik, hogy a derék orvos felesége, aki kétszer is elmondja, hogy az ura nem keres eleget, ő viszont milyen tisztességes asszony: ezerpengős estélyi ruhát vesz föl a második felvonásban. Megszűnt az a módszer, amelyet Sarah Bernhardt sűrűn alkalmazott, hogy szövedarabokból a testén tűzdelte össze a szerephez illő jelmezt. Egyre ragályosabbá kezd válni a túlöltözködés, a szerep agyonöltözése azon az alapon, azzal a kifogással, hogy „Hja, ha szép ruhákat nem láthatnak a színpadon, nem jönnek be a színházba”. Senki sem tagadja a divatrevü jogosultságát és mindenki szívesen látja a szép ruhákat a színpadon, a maguk helyén. Beaumarchais az opera létjogosultságát abban látta, hogy vannak olyan ostoba dolgok, amelyeket már elmondani nem lehet, tehát el kell őket énekelni. Az operett létjogosultsága minden bizonnyal abban rejlik, hogy színpadra lehessen vinni szóban, testben és öltözködésben mindazt a sok valószínűtlenséget és képtelenséget, amelyeket a közönség szívesen lát a színházban, de amelyek egy igazi drámából vagy vígjátékból okvetlenül kilógnak.

Chaplin egy időre visszavonult a nyilvánosságtól, mert nem akart úszni a hangosfilm árjával, meg akarta várni, míg ezek a vadvizek visszakanyarodnak s ő a némafilm művészes és tiszta keretében tovább élheti azt az embert, akit ő teremtett meg a mi korunk számára. Úgy hallatszik, hogy Chaplin új némafilmje egy-két hónap múlva esedékes. A színpadi jelmez mai legnagyobb mestere tehát visszatér a vászonra, és kíváncsi, hogy példája most ne maradjon követők nélkül, s hogy a drámai színpad végre levonja Chaplin játékából azokat a konzekvenciákat, amelyek szorosan összefüggenek a színpad művészi múltjával.

(Budapesti Hírlap, 1930)

SZÍNHÁZI KÖRKÉRDÉS AVAGY KETTEN A KÁVÉHÁZBAN

- Nem vehetsz a kezébe se hazai, se külföldi újságot, hogy ne találj benne cikket a színházi válságról. Sőt már nem is cikkek, hanem cikksorozatok jönnek egymásután. Kérdés: mi lesz a színházzal. Nyilatkoznak az összes írók, rendezők, színigazgatók, színészek, ügynökök, szabók, fodrászok, színlapragasztók. Mindenki nyilatkozik; a daraboktól kezdve a jegyek áráig. És én nem tudom, mi jön ki ebből a sok bölcs és okos nyilatkozatból, mert rám nézve eddig nem derült ki semmi.

- Nyilatkozatokból még sohasem derült ki semmi. Az sem, hogy tele van-e a színház, vagy sem. Erről különben még az sem győződhetik meg, aki jelen van az előadáson. Láttam én már olyan üres színházat, ahol elég tisztességes volt a bevétel, s olyan teli házat, amelyre súlyosan ráfizetett az igazgató. Én azt hiszem, a színház olyan, mint a nő. Sohasem lehet bizonyosat tudni róla - és igen gyakran csal. És a színházhoz éppolyan kevésbé értenek, mint a nőkhöz...

- Én csak egyet tudok, ami nincs benne sem a körkérdésben, sem a körfeleletekben. Nem veszik észre, hogy a világ megváltozott. Nemcsak a háború utáni világ. A színházakra nézve már a kis balkáni háborúkkal kezdődött a világ átváltozása. Gondold meg: huszonöt évvel ezelőtt, ha a becsületes és polgári lények szórakozni vagy üdülni akartak, erre a farsangi bálokon kívül egyetlen lehetőségük volt; a színház. A cirkusz nyári multság volt, orfeumba, kabaréba nem jártak családok, fiatal lányokat még operettbe sem vittek, csakis drámai színházba vagy az Operába, rádióknak még híre sem volt, a színház úgyszólván versenytárs nélkül állott egy boldog világ közepette, ahol a vidéki direktorok vagyontöredékeket szereztek, bár akadt olyan vidéki primadonna, akinek 10 000 forint volt az évi fizetése.

- Amellett színházba járni nemcsak multság vagy szórakozás volt, hanem úgyszólván társadalmi kötelesség. Lehetetlen volt bizonyos darabokat meg nem nézni, de a nagy, múltó szezon- és divatsikerek mellett egész csomó standard-darab volt, amely évekig, sőt évtizedekig kitartott a műsoron, mint egy jó angol ruha, vagy egy pár amerikai cipő. A színház a jó társaságnak második otthona volt, állandó életszükséglete, vágyainak, álmainak és világszemléletének legnélkülözhetetlenebb kifejezése. És ma?...

- Körül van véve a színház konkurrensekkel. A mozi, a hangosfilm, a sport, az ötórás tánc, a bridzs-délután, este és éjszaka, a víkend pénteken, szombaton és vasárnap, és a katzenjammer hétfőn... Boldog békeidőkben a bukott darabnak is volt legalább két táblás háza, az első két vasárnap, ma a sikeres darabnak is alig van táblás vasárnapja - mert a vasárnap... már az is konkurrens a színháznak...

- A színháznak nincsenek konkurrensei, a színháznak csak ellenségei vannak, mert amiket felsoroltál, az csupa ellenség, egyelőre diadalmas ellenségek, akik e pillanatban versailles-i és trianoni páholyokban ülnek, és diktálják a színháznak a békeszerződéseket...

- Azt mondja itt egy színházi Konrád, hogy baj van a darabokkal... nincsenek darabok...

- Ez a legnagyobb ostobaság, amit életemben hallottam. Azt mondja, ha darab van, van közönség. Tudod, ez olyan útszéli igazság, amelynek az ellenkezője még igazabb, csak nem éppoly útszéli. Én azt mondom: ha van közönség, van darab. Jóllakott ember a legfinomabb falatokat is félretolja, éhes ember mohón nyúl minden után, és talál olyat, ami ízlik neki. Hogy mi a jó darab, nagyon relatív kérdés. Ha megnéz az ember tíz, húsz, harminc év előtti nagy

tömegsikereket, sokszor a fejét csóválja és nem bírja megérteni, mi volt a titka a nagy sikernek. Semmi egyéb, minthogy a közönségnek étvágya volt, és abból, amit eléje raktak, kiválasztotta azt, ami legjobban ízlett neki. A legtöbb sikernek ez a nyitja, és nem az úgynevezett jó darab. Egyébként ennek az egész jódarab-elméletnek legjobb cáfolata a hangosfilm, melynek legnagyobb sikerei sikertelen színdarabokból állnak elő. A vásznon laposan és szürkén, géphanggal és gépzenével vagyont jelentenek ma olyan alkotások, amelyek színpadról alig vagy sehogysem érdeklik a közönséget.

- És mit gondolsz, mi az oka ennek?

- Hogy én mit gondolok? Én semmit sem gondolok, mert nincs itt mit gondolni, vagy meggondolni. A hangosfilm mostani fölülkerekedése a színházon, két fontos és ismert dologgal magyarázható. Egyik a divat, másik a tőke. Most a hangosfilm divatját éljük, s azzal, hogy divatot mondok, már azt is kimondtam, hogy itt nincs szó hosszú életről. Ez a cifrababa és rongybaba világtörténelmi keretekben. A gyerekek a nagyanyja hoz egy cifra, aranyos babát, a gyerek majd kibújik a bőréből a nagy örömeiben, két nap múlva már a sarokba veti a ritka gyönyörűséget, amely őt minden vitalitásától, fantáziájától és emberi tevékenységétől megfosztja, s visszatér a rongybabához, amelyet ő maga fércel össze, s amely élő és drámai éppen azért, mert a saját aktivitásából született a világra. Élni legtöbbször annyi, mint dramatizálni saját magunkat, s a színház azért örök szimbóluma az emberiségnek, mert dramatizálja az ő életét. Csakhogy amíg a nagyközönség egy múló divattal szemben megint ráésszél egy örök igazságra, abba néha beletelik egy pár esztendő s belepusztul egy pár: - százezer egzisztencia. Mert ez az élet.

- S mi van a tőkével?

- A tőkét is dirigálja a divat, s a legnagyobb baj itt fészkel. A nagytőke ma lehetőségeket lát a hangosfilmben, s csak kockázatot lát a színházban, mert a színháznak egykori nagy ereje - a mai viszonyok között - katasztrofális gyöngesége, ami az egész dologban a legszomorúbb és legveszedelmesebb.

- Most mire gondol?

- A hangosfilm nemzetközi vállalat, a színház nemzeti és hazai intézmény. A hangosfilmnek hóna alá nyúl a nemzetközi tőke, az idegen beszédet hazai felírásokkal csempészik be a nemzeti nyelvterületre, a színészeket magukat, főképp a világszerte ismert filmsztárokat mindenütt lehúzzák a maguk nemzeti színpadjáról, gyerekesen primitív szövegekkel és párbeszédekkel lehetségessé teszik, hogy a francia színész angolul, a német franciául, a magyar színész mindenféle nyelven játsszék. A mai művészi világhelyzet az, hogy két szélsőség kapott lábra, a készpénzzel fizető nemzetköziség és a tőkétlen patriotizmus, és a késhegyig menő versenyben mind a kettő annyira elzárkózik a maga szoros várába, hogy a kozmopolitasság és hazafiság egykori helyes és biztos egyensúlya teljesen megbomlott, a nemzeti irány szűkkeblű lokálpatriotizmussá csenevészedik, a nemzetköziség a világvárosokban jellegtelenné és gyökértelenné vált témák és alakok gépszerű kialakításában keresi a maga üzleti hasznát, úgyhogy ettől a versenytől semmi életképes eredményt nem lehet várni.

- És mi ebből a végső tanulság?

- Az nincs. A problémák maradnak úgy, ahogy voltak. A színház - a legjobb és legigazibb értelmében - nemzeti erő - fenntartása nemzeti feladat, a hangosfilm divatjának idején százszorta inkább az, mint volt a múltban. Bécsben már kezdenek eszmélni, most, hogy a híres bécsi állami színházak olyan súlyos válságba kerültek. Kezdik belátni, hogy a nemzeti és művészi színházak fenntartása csak úgy lehetséges, hogy a nemzetközileg berendezett hangosfilm és a rádió - a maguk hasznának egy csekély részét (mert hiszen a színházak nélkül ők sem

élhetnének) - méltányos adó alakjában beszolgáltatassák az állampénztárba, azzal a rendeltetéssel, hogy a századok óta bevált nemzeti színházak megmaradhassanak, mert ha ezek a színházak nem tarthatók fenn, a hangosfilmnek és a rádiónak is hamar befellegzett. Mert az csak bizonyos, hogy reprodukálni, gépbe szedni, mechanizálni csak azt lehet, ami van - és nem azt, ami nincs.

- És a körkérdés?

- Ez nem körkérdés. Ez körforgás. Circulus. Circulus vitiosus. Ha nem segítenek a színházon - tönkre fog menni a hangosfilm is, a rádió is, amelyek ma el tudják hitetni a világgal, hogy ők eredeti életet élnek. Pedig ez a legnagyobb színpadi illúzió.

(Budapesti Hírlap, 1931)

KI AZ OKA?

Világszerte most jelennek meg a lefolyt színházi évadról a beszámolók, amelyek Chicagótól Budapestig majdnem ugyanazon a csüggedt hangon szólanak - némelyik valósággal úgy szól, mint a lélekharang, nem is a szezon elmúlásáról, hanem a színház kimúlásáról. Még a tetemrehívás sem maradhatott el, az állítólagos halotthoz parancsolják azokat, akik gyanúsak és ezek szép számmal vannak. Mindenki gyanús, aki él, igazgató, színész, szerző, gazdasági helyzet, éppen csak a közönséget hagyják kívül a játékon, mintha a közönség is nem volna mindenkor és mindenütt felelős azért, ami a színházakban történik.

- Ki az oka annak, hogy a színház meghalt? - kérdi az egyik, anélkül, hogy előbb a halottkémhez fordult volna felvilágosításért. Hogy a színház meghalt, ez lehet hatásos szállóige. Kövér betűkkel kisedett cím egy újságcikk élén, föllépő szerep egy laikus társaságban, hogy a be nem avatottak nagyot nézzenek - de a valóságtól a mondás nagyon messzire esik, a színház nem halt meg, nem is haldoklik, csak nem olyan zsíros üzlet, mint volt az infláció és a konjunktúra idején, s az államok és városok lettek jóval szegényebbek, úgy, hogy a művészetre sokkal kevesebbet áldozhatnak, mint annakelőtte. De ezen az egyszerű és világos okon kívül micsoda új okok nőttek ki a földből pár esztendő óta, hogy az általános színházi válságot azokból lehetne magyarázni?

A köztudatba pár esztendő óta szinte belegyökerezett az a féligazság, majdnem azt mondhatnám, áligazság, hogy a színházi válság fő oka a túlfizetett sztároknak keresendő, akik elviszik nemcsak a direktor jövedelmét, hanem a kisebb tagok gázsiját is, mert követeléseik semminő arányban nem állnak a színház befogadóképességével, az igazgató anyagi lehetőségeivel és a közönség színházlátogató kedvével. Tagadhatatlan, hogy a konjunktúra aranyos napjaiban a magánszínházak versenye mindenütt a világon felhajtotta az elsőrendű erők piaci árát, de a színházi viszonyok változásával, az általános leépítés ideje alatt, minden színháznak módjában volt új megállapodásokat létesíteni, sőt új sztárokat teremteni (mert ez is lehetséges). Amennyiben a színházak ezt elmulasztották, ez csakis az ő ügyetlenségük, nem a sztárok bűne. És itt arra kellene gondolni, amiről rendszerint és következetesen megfélemedeznek, hogy az úgynevezett sztárok helyzete a békevilágban sem volt rosszabb, mint manapság. Laura Terrazzini, a Covent Garden híres koloratúr-énekesnője tizenkilenc évvel ezelőtt a budapesti Operaházban szerepelt mint Traviata. A nemzetközi sajtóban világhíre volt, de az is bizonyos, hogy ez a világhír éppen Budapesten, szinte a jóval későbbi Galli Curci módjára, nagyon összehúzóerővel. A „nagy” énekesnőről, mint Traviatáról legfőljebb azt lehetett elhinni, hogy szívelzsírosodásban halt meg, de semmi esetre sem tüdővészben, mert külalakja Wilt Máriára emlékeztetett, de viszont a hangja egyáltalában nem emlékeztetett Wilt Máriára. Legnevezetesebb és legemlékezetesebb volt - a gyöngysora, amelyet a nyakában viselt. Ez a híres Terrazzini egyetlen föllépéséért 10 000 aranykoronát vett fel Budapesten, amennyit például Jeritza Mária sohasem kapott a budapesti Operaháztól. Carusónak ez volt a föllépti díja fénykorában, de csak a New York-i Metropolitan Operahouse-ban. Ha hozzávesszük, hogy a békevilág óta az élet a kétszeresére drágult, a mai „sztár-gázsik”-ból semmiesetre sem fogjuk kielemezni a színházi válság főbaciluszát. A „sztár” is lehet az igazgatóra nézve nagyon rossz üzlet, mint ahogy a híres és népszerű szerző is megbukhatik egy-egy darabjával, de a kérdésnek nem ez a nyitja. Elisabeth Bergner kapuzárás után, kánikulai hőségben vendégszerepelt Budapesten, igen gyöngye társulattal, és Shakespeare „Ahogy tetszik”-jét kivéve (pedig Rosalinda a német színésznőnek leggazdagabb produkciója), fölemelt helyárák mellett minden este zsúfolásig megtelt a színház. Az ilyen esetben a „sztár” teljesen igazolja magát. Igaz viszont, hogy a sztárrendszer egyetlen helyes módja és megoldása az, amit a békebeli sztárok

évtizedeken keresztül szinte tradícióvá emeltek, hogy tudniillik saját gyöngé minőségű társulattal járták a világot és így soha kétség sem merülhetett föl az iránt, hogy a közönség kinek a kedvéért megy be a színházba.

Bárhogy nézzük is a sztárok kérdését, ők legfőljebb csődbe vittek néhány gyöngeszívű direktort, de nem idéztek föl semmiféle színházi válságot. A „pretium affectionis”, amely a közönség részéről mindig megadatik az ő kiváltságos kedvenceinek, soha nem fog megszűnni, mert a színház természetében gyökerezik s az antik Rómában éppúgy megvolt, mint a mai New Yorkban. A sztárgázsik állandó és biztos lefokozása csakis akkor volna keresztülvihető, ha a sztárok is olyan mezőn teremnének, mint a gyémánt. Mivel a gyémánt ára az utolsó években hanyatlani kezdett, bizonyos gyémántmezőkön erőszakosan beszüntették a termelést, s Amszterdamban tönkremegy a gyémántcsiszoló-ipar, csak azért, hogy a már forgalomban csillogó briliánsok ne veszítsék el az értéküket. Ha a sztárokat újonnan megnyitott tehetségmezőkön lehetne kitermelni, ha a tenorok és baritonok, a vígjátéki és tragikus adottságok rendszeresen és korlátlanul volnának szaporíthatók, akkor a színpadi börzén a sztároknak nagyon zuhanna az áruk. De a színpadi zsenialitás, mint minden zsenialitás, rejtelmes, kiszámíthatatlan és meglepő, váratlan s nem egyszer megmagyarázhatatlan. Éppen Elisabeth Bergner, aki ma a legjobban fizetett német színésznő, úgyszólván a legkevesebb színészi adottsággal lép a színpadra. Nem szép, nem túlságosan vonzó s a hangja tökéletlen. Csak zseni, semmi egyéb. Minden szuggesztio a tehetségéből árad, de ellenállhatatlanul. Annyira egyéni, hogy kíváncsi rá mindenki, s ez jelöli ki az ő pozícióját a német színpadon.

Nem is tartom valószínűnek, hogy a sztárok megrendszabályozása pár intézkedésen és bizonyos rövid, átmeneti időn túl bárminő eredménnyel járhatna, de nem is tartom fontosnak a kérdés érdemére nézve. A színházi válság nem ebből fakadt s nem is ezen az alapon oldható meg.

Alig nyom többet az ítélet, mely a drámai termést, vagyis a világ összes drámaíróit teszi felelőssé az úgynevezett világválságért. A sokezer drámaíró közül senki sem ír ma jó darabot - ilyen megállapításokat is lehet olvasni, s ha a színházak bajban vannak, erről első és talán végső sorban maguk az írók tehetnek.

Ez már az igazi gordiusi ítélet, amely egy igen szövevényes csomót egyszerűen kettévág és ezt röviden megoldásnak nevezi. Ki ítélhet a világ drámai terméséről? Megállapította-e valaki számadatok alapján, hogy a mai drámai termés, mely a világvárosokban színházak százait kénytelen ellátni, milyen arányban áll a régi korok hasonló produkciójával? És ha ez az összevetés mennyiség és minőség tekintetében megtörtént, van-e fogalma valakinek az eljárás eredményéről? Hogy csak egyetlen példát idézzek a dicső és fényes múltból, a spanyol drámairodalom, nagyszerű első és másodvirágzása alatt (ami körülbelül száz esztendő töl fel), összesen 30 000 drámai művet produkált. Ez az adat teljesen helytálló, mert a híres Kleintől való, az egyetlen embertől, aki elolvasta az összes spanyol drámákat, amelyekhez hozzáférhetett s pontos információkat szerzett azokról, amelyekhez nem férhetett hozzá. Ez a spanyol dráma teljesen az irodalom jegyében állott s még a prózai formát is megvetette. De ha szerényen föl tesszük a kérdést, amelyet oly gorombán vágnak a mai drámaírók arcába - hogy mi maradt meg végérvényesen, vagy legalábbis a mai napig ebből a fényes drámairodalomból, akkor a két kezünk ujjain összeszámolhatjuk azokat a spanyol drámákat és vígjátékokat, amelyek - néhanapján - a mai színpadon is megfordulnak. S ugyanúgy, sőt még rosszabbul állanánk az Erzsébet-korabeli drámaírókkal, ha Shakespeare nem volna köztük, mert rajta kívül az egész híres gárdából egyetlenegy darab sem maradt meg a mai színpad számára. Viszont van egy csomó klasszikus dráma (Goethe, Kleist, Hebbel, Grillparzer), amelynek aránya igen halványan csillogott a színpadokat elárasztó Kotzebue-féle salak közül, s amelyek

ma mégis élnek a színpadon, legalább is a jóízű emberek előtt. S ha már az úgynevezett virágzó drámai korszakok így festenek közelebből nézve, mit szóljunk a Napóleon-korabeli francia színházról, az angol színházról a múlt század harmincas éveitől kezdve a nyolcvanas évekig. Hogy a német színház milyen állapotban volt, arról leghitelesebb képet Loube ad, a Burgtheater egykor híres igazgatója az ő hol keserű, hol kedélyes, de mindig precíz Emlékirataiban. Évekig tartó pangás után, félsikerek szürke évadjai után melyik az a darab, amelyet harsonaszóval köszönt, mint azt az egy fecskét, amely a példabeszéd ellenére igenis tavaszt csinál.

Ez a darab Freytag Gusztáv vígjátéka: Az újságírók, amely ma már a német színpadokról is letűnt. Megrágta az idő. S ezekben a drámairodalmilag oly meddő korszakokban a színházak jól mentek, színházi válságról pedig alig beszélt valaki.

A mai drámai termés komolyan vehető részét minden régebbi terméstől megkülönbözteti a témákban mutatkozó nagy változatosság, az életnek és valóságnak aprólékosságig menő tisztelete s a dialógnak oly fokú közvetlensége és elevensége, amelyet azelőtt alig ismertek. Annyi bizonyos, hogy a nagy színpadi sikerek nem mindig az értékes és finom műveknek járnak ki, de a mai tömegtermelés, sorozatos játék, színházi spekuláció mellett ez alig is volna lehetséges, másfelől azonban a színház üzleti menetére nézve igazán közömbös, hogy milyen darabokkal keresi meg a pénzt, amelyre szüksége van, hogy megmaradhasson.

Én azt hiszem, hogy külön színházi válság nincs sehol a világon. A minap egy újsághírben az állott, hogy Budapest békebeli 440 kávéháza közül 100 tudott megmaradni, s ezeknek a fennállását is fenyegeti a drága villanyszámla. A színházi krízis képe is így rajzolódik ki előttem. A fő baj az anyagdrágaság (egy négyzetméter díszletvászon két és félszer annyiba kerül, mint 1914 előtt) és a hitel hiánya. Békében két rossz szezont is ki tudott állani a színházigazgató, mert hosszúlejáratú volt a hitel, s egy jó szezon hasznából két szezon kárát pótolni tudta. Ma csak rövidlejáratú hitel van, vagy az sincs, tehát egy vagy két hónap passzív mérlege megállíthatja, sőt beszüntetheti egy színház üzemét. Ezek az anyagi nehézségek és megszorítások természetesen visszahatnak a színházakban végzendő művészi munkára, amelyek gyöngülésével csökken a színház versenyképessége nem csupán más színházakkal, hanem a mozival, hangosfilmmel és rádióval szemben. A színháznak mindig a művészet és üzlet teljes egyensúlyát kell elérnie ahhoz, hogy megmaradhasson. Így volt ez a múltban és így van a jelenben. Csakhogy a múlt nem ismerte a jelennek béke utáni gazdasági problémáit, amelyekkel szemben ezt a mondott egyensúlyt szinte lehetetlen megtalálni és főként megőrizni. Még az a - néha jogosult - vád is, hogy a színházak ma nem elég bátrak, nem elég merészek s jobban húzódoznak minden művészi kísérletezéstől mint azelőtt, végeredményben a gazdasági helyzetre hárul, amelynek beteg és mérgező hatása nem küszöbölhető ki a művészi tevékenységből.

(Budapesti Hírlap, 1931)

„MESÉK AZ ÍRÓGÉPRŐL”

A „8 Órai Újság” New York-i tudósítása szerint statisztikát vettek föl arról a regényben és színpadon elburjánzott esetről, hogy a bankvezér hány esetben veszi feleségül a gépírókis-asszonyt, aki olyan szegény, mint a templom egere, viszont a tehetséges, de anyagiakban hátramaradt gyakornoknak hányszor sikerül a nagyvonalú igazgató lányának kezével rendeztetni mélyen lecsúszott és messzire szerte ágazó családjának társadalmi pozícióját és pénzügyi helyzetét. Mint a „8 Órai Újság” írja, a Wassor College diákjai kimerítő ankétot rendeztek a kérdésben, feldolgozták az utolsó hatvan esztendő minden beszerezhető adatát s a kutatás eredménye röviden az, hogy az írógépről szóló és ehhez hasonlatos történetek olyan ritkaságok, hogy kisebb főnyereményszámba mennek, de a valóságos élet gépezetének egészen kivételes rugói. S ámbár manapság a leányok legnagyobb része dolgozik valahol, az ankét megállapítása szerint mindössze 4, azaz négy százalékuk köt házasságot a munkahelyén.

Az élet romantikája és a színpadnak vagy a regénynek a romantikája itt láthatólag szembenállnak egymással. Az életben az egy helyben dolgozó, összeszokott, pajtási vagy baráti viszonyba került emberek szerelmi érdeklődését éppen a megszokás tompítja, a mindennapiság szürkíti, innen a négy százalék, amelyet a valóságos élet produkál. Az élet és valóság szerelmesei inkább a Romeók és Juliák, akiket a véletlen ismeretlenül hoz össze egy bálon, ahol egy pillantás és egy pillanat úgyszólván eldönti sorsukat, a Herók és Leanderek, akiket egy tenger és egy szent fogadalom választ el egymástól, s akik viharon, vészen, hullámon keresztül mégis találkoznak, az Aeneások és Didók, az Antoniusok és Kleopátrák, akiknek helyzetében mindig több az akadály, mint a lehetőség, s akiknek viszonyából mindig hiányzik a mindennapi megalkuvás kibúvója, vagy magyarul: happy end-je. (Az angol csak ending-et ismer.) Az új polgári romantika ellenben négygel szemben legalábbis negyven százalékban szállítja a mohó közönségnek azokat a színdarabokat, amelyekben a gépírókisasszony és a bankvezér, az orvoskisasszony és a - természetesen dúsgazdag - páciens, a laboráns-kisasszony és a gyárigazgató stb., stb., csálhatatlanul egymáséi lesznek, ismert fordulatok és még jobban ismert fondorlatok után. Ezt az alapvető szituációt a mai színpadi irodalomból egyszerűen lehetetlenség kioperálni, mert nyilvánvaló leverődése egy polgári vágyalomnak, melyet a mai, összezsugorodott valóságos viszonyok még csak bujábbá és mohóbbá növeltek, s amely a tömegek lelkében sokkal ellenállhatatlanabb erővel működik, mint az a szellemi és lelki tendencia, amely a jobb emberek lelkében ébred és áhítozik egy szebb jövő után.

Ezekben a darabokban a romantika (melyet a megszokás és összeszokás inkább leszerel, mint kifejleszt), voltaképpen a „mésalliance”-ban rejtőzik. A legtöbb mésalliance az érzékek tévedése és elkalandozása (Tolsztoj Leó egyetlen, igaz szerelme egy gyönyörű cserkesz parasztasszony volt, akit mégsem mert feleségül venni), de a kendőzetlen igazság mégis az, hogy minden mésalliance mélyén van valami misztikus, és ennél fogva nyugtalanító igazság, arról, hogy az emberek alapjában véve egyenlők. De minthogy éppen ilyen igaz, hogy nem egyenlők, a mésalliance a hanyatló Róma korszakát kivéve, egészen a mi időnkig, életben és irodalomban mindig olyan kivételnek számít, amely csak megerősíti a szabályt. Érdekes az, hogy a mésalliance-tól való irtózás nem egy társadalmi osztály felfogása volt, hanem a paraszttól kezdve a koronás fejedelmekig mindenütt ez a viselkedés volt természetes és elfogadott.

Itt is, másutt is a 19. század liberalizmusa kezdett réseket törni az évszázadok óta konokul és keményen álló várfalakon. Hogy Beaumarchais 18. századbeli darabjában Almaziva gróf megszöktet egy polgárlányt és feleségül veszi, ez már a nagy forradalom előszele, mert a 18. század regényeiben és színdarabjaiban az arisztokraták megszöktették ugyan a polgárlányokat, de eszük ágában sem volt őket feleségül venni. A 19. század ellenben a házasság egész

intézményét liberálisabban fogja fel. George Sand regényt ír arról, hogy egy gazdag parasztfiú igenis nőül vehet egy ágrólszakadt szegény árvaleányt, s ebből a regényből lett - Birchpfeiffer Sarolta átdolgozásában - a 19. század egyik leghíresebb színdarabja: A tücsök (La petite Fadette), amelyet még Blaháné is játszott. De azért a „mésalliance” igen nehezen tört előre a maga útján, amit olyan világhírű darabok is bizonyítanak, mint a „Vasgyáros” és „A szegény ifjú története”, amelyek ma főképp abból a humoros szempontból nevezeteseek, hogy a „mésalliance”-ről jobb ügyszó méltó leleményességgel bizonyítják be, hogy tulajdonképpen nem is „mésalliance”. Igaz, hogy a „Vasgyáros”-ban Claire, a leggőgösebb grófkisasszony egy közönséges bányatulajdonoshoz megy feleségül, de viszont a vasgyáros dúsgazdag, önfeláldozó, a végtelkéig nemes, és a szerelmét úgy tudja kormányozni, mint a legjobb pilóta az ő repülőgépét, viszont Claire olyan koldus, hogy végül csak a zárda maradna meg a számára. És a szegény ifjú, a minden erkölcsi, szellemi adományokban és fizikai ügyességekben champion Odier Maxime, igaz, hogy elveszi végül a dúsgazdag polgári örökösnőt, de óh, a darab folyamán az is kiderül, hogy ez az örökség is voltaképpen a szegény ifjút illeti meg, akit jogtalanul, hamisítás révén ütöttek el tőle.

Hogy ezek a világot járt darabok a „mésalliance”-ről ennyire letörölték az igazi bélyegét, világosan utal arra, hogy a „mésalliance” akkor még nem volt a közönség vérében. Nem szerették és nem is fogadták el, csak regényes trükkök segítségével. A színpad pedig alig foglalkozott a kivételekkel, lekötötték a nagy, általános, úgynevezett társadalmi problémák.

Ahhoz, hogy a „mésalliance” eljuthasson ahhoz a színpadi virágzásához, sőt elburjánzásához, amelyet ma láthatunk magunk előtt, teljesen meg kellett puhulnia, szinte össze kellett morzsolódnia annak a szilárd és parancsoló polgári osztályöntudatnak, amely a 19. században érte el a tetőfokát, és szét kellett hullaniuk azoknak a társadalmi kategóriáknak, amelyek valamikor tiszta és világos elkülönülést jelentettek. Ma a színműrök a „Jancsi Pannit nyerje meg, zsák a foltját lelje meg” témáját olyan szabadon használhatják, mint Planctus óta soha senki, mert bizony Shakespeare-nél vagy Molière-nél, úriemberek és polgárok csak egyenrangú házasságot köthetnek. A mai színműrő ahhoz adja a nőt, akihez akarja, s azt véteti el a férfival, aki neki jólesik. Ennél fogva mi sem érthetőbb, mint hogy rávetették magukat a legközelebbi valóságra, ami egyben a legromantikusabbnak is tűnt fel a szemükben, hogy a milliomos bankvezér feleségül veszi a templom egerét. Hogy a statisztika ennek elég határozottan ellentmond: semmit sem vesz el a romantika erejéből. Az igazságok csak tartósak, sikerük csak utólagos, a hangulatok elfüstölögnek, de a pillanat, a perc, a jelen és a tantième föltétlenül az övék.

A felnőttek nem olvassák már Hamupipókéét, nem gondolnak az üvegcipőre, de fantáziájuk rejtett zugaiban, ha esztendő hamuja alatt is, ott parázslék az ősi mese a hamuszürke kis-leányról, akiért eljön a tündöklő királyfi. Akár romantikának, akár giccsnek, akár közhelynek nevezzük - valami módon kiirthatatlan a tömeg lelkéből, és az ereje olyan félelmetes, hogy a legközönségesebb valóságot is át tudja hamisítani a maga képére.

Jókai egy szépséges novellájában elmondja a kis libapásztorlány történetét, akiért eljött az ő hűséges kedvese, amikor királyt csinálnak belőle, s maga mellé ültette a trónra. A novella édes, de a valósághoz semmi köze, mert a valóságban a leány egy gazdag marseille-i kereskedő lánya volt, akit Bernadotte János, aki akkor még nem is álmodhatta, hogy őt a svéd király adoptálni fogja, mint katonatiszt vett feleségül. Ebben az esetben tehát szó sem volt regényes mésalliance-ról, fénylő üvegcsipőről, libapásztorleányról és királyfiról. De mit tehet a valóság egy hiedelemmel szemben? Az amerikai statisztika pontos és megbízható - de a színpadon a bankvezérek és gépirókisasszonyok addig fogják üzni a játékaikat, amíg a közönség meg nem unja őket. Mert a színpadon és a regényben nem az igazság öl, hanem az unalom.

(Budapesti Hírlap, 1933)

A HANGOSFILM ÉS A CSÖNDES SZÍNHÁZ

A hangosfilm nyilvánvaló térhódításában sokan a színház válságának kimélyülését érzik, jóllehet a némafilm diadalmas, de kurta karrierje annak idején inkább fokozta a színházi érdeklődést, ahogy akkoriban mondták, nevelt közönséget a színház számára. Ma ellenben az optimisták is szorongó lélegzettel kísérik a hangosfilm fejlődését, s az az aránytalanul kisebb kockázat, amellyel egy beszélő vagy hangosfilm produkciója jár egy egész színházi üzem fenntartásával szemben: igen alkalmas annak a meggyőző látszatnak a fölidézésére, hogy a színháznak - mely a film kritikát pótló hirdetésével és mindent pótló reklámjaival igazán csöndes intézménnyé alakult át - nagyon el kell némulnia, legalábbis háttérbe kell húzódnia a modern technikának ez újabb diadala előtt. És ha csakugyan bekövetkezik, amit várnak és remélnek a gép további remeklésétől, hogy már a közeljövőben nem baritonra vagy basszusra sűrítve fogja visszaadni az angyalian édes női szoprán hangot: akkor az énekes színházak újabb hanyatlása következik, amelyet semmiféle produkcióval nem lehet többé feltartóztatni, mert a színházi vállalatok iránt egyre nagyobb bizalmatlanságba burkolózó tőke teljesen a gyors kamatot és busás hasznot ígérő hangosfilmhez fog majd átpártolni. Egy bécsi színház-igazgatót, aki nemrégiben nem is milliók fölött, hanem milliókkal rendelkezett, egy revüoperettnek két évig futó sorozatos előadásai sem tudták kimenteni anyagi nehézségei közül. A színházi üzemnek még az en-suite előadásoknál is nap nap mellett megújuló költségei, melyek mind a vállalkozó igazgatónak a vállait nyomják, minden anyagi előnyt előre leföloznenek. A vetítógép rugalmasságával, szállíthatóságával és szimplaságával szemben egy megszervezett eleven együttes örökös gondja, nehézsége és problémája az igazgatónak, a múlt szezon felkiáltójellel végződik, a jövő szezon kérdőjellel kezdődik, az újságok hasábjain a színházi válságot érintő körkérdés téli-nyári tengerikígyóvá nőtte ki magát, de időjósna vagy prófétának kellene lenni, hogy ezekre a kérdésekre felelni merjen valaki.

Színházi válságok minden évszázadban voltak, aránylag nem is könnyebbek a mainál, de arra még nem volt példa, hogy a válság megoldását előre látta volna valaki. Az emberek egyszerűen megvárták a válság végét, amely egyszer csakugyan el is következett, aminthogy mindig elkövetkezik az az idő is, hogy egy új nemzedék a legválságosabb korszakot is úgy emlegeti, mint a „régi jó idöket”.

De jövendölés vagy időjóslás nélkül is van, amiről pontosan be lehet számolni és ez a hangosfilmnek művészi problémáit és lehetőségeit illeti, amelyek természetesen rávetik fényüket vagy árnyékukat a színház fejlődésére és jövőjére. A hangos- vagy beszélő film nem esik olyan távol a színházról, mint idősebb testvére, a némafilm, amely - talán Chaplin páratlan művészi teljesítményeit kivéve - mindig valami kielégítetlenséget hagyott a néző lelkében - szinte vágyat ébresztett benne a teljes életű és értékű színház után. Az éneklő vagy beszélő film, a szereplők plasztikája nélkül is, már reprodukálja a színházat, elfogadható utánzata valami eredetinek, s ha nagyon jól vagy kitűnően produkál, esetleg nagyobb művészi kielégüléshez segíti a nézőt, mint egy közepes vagy éppen gyöngye eredeti. Minthogy az ilyen énekes film a legjobb színészeket és legdrágább kiállítást is könnyen foghatja egy kalap alá: nem csoda, hogy rohamos tempóban lett diadalmas vetélytársa a hasonló műfajban dolgozó színházaknak. Közismert dolog, hogy a jó szurrogátum, a megfelelő pótszer - nagyobb olcsóságánál fogva - minden téren elsőrangú üzletnek bizonyult, s így nem is csodálható, hogy az énekes színházi giccs, az, amely a színházban az avultságot, a konvenciót, a közhelyet jelentette, a jobbfejta néző unott arcfintorítását, a kritika krónikus böszültségét, máról holnapra széles vigyorgással telepedett át a hangosfilmre, ahol az, ami a színházban százak böszültsége volt már, tízezrek örömévé frissült és pirosodott. A paradox valóság röviden az, hogy ugyanaz a

műfaj és színvonal, amelyből a színház hanyatlását akarják származtatni, a siker és ünneplés zónájába került a hangosfilm területén.

Még rikítóbbá színezi ezt a könyörtelen paradoxont az a körülmény, hogy az az irány, amelyre a hangosfilm gyönyörűen rátalált, mint saját művészi lehetőségeinek legjobb kifejtésére, épp a nagy tömegeket nem érdekli eléggé, s csakis a legjobb és legrafináltabb színházi közönség százainál kapja meg a maga elismerését. Azok a francia filmek, amelyek fölfedezték az igazi műfajt, hogy az nem operett, nem énekes bohózat, nem népszínmű, hanem úgyszólván az emberi életnek egy furcsa, zenei beállítása, mely színszerűtlen és színpadszerűtlen s igazán csak a vászonnál hatásos - vagy azok a nagy tömegekkel operáló amerikai hangosfilmek, melyek szinte színpadellenes, kísértetiesen életszerű, minden kigondolt mesétől távoleső realizmussal és naturalizmussal rögzítenek meg valószínű és hihető dolgokat (amelyek történetnek is alig nevezhetők), - valószínűleg azért nem fejlődhetnek tovább, mert nem a százazreknek valók, hanem csak válogatott közönségnek.

A prózai, sőt az énekes útját is mindenestre kiszabja a hangosfilmnek a helyezettsége és elhelyeződése a mai közönség világában. Hogy a giccset elszedi tőle a hangosfilm, ez nem szerencsétlenség: hogy a nagy tömegeket, a nagy reális kiállítást a hangosfilm jobban és művészibben tudja a szem elé idézni, ez a dolgok rendje, s a színházat talán visszaviszi ahhoz a természetes hivatásához és művészi berendezettségéhez, hogy szimbolikus eszközökkel próbáljon ismét hatni, s ne kövesse a filmet arra a területre, ahol okvetlenül alul kell maradnia.

Szóval, a paradoxont úgy lehet legjobban kihegyezni, hogy mennél hangosabbá lesz a film, a színháznak annál csendesebbé kell válnia. Csendesebbnek kell lennie és mélyebbnek. Amit mint népszórakoztató intézmény veszít, azt kultúrában és művészetben kell visszanyernie. Szigorúan el kell határolnia a maga külön kis birodalmát (amely mindig nemzetibb lesz a filmnél) a film világbirodalmától. A szónak, a gondolatnak, a tettnek az ereje mindig a színházban lesz, mert a hangosfilm a tört mondatok felé törtet, indulatszavakat, gondolatfoszlányokat, kurtított élceket, rövid csattanókat keresi és elfordul az emberi beszédől, mely az igazi színpadon felér a zenei megnyilatkozás magasztosságáig. A színháznak be kell vonnia azokat a vitorlákat, amelyekkel a nagy és nyílt tengereken evezett, s vissza kell térnie a nyugodt tengeröblökbe, amelyek mélyek és biztosak, s ahol a szelek állandó változása és örök szeszélye nem okozhat súlyos károkat.

A csendes színház azonban csak ideiglenes jövő. Ha a film, a televízió révén - eléri a színházi reprodukció tökéletességét, ha tehát egy teljes és tökéletes utánzat fog szembenállni egy teljes és tökéletes eredetivel, akkor minden időjósítás és jövődőlés nélkül is meg lehet mondani, hogy a színházra nézve ismét új korszak fog kezdődni, abból a régi és örökké új felismerésből származólag, hogy a legtökéletesebb utánzat sem tudja pótolni az eredetit.

(Budapesti Hírlap, 1933)

TÖMEG ÉS KÖZÖNSÉG

A színházi siker: egyenlet több ismeretlennel, és ezek közötti legelső helyen áll a közönség, mint „le grand inconnu”, - a nagy ismeretlen.

Amit ma a régi „közönség” szóval jelölünk, legalábbis két különmemű, ha nem is különböző társadalmi elem és tényező. Egyrészt a színházi közönségre gondolunk, a szó megszokott és hagyományos értelmében, másrészt azonban, mintegy a tudat küszöbe alatt, szinte ösztönszerűleg - a tömegeket is értjük rajta, tehát olyasvalamit, ami jóval túlmegegy a „közönség” értelmén és keretén, sőt a szorosan vett színház keretén is túlmegegy, mert ezek a tömegek alkotják a hangosfilmnek, a rádióknak, sportversenyeknek százezernyi közönségét, amely pedig nagyban különbözik akár a színházak, akár a hangversenytermek közönségétől, ahogy azt még a világháborút megelőző időkben láthattuk és ismertük.

A világháború előtt - ez nem pontos dátum, de elfogadható határvonal - a közönségnek a tömegek voltak a tartalékai, állandó erőforrásai, amelyekből kipótolta és kiegészítette önmagát. A világháború előtt, amikor a némafilm még nem fejlődött ki a hangosfilm pedig útkán sem volt, a közönség színházi egység volt és nem tömeg, amelytől hagyományainál és műveltségénél fogva különbözött, valamint a színházak is, például abban különböztek az orfeumtól, cirkusztól, mozitól s egyéb hasonló látni- és hallanivalóktól, hogy egy irodalmi és színpadi hagyományban gyökereztek, amely együtt nőtt és fejlődött a 19-ik század egész polgári kultúrájával.

Hauptmann Takácsait, Gorkij Éjjeli menedékhelyét, s az ezeknél jóval gyöngébb, Heyermans-féle Reményt, a szociális érzésnek és a keresztény irgalomnak ezeket a följajdulásait ezer meg ezer estén át a polgári közönség tapsolta, ünnepelte a kegyetlen kritikát, amelyet őrajta gyakoroltak, s tapsolt ugyanazzal a szellemi felelősséggel, mint ötnegyedszázaddal előbb a francia arisztokraták véresre tapsolták tenyerüket Figaro házasságában, amelynek vidám csilingeléséről csakhamar kiderült, hogy már beharangozása volt a nagy forradalomnak.

A művelt polgári elem - ez volt a színházak utolsó és megbízható közönsége, amelynek még megvolt a maga vonzóereje. (Tévedés azt hinni, hogy csak színésznek, szerzőnek, színháznak lehet vonzóereje.) A közönség vonzóereje abban áll, hogy érdeklődésével, példaadásával, műveltségével, tekintélyével, szóval: teljes aktivitásával újabb és újabb elemeket és csoportokat ragad fel, és emel magához a tömegekből és tömegekből. Boldog békeidőben is úgy volt, hogy egy rendkívüli színházi siker, amelyet a szinte számokkal meghatározható közönség a maga tetszésével hitelesített, olyanokat is behódított a nézőtérre, akik rendszerint nem jártak színházba, tehát e tömegek bizonyos távoleső részéből egy-egy siker újabb közönséget rögtönzött. Itt nemcsak a darab, hanem a közönség is megmutatta a maga vonzóerejét. Az új elemek egy része fokozatosan beleolvadt a régi közönségbe, úgyhogy állandó szaporulat is keletkezett, minélfogva egyre több és több színház épült. A fejlődésnek ez a boldog állapota már a gazdasági hanyatlás ideje előtt bomladozni kezdett, a gazdasági romlás kapcsán pedig teljesen megromlott és szétesett. A hangosfilm révén a tömegek olyan szórakozáshoz jutottak, amely az ő színházi szomjukat és érdeklődésüket teljesen kielégíti.

A némafilm idején úgy látszott, hogy a beszéd és ének hiányánál fogva a mozi nemhogy ártana a színháznak, hanem ellenkezőleg, a sűrű tömegekből még toboroz is közönséget a színházak számára. Azokon az ankétokon, amelyeket ebben a tárgyban annak idején tartottak, a legtöbb, jelentékeny színiigazgató optimista értelemben nyilatkozott s a pénztári jelentések is őket igazolták.

Közben azonban két döntő fordulat jött. Egyik a némafilm átalakulása hangosfilmmé, a másik a rádió. A világ legnépszerűbb és legkeresettebb énekesei, akik addig csak a gramofon-üzletet lendítették fel, egyszerre film- és rádiószttárokká lettek. Zene és szöveg a film karmai közé került, a rádió megkezdte a nagyban való fogyasztást, aminek romboló hatása a kottakiadás területén olyan mértékű, hogy az ember nem akar hinni a számoknak. Ma senkinek sem kell kedvenc slágerét vagy „Gassenhauer”-jét a saját közepes hangszerén gyarlón lekalimpálni, miután drága pénzen megszerezte a kottát. A hangosfilm plusz rádió a tömegekből kibontakozó új színházi közönségfejlődésnek útját egyszerűen elvágta.

Más oldalról a gazdasági leromlás, a középosztály anyagi megrendülése az úgynevezett jó közönséget is morzsolja s lassanként - sőt egyre fokozódó tempóban - visszasüllyeszti a tömegbe. Ma már nem a tömegekből toborzódik és gyarapszik a közönség, hanem a közönség egyes csoportjai hullanak bele a tömegbe, vagyis: igen sokan, akik valamikor színházba jártak, ma kénytelen-kelletlen beérik a mozival, mint színházpótlóval. A színházbajárás, mint kötelező divat, megszűnt, bár az, amit okul hoznak fel rá - a mozi olcsó, a színház drága -, jóformán csak ürügy és kibúvó. Finomabb és előkelőbb mozikban egy jó hely 2 ½-3 pengő, ugyanannyi pénzért még tűrhető operajegyet is kapni. Ha hozzágondoljuk, hogy másfél - legfeljebb hét-negyedórás filmprodukcióval szemben (ennek is egy része hirdetés, meg újság) a színielőadás három órai eleven élvezetet nyújt, akkor hamarosan kiderül, hogy a mozi olcsósága csak az, amit a német „fauler Zauber”-nak nevez; magyarul maszlagának kellene mondani.

Nem is a jegyek árában rejlik a „gazdasági” különbség, hanem abban a fokozott igényességben, amelyet a színházzal szemben érzünk, valami atavisztikus beidegzettségénél fogva. A színházi estéhez készülni kell, öltözködni, utána esetleg vacsorálni. A színházzal szemben a mozi improvizáció: bármely pillanatban beléphetek oda s bármely pillanatban elhatározhatom magamat. A mozi a nagyvárosi átlagember életformájához igazított, a nagy tömegek igényeihez lefokozott, a modern technika minden vívmányával felszerelt „tömegetetés”, amely mélyen belenyúl a színházak egzisztenciájába, kivált amióta az élő színházak műsorával és művészeivel dolgozik.

Minél nagyobb tömeget kell közös nevezőre hozni: annak a közös nevezőnek annál kisebb lesz az értéke. Az új tömegekben nincs meg a hagyományos, polgári műveltség, amely büszkesége volt a régi közönségnek, ennél fogva főképp a kezdetleges hatásokra reagálnak, a színházban ösztönszerűleg luxusintézményt éreznek (a régieknek a műveltség iskolája volt), a moziban viszont mindennapi vágyuknak minden ünnepélyesség nélkül való művészi megvalósulását látják.

Madame Simone, a kiváló francia színésznő, egy francia kritikusnak azt mondotta, hogy az emberek nem szórakozást keresnek a moziban, hanem narkotikumot - szellemi kokaint és ópiumot. Nem mulatni járnak oda, hanem felejteni. A hangosfilm ezt jobban lehetővé teszi számukra, mint a színház, mert ez nemcsak az érzelmeiket köti le, hanem az intellektust is, ami a párbeszédnek színvonala szerint a legmagasabbrendű irodalmi élvezetig is fölragadhatja a nézőt... A színház ellenben nem elfelejtetni akarja a valóságot, sőt, bizonyos fokig a valóságra akarja ráeszméltetni az embereket, tükröt akar tartani a természetnek, ahogy Shakespeare mondja. A jó színház világnézettel, életlátással, emberábrázolással dolgozik, a hangosfilm legjobb esetben színészi és festői artisztikumokkal, párbeszédkivonatokkal. A színház bizonyos fokú műveltséget kíván, a mozi bizonyos fokú műveltséggel látja el a nézőt.

Mi a különbség egy jó Napóleon-dráma és egy jó Napóleon-film között? - a nézők szempontjából. A színházi közönség költői állásfoglalást, művészi fölépítést, drámai párbeszédet vár - mert hiszen úgy lép be a színházba, hogy van ismerete Napóleonról. A moziban a néző első-

sorban és főképp azt várja egy Napóleon-filmtől, hogy minél több részletet, pletykát, adatot tudjon meg a hősről, s minél több valóságos színhelyet lásson jól fotografálva.

Itt van a szakadék tömeg és közönség között, s a kérdés így rajzolódik fel a jövő szürke vásznára: kialakul-e a művelteknek egy új osztálya, kifejlődik-e egy új elitközönség, amely újra meg tudja teremteni a maga színházát?

Amerikában, amely pedig már társadalmi összetételénél fogva is jóval távolabb esik a hagyományos műveltségtől, mint a mi társadalmunk, a legkülönbözőbb egyetemeken drámaírói, dramaturgiai és rendezői stúdiók keletkeztek, s mint Brander Matthews professzor írja, Amerika az Erzsébet-kori Angliához kezd hasonlítani, ahol mindenfelé színházak játszottak, a falusi gyepen, a paloták csarnokaiban, a törvényszékek és egyetemek ünnepi száláiban - s a közönségnek ez a járványszerű játékdühe kellett ahhoz, hogy nagy drámaírók jöjjenek, akik ezt az égő színházi szomjat oltani képesek voltak. Ezren és ezren tanulnak és játszanak az amerikai egyetemeken, ezeknek legföljebb két százalékából lesz drámaíró, színész vagy rendező - a többi már az új közönség, amely egyre nő, egyre jobban távolodva a tömegektől és a filmtől is, mert ez már megint a színházak akarja, az élő művészetet a fényképezett valóság helyett.

Nálunk, Európában a színház a szabadtéri játékokkal és az ötezrek és tízezrek színházával próbálta a mozi tömegeit elhódítani, de az igazi drámai sikerek a kicsiny színházakban virulnak ki, ahol egy új és áhítatos közönség gyűl össze - magasabbrendű vágyaktól hajtva, s vannak sokan, nemcsak Párizsban, de másutt is, akik ezeknek a kis gyülekezeteknek a megnövekedésétől várják a közönségnek az újjáéledését. A nagy tömegeket ugyanis még az operettszínházak sem tudják megszerezni. A filmoperettek boyok és görlok tucatja helyett ezeknek százaival s a statiszták ezreivel dolgoznak, s a tömegvonzás törvényénél fogva tömegekkel vonzzák a tömegeket.

Még az operettszínházaknak is rá kell eszmélniük arra, hogy a tömegek helyett egy új elitközönségre számíthatnak, amelynek gyarapodása attól is függ, milyen tiszta művészi értékeket állíthat szembe a színház a hangosfilm tömegeket foglalkoztató és technikai csodáival szemben.

Sokan érzik ma már, hogy a színház - a múltak Herkulese a szórakozások területén - válaszútra került. Az a kérdés, akar-e továbbra is versenyt futni a filmmel, a tömegek után, amelyek hátat fordítottak neki, vagy fölemelt homlokkal és bátor szívvel megindul-e azon a göröngyös, új úton, amelyen okvetlenül rá fog találni a maga közönségére?

(Új Idők, 1935)

TAPSOK A SZÍNHÁZBAN

Volt már színház tapsok nélkül, s voltak tapsok is színház nélkül. Ha a színház kevesebb és több a rendesnél, kisebb, de egyúttal nagyobb - akkor kizárja magából a tapsot. Oberammergauban a Passió-játék előadása alatt a néző magába tér, eltűnődik, s eszébe sem jut, hogy tapsoljon. Bayreuthban a Parsifal-előadások évtizedek óta egyetlen taps nélkül zajlanak le, s ez csak így van rendjén. Bayreuth és Oberammergau tündöklő szigetek egy régi hagyomány örök árjában. Amikor a közönség még csak áhítatos vagy ünnepi gyülekezet volt, szóval inkább közösség, mint közönség, a játékot úgy nézte, mint istenes ábrázolást, amelyet semmiféle tetszészajjal, vagy morajjal nem szabad elhomályosítani.

És voltak tapsok színház nélkül. Ha Néró megjelent a cirkuszban vagy mint vendég lealázta magát egy úri körbe, megkívánta, hogy tapssal fogadják. Igaz, hogy ez a császár az élet színésze volt, talán a tapsok lármájával és a kürtök harsogásával csak az öntudatát akarta elnémítani, lelkének tiltakozását a vérengző szerepek ellen, amelyeket sűrű egymásutánban alakított az élet porondján. És Nérók nélkül is, színházak nélkül is, hányszor válik színházzá maga az élet, szereppé a sorsfordulat, külső hatássá a belső élmény? Hányszor harsan fel a taps a színház falain kívül - amikor azok, akik tapsolnak és azok, akiket tapsolnak, az öncsalás sima parkettjén átadják magukat annak a hazug illúciónak, hogy ők nem komédiások és nem hízelgők, hanem komoly emberek, s a tetszészaj, amelyet produkálnak és élveznek, önkéntes adó és megérdemelt jutalom.

Színházon belül a taps - őszintébb, igazabb, életszerűbb lehet, mint magában a valóságban. A színpadról már a görögök azt vallották, hogy meggyóntatja a nézőt. Az igazi játék a legmélyebb valóság.

A taps voltaképpen sommája minden színpadi hatásnak, amely kacajban és könnyben, nevetésben és sírásban oldódik fel, és bizonyos hőfokon túl, kivált tirádák, jelenetek és felvonások után, sokszor elemi erővel robban. Amely pillanatban a nézők ráeszmélnek arra, hogy az a megdöbbenő valóság, amelyet láttak és hallottak, csak nagyszerű játék volt, a föleszmélésnek, ráébredésnek e megrendítő hatása alatt megfélemeznek mindenről és tombolni kezdenek. Az ilyen tapsban megvan a fölszabadulás diadalmas érzése - hogy hála Istennek, csak játék volt és nem valóság, ami előttünk történt, de megvan benne a feltörő hála, és az adakozó készség azok iránt, akik ezt az élményt adták nekik, a fájdalom nélküli fájdalmat, a szenvedés nélküli szenvedést - azt a nagy életszenzációt, hogy járhattak a pokolban, de egy hajuk szála sem görbült meg, s betekinthettek a mennyországba anélkül, hogy megvakultak volna. Hogy a színész - aki a közvetítő itt a költő és közönség között - a maga számára aratja le a tapsokat, és akárhányszor egyedül önmagát tartja a tapsok szerzőjének, olyan optikai csalódás, amelyet könnyű megbocsátani, mert hiszen a színház az ilyen szép csalódások területe. Ahhoz, hogy a színész kirobbanthassa a tapsot, saját tüzet, az író és közönség lelkének keresztező pontján kell lángra lobbantania - enélkül a legrohamosabb színészi tűz is csak a színpad deszkáit és a festett falakat pörköli meg.

Van a tapsnak két nagy világi ellenzéke: az udvari etikett és a puritán művészet. Az etikett parancsa az udvari vagy állami színházakban gyakran elvágta a színészt a közönségtől, azzal a tilalommal, hogy a „tapsra nem szabad kijönni”. Ez félig-meddig a taps elnémítása, legalábbis elfojtása, mert a kirobbanó taps is hamar ellanyhul, ha a függöny előtt megjelenő színész újra lángra nem gyújtja. A taps ilyenkor önállósul, öncéllá lesz, valószínűtlen erővel fokozza fel magát, mintha csak a közönség is minél teljesebben és hatásosabban akarná kiélni saját szerepét. Kitanult és ravasz színészek tisztában vannak ezzel, s ahányszor megjelennek a

függöny előtt, egy mozdulattal, egy szemvillanással, a provokáló szerénységnek, a követelő lemondásnak, a tüntető szégyenkezésnek egy-egy forró olajcseppjével tudnak új tüzeket szítani a nézőtérén.

De a puritán művészet is ellenzi a tapsot. Az egykor híres berlini Deutsches Theaterben művészi alapon tiltották el a színészeknek a tapsokra való megjelenést, amíg a darab folyt, mert úgy érezték, hogy közönségnek és színésznek ez a függöny előtt való privát találkozása széttépi az illúziót. Amíg a színész a szerepét játssza, addig egy a szerepével, azonos vele, és mint magánszemély nem mutatkozhatik a nézők előtt. Elég szomorú és nevetséges - mondták a művészet puritánjai -, hogy ha egy szereplőt a negyedik felvonásban megöltek, percekkel utóbb az illető színész ragyogó arccal kacérkodik hálás közönségével a függöny előtt, hogy szereplők, akik az egész darabban mint halálos ellenségek néznek egymással farkasszemet - felvonás végén a közönség előtt barátságosan szorongatják egymás kezét, sőt túlzottan megjátszott álszerénységgel mindegyikük a másikra hárítja a siker érdemét. Némely színház - kivált Angliában - úgy próbált kitörni ebből a dilemmából, hogy a tapsokra széthúzták ugyan a függönyt, de minden szereplőnek a helyén kellett maradnia, hogy az utolsó pillanat képe ne bomoljék fel a színpadon. Sok esetben ez sem volt keresztülvihető, mert a felvonásban szereplő 10-12 személy helyett néha csak ketten, vagy hárman maradtak benn az utolsó jelenetre - a többi színész rövidségére. Még ankétot is tartottak valamikor ebben a kérdésben, amelyet megoldani sohasem sikerült.

A művészet puritánjaival szemben a színház imádói mindig azzal érveltek, hogy: gyermekes dolog féltetni a közönségtől az illúziót, mert a közönség a színházban éppoly kevésbé naiv, mint maga a színész. Nagyon jól tudja, hogy Napóleon nem igazi Napóleon, hanem X. Y., aki a múlt héten vált el a feleségétől, s a színházi hatás és élvezet szempontjából teljesen elegendő, ha amíg X. Y. a darabot játssza, elhiszik róla, hogy ő csakugyan Napóleon. Átvinni az illúzió parancsát a felvonásközökre, a szünet józan pillanatait komédiázásra használni, haszontalan és pedáns dolog. Mihelyt folytatódik a darab, a közönség éppúgy visszahelyezkedik a maga szerepébe, mint a színész, pillanatok alatt az öntudat küszöbe alá süllyed az a meggondolás, hogy most komédiáznak előtte. Ha a színész igazán azonosulni tud a szerepével, a közönség megint hívó lesz a játék varázsteremtő varázsánál fogva - hogy függönyeresztéskor megint visszanyerje önmagát, s tapsoljon eszeveszettül éppen azért az élvezetért, hogy sikerült őt a színésznek megtévesztenie.

Olyan időkben, amikor a színház jelentette és jelenítette meg az emberek számára az igaz valóságot a játék eszközeivel, s versenytárs nélkül állott a társadalomban, a közönség szerepét olyan kényesnek és döntőnek érezték, hogy nemcsak a színész, hanem a közönség számára is gondoskodtak sűgőről. A taps a hatás fokmérője, a siker pecsétje, a közös élmény közös elismerése, tehát éppoly nélkülözhetetlen poénja a tirádának, jelenetnek vagy felvonásnak, mint a költő szava vagy a színész gesztusa. Tehát vannak helyek, ahol a taps elmaradása hiány, kielégületlenség, befejezetlenség, olyan, mintha a mondat végére elfelejtettek volna pontot tenni. Ha a közönség szórakozottságában vagy elmerültségében, vagy éppen túlságos meghatottsága és izgalma miatt nem tapsol, hogyan lehet őt szerepébe visszazökkenteni? Ezt a kérdést a franciák fejtették meg - akiknél legfejlettebb volt a színház, és kitalálták a klakkot.

Igazság szerint csak újra találták ki - ami a találmányok történetében úgyszólván törvény. Ha Néró császár, ez a koronás bohóc énekelt és fuvolázott az amfiteátrumban, bizonyos akart lenni a tapsok felől, tehát fizetett tapsoncokat állított be előadás előtt, akiknek jeladására az egész tömegnek hivatalból kellett önkívületbe esnie, ha nem akarta magára zúdítani Néró bosszúságának és bosszúállásának jól ismert rohamait.

Európa Néró után állítólag a 18. századig nem gyakorolta a színházi tapsot, amit igen nehéz elhinni s Edmond Rostand aligha követ el anakronizmust, amikor az ő 17. századbeli Cyrano de Bergeracjában a taktusban történő, hármas francia tapsot alkalmazza. Csak annyi igaz, hogy a szervezett taps, a rendszeres sűgás, tehát a klakk 18. századbeli francia találmány, amely olyan hosszúéletű volt, hogy negyven évvel ezelőtt még a budapesti Nemzeti Színházban is működött. A budapesti klakkfőnököt - már csak kedélyes hangon - Weidinger bácsinak hívták, s a szabadjegyeknek e szakállas atyja mellékfoglalkozást is űzött, váltókölcsonöket szerzett a színház megszorult tagjainak, s ő is azok közé tartozott, akik a mellékfoglalkozásukból éltek, mert a klakk igen szerény jövedelmet hajtott.

Párizsban, ahova - ellenőrizhetetlen források szerint - Olaszországból importálták a klakkt, ez több mint száz esztendőn keresztül úgynevezett jövedelmező üzleti és művészi vállalkozás volt, ámbár egy francia lexikon a klakkt „une institution répugnante”-nak, tehát undorító intézménynek nevezi. A párizsi Nagyopera klakkfőnöke, aki pontosan száz évvel ezelőtt halt meg, 80 000 frankot fizetett ezért az állásért. Ezt csak úgy lehet megérteni, hogy akkoriban a napilapok inkább csak közérdekű hírszolgálatot végeztek, színházi újságok még nem voltak, a színházi reklám még bölcsőjében szunnyadott, a színész sikere és dicsősége a nézőtérén született, fejlődött és ott múlt el, csakis egy-egy nagy kritikus reklámtalan igazmondása emelhetett föl egy-egy színészt, ahogy Jules Janin a maga szakszerű kritikájával a siker sugárzó fényébe állította a kezdő Rachelt, aki még alig nyűtte el gyermekcipőit, s akinek a komoly kritika többet használt, mint egy mai sztárnak a fizetett reklámcikkek, a színes plakátok és a háromszínű villanyos reflektorok. Ez volt a klakk virágkora, amikor a közönség a félárú vagy percentes jegyeket a klakkfőnöktől kapta, s a sztár fellépti díjának nem is jelentéktelen részét a klakkfőnök nyűjtotta át - egy-egy hatalmas felvonásvégi vagy éppen nyűltszíni taps fejében.

Van művészi és van művészietlen klakk. A művészi klakk pusztán a sűgó szerepére szorítkozik, s csakis azt a tapsot robbantja ki, amely már lóg a villamos feszűltséggel telített levegőben, már bujkál a közönség lelkében, de valami oknál fogva nem tud utat törni magának - vagy azt a tapsot fokozza és erősíti, amely már szól, de még határozatlan, bátoratlan, erőtlen, mert éppen a közönség belső meghatottsága, erős elfogódottsága bénítja és korlátozza. Ha a klakk művészietlen - könnyen tolaodóvá lesz, a közönség fölismeri, s az a tudat, hogy őt be akarják ugratni, hogy illetéktelenül be akarnak avatkozni az ő lelki ügyébe, élénk tiltakozást, sőt zajos pisszegést válthat ki belőle, amit még ma is lehet tapasztalni olyan bemutatókon, ahol a szerző jóakarató barátai - mint önkéntes tapsolók - mindenáron sikert akarnak produkálni és dilettánsok módjára gyakorolják a klakkt, amelynek megvan a maga művészi technikája, és amely - igaz mestereket kíván.

Amíg virágzott is a klakk - a tapsolók tömegével, a szervezett haddal szemben (akiket valószínűleg Néró császár miatt) rómaiaknak hívtak - voltak magányos tapsolók, egyéni klakörök, úgynevezett solitaire-ek, akikről nem is sejtette a közönség, hogy fizetett alkalmazottak. Ezeket csiklandozóknak is nevezték, virtuozitásig fejlesztett szerepük finom árnyalatok halmozásából állott, s főképp a szomszédok megdolgozására szorítkozott. A solitaire kellő pillanatban szeméhez emelte zsebkendőjét, de olyan szemérmes mozdulattal, mintha szégyellné, hogy meg van hatva. Vagy befogta két szemét a kezével, mintha titkolni akarná felindultságát. Vagy maga elé mosolygott és önkéntelenül a fejét rázta, mintha azt mondaná: Soha életemben nem mulattam ilyen jól. A taps e virtuozai finoman kiöltöztetett urak voltak, és senki sem gyaníhatta, hogy fizető néző helyett fizetett tapsoló ül mellette.

Ezek az idők végképp elműltak. A szervezett klakk letűnt és ma csak szegényes csökevényei láthatók a színházban. Baráti, rokonai és önkéntes klakkok működnek, de ezek már csak egyéni akciók, amelyek rendszerint kiműlnak a bemutatóval. A ma aktuális színházában - a moziban

- nincs és nem is lehetséges a taps. Az eleven néző nem tapsolhat a színész árnyékának, és a gépből megszólaló hangnak. A párizsi Vaudeville-színház (azóta szintén mozi lett) több mint ötven évvel ezelőtt 20 000 frankért adta el a nézőtéri klakkot egy vállalkozónak, aki „Színházi sikereket biztosító vállalat”-nak nevezte önmagát. Ma már ez úgy hangzik, mint legenda a régmúltból. A klakk haldoklik, csak a taps olyan, mint a leányzó, aki nem halt meg, csak alszik. Nagy művészek ma is fürgetegeket és viharokat tudnak kelteni színpadról, dobogóról, s hogy ezekben a természetes viharokban és égzengésekben mennyi az üzleti elem, a titkos klakk - ezt csak az illető művészek tudják, vagy talán ők sem: csak az impresszáriók.

(Új Idők, 1935)

A SIKER MŰVÉSZETE

Évtizedek óta sűrűn jelennek meg a nemzetközi könyvpiacra hangos reklámmal beharangozott kiadványok, amelyeknek a címein mindig álmélkodtam, de soha annyi érdeklődés nem halmozódott fel bennem, hogy akár egyet is meghozattam volna közülről. Soknak a címére még most is emlékszem: „Hogyan csinálhat az ember nagy karriert?” - „Az életben való boldogulás titka” - „Hogyan válhatik belőlem gazdag ember?” - „Az irodalmi siker biztos útja” stb. stb.

A legsudálatosabb az volt a dologban, hogy e könyvek szerzői között sohasem akadtam egyetlen híres vagy akárcsak ismert névre. Napóleon vagy Mussolini sohasem írtak könyvet a karriercsinálás titkáról, Edison sohasem akarta megtanítani a világot arra, hogyan lesz az emberből feltaláló és a nagyon kiterjedt Rotschild-családnak egyetlen tagja sem számolt be senkinek arról az érdekes eljárásról, hogyan lehet semmiből aranyat csinálni? Csodálatosképpen azok az emberek, akik könyvet írtak a siker művészetéről, a boldogulás titkáról, egytől egyig szegény ördögök voltak, akik soha életükben nem tudtak boldogulni vagy csak egy sikert is fölmutatni.

St. John Ervine, az ismert angol író és kritikus egyik érdekes könyvének előszavában ugyancsak őszinte álmélkodással beszéli el, hogy a nagy amerikai újságok állandóan hoznak hirdetéseket, amelyeknek szerzői és feladói levelezés útján tanítják a boldogulás művészetét a legkülönbözőbb pályákon. E kitűnő szakemberek, megfelelő tiszteletdíj ellenében, készséggel vállalkoznak arra, hogy újságíró, művész, színpadi szerzőt nevelnek bárkiből. Még személyes érintkezésre sincs szüksége az illetőnek. Persze anyagi áldozatoktól nem szabad visszaríadni, de ki ne hozna örömmel áldozatot a biztos és fényes jövőért? Egyetlenegy sikeres színdarab bőven fedezi a legnagyobb tandíjat.

St. John Ervine aztán elbeszéli, hogy egy amerikai fiatalember (persze nem New Yorkból, hanem Amerika nyugati részéből) mindenáron újságíró akart lenni és levelezés útján órákat vett egy New York-i tanártól. Úgy volt, hogy húsz leckét kap összesen (ami húsz levélnek felelt meg), ez úton kitanulja a szerkesztői mesterséget s könnyűszerrel nyer elhelyezkedést a New York World-nál. A hetedik lecke után azonban kételkedni kezdett a New York-i mester megbízhatóságában s nagyon ügyes csellel akart végére járni a dolognak. Lemásolta szóról szóra St. John Ervine egyik cikkét, mely az Observernben jelent meg s elküldte a tanárnak mint saját fogalmazványát. A tanár úr kritikája lesújtó volt. Azt írta neki a „tanár úr”, hogy soha életében nem olvasott ennyi badarságot és nem találkozott ilyen silány stílussal. Ha a fiatalember így folytatja, s nem tud több haladást felmutatni, okosabban teszi, ha mindörökre lemond az újságírói pályáról s dinnyeültetésre adja magát. Hogyan is képzelhette, hogy akad majd szerkesztő, aki ezt a számárságot kinyomatja? A fiatalember ezek után fölvilágosította a mestert, hogy ő bizony csapdát állított neki, a ledorongolt cikk egy világhírű angol újságban jelent meg először s az amerikai Vanity Fair újra lenyomatta. A „tanár úr” természetesen végleg el volt intézve s az illető fiatalember mindörökre lemondott arról, hogy levelezés útján tanulja meg a boldogulás mesterségét.

Csakhogy kevesen vannak, akik kiábrándulnak és nagyon sokan, akik állandóan beugranak. St. John Ervine egy másik esetet is említ, amely megdöbbenően, tragikomikus változatát adja ennek a dolognak. Évekkel ezelőtt megjelent egy angol könyv, ilyen cím alatt: „Hogyan boldogulunk az irodalomban?” Pár hónappal később a könyv szerzője öngyilkos lett, mert nem tudott irodalmilag érvényesülni.

Ez az egész kérdés voltaképpen eléggé izgató fejezet egy olyan könyvből, amelyet még nem írt meg senki, de amelyet érdemes volna megírni, már csak azért is, mert ebből a könyvből csakugyan tanulhatnának az emberek. Címe ez lehetne: „Az emberi hiszékenységek története.”

Múlt és jelen egyaránt tele van rémületes és riasztó példákkal és esetekkel, hogy milyen lehetetlen és képtelen dolgokat hisznek el az emberek, ha nyomtatásban olvassák, vagy ha egy ügyes ember élőszóval sugallja beléjük.

Ennek a nagy, szinte ijesztő hiszékenységnek dupla lélektani alapja van, amely legalábbis érthetővé teszi. Egyrészt az élet néha pazarul szórja a váratlan, véletlen és valószínűtlen fordulatokat, úgyhogy a legfantasztikusabb elképzelés is mindig hivatkozhatik megtörtént esetekre, másrészt a sikertelen emberekben olyan mély és erős a csodavárás, olyan makacs és fanatikus bennük a hinni-akarás, hogy a józan és dísztelen és kopár területről vehemens vággyal menekülnek a reménységek, álmok vágyképek utcájába, amelyről nem tudják, sőt nem is akarják tudni, hogy zsákutca. A csalóknak legerősebb fegyvertársa az öncsalás. Könnyű beugratni az olyan embert, aki már alig várja, hogy beugorhassék és talán éppen a karriercsinálás, főképpen a művészi téren való szenzációs boldogulás az, ami a legtöbb ember szemében biztosan elérhetőnek látszik, holott egy szemernyi józan ész és meggondolás elegendő volna ahhoz, hogy valódi értékükre szállítsa le ezeket a ködös ábrándokat és illúziókat.

Talán sehol sincs annyi hajótörés, annyi tragikus csalódás, annyi öngyilkosság, mint a színi pályán és kapcsolt területein, sehol annyi hiábavaló és meddő próbálkozás, annyi kitartó erőfeszítés, aminek oka éppen az, hogy ezen a téren van a legtöbb meteorszerű siker, itt vannak a váratlan érvényesülések, a szenzációs előretörések, itt esik meg leggyakrabban, hogy máról holnapra ismeretlen senkiből ünnepezt valaki válik, hogy akinek tegnap még villanyosra sem volt pénze és papirosról vacsorált sajtot meg szalámit, holnap már saját autójában robog a divatos szálló elé, ahol pezsgős vacsora várja.

Mínthogy Bergnernek, a világ egyik legnagyobb drámai művésznőjének igénytelen az alakja és görbe a lába, ma a legcsúnyább és legigénytelenebb leányt sem lehet visszatartani a színpadtól.

Bergnerre hivatkozik, mint precedensre, holott a nagy művész sohasem lehet precedens, mert nagyságát éppen az határozza meg, hogy egyetlen, páratlan, kivételes, akinek nincs elődje, s akinek éppen ezért utódja sem lehet. Színigazgatók előszobáiban százával hemzsegnek színiiskolát vagy „tanodát” végzett leányok (fiúk kevésbé, bár ilyenek is szép számmal akadnak), akik keserves fáradsággal és utánjárással kiharcoltak az élettől annyit, hogy fölléphettek egy-egy vidéki színpadon, kaptak néhány jóindulatú sort valamelyik újságban, sőt némelyik eljutott odáig, hogy egy lap a fényképét is közölte. Ez mind a siker művészetét akarja kitanulni, mert részben elhitették velük, részben elhitették önmagukkal, hogy a siker valami kézzelfogható dolog, amelyet kellő ügyességgel vagy kitartással, főképp pedig egy kis szerencsével és nagy protekcióval meg lehet szerezni. Hogy a siker csak a tehetség mellékterménye, hogy az érvényesülés a hivatottság velejárója, hogy nem a siker művészete a fődolog, hanem a művészet sikere: ez egyáltalában nem is jut eszükbe. Mínthogy a mai tülekedő és túlszűfolt világban a tehetséget is adminisztrálni kell, lassankint az a meggyőződés terjedt el, hogy az egész ügy az adminisztráción múlik és nem a tehetségen és tudáson, úgyhogy ma már mindenből próbálnak mustot préselni - csak szőlőből nem.

Pedig a művészetet megtanulhatja mindenki, akinek van tehetsége és a siker többé-kevésbé hozzá is szegődik a tehetséghez, de a siker művészetét nem lehet megtanulni, a boldogulás titkát nem lehet megfejtetni. Olyan ez, mint a jó termés vagy a nagyszerű termés. Talaj kell hozzá, megmunkálás és - időjárás, ez pedig már Isten dolga és szerencse kérdése.

A „siker” csak jelszó, „a siker művészete” csak blöff, akár élőszóval tanítják, akár levelezés útján. Egy bizonyos csak, hogy minden sikerhez bizonyos atmoszférára van szükség, de ez az atmoszféra csak ott jöhet létre, ahol tehetség és tudás összefognak, hogy valami jót és szépet teremtsenek.

Ilyen atmoszférában a siker előbb-utóbb esedékessé válik, és szükségszerűen bekövetkezik.

Aki a siker után szalad, a sikert akarja és áhítozza, a sikerért követ el mindent, egy síkon áll a kártyással vagy a rulett-játékkal. A játékos csakugyan egyet akarhat csupán: nyerni, de azok a játékosok, akik azt hiszik, hogy a nyérésnek módszerei vannak, tehát az úgynevezett csalhatatlan szisztémák tulajdonosai: a legközönségesebb öncsalást űzik, a leghazugabb illúzióknak esnek áldozatul, mert a világon sohasem volt és sohasem lesz olyan módszer, amellyel csalhatatlanul lehet nyerni. A játékos merőben a szerencse rabja, sőt a szerencse pojacája, aki néha marékkaal söpri be az aranyat, máskor pedig az öngyilkosság küszöbe előtt siratja az életét.

Csak hogy az élet - nem szerencsejáték, a sikernek nincsenek csalhatatlan módszerei, csak rögzös útjai, amelyeken a tehetség és az akarat végül mégiscsak eljut a célhoz. A siker művészete hamis jelszó, kártékony maszlag - mert az igazi siker örök illusztrációja Kolumbusz Kristóf marad, aki minden testi, szellemi és erkölcsi erejének és képességének latbavetésével új úton akart eljutni Indiába. Ez volt az ő erőfeszítése, az ő betétje, az ő életműve. A sikere az volt, amire nem is gondolt, amiről nem is álmodott, amit előre nem is sejtethett: fölfedezte Amerikát. A nagy feltalálók sikere is mind ilyen. Olyan önfeláldozással keresnek valamit, hogy okvetlenül találjanak valami egyebet.

A véletlen, amely annyi nagy siker velejárója, törvényszerűen és szükségszerűen szegődik azok mellé, akik nem a sikert hajszolják - hanem belső, isteni sugallatnak engedve - megtesznek mindent, amivel a tehetségüknek tartoznak.

(Új Idők, 1935)

SZÍNHÁZ ÉS KONGRESSZUS

Valamikor, boldog békeévekben színháznak és kongresszusnak csak annyiban volt köze egymáshoz, amennyiben a kongresszus gyülekezetet jelentett. Ez a gyülekezet a színházak nézőterén foglalt helyet estéről estére, és köznyelven publikumnak vagy közönségnek hívták.

De vagy tizenkét esztendővel ezelőtt Budapesten járt Firmin Gémier, a kitűnő francia színész, az Antoine Színháznak egykori és az Odéonnak akkori igazgatója, s a Nemzeti Színház Kamaraszínházában (az egykori Blaha Lujza s a mostani Andrássy Színházban) emlékezetes konferanszot mondott arról, hogy a világ színházainak tömörülniök kell, nemzetközi szervezetet létrehozniuk, mert csak így tudnak megbirkózni a nemzetközi válsággal, amelynek előrevetett árnyékát Gémier nagyon sötétnek látta. Okfejtése kiterjeszkedett arra is, hogy a színházaknak illik, sőt kötelességük megismerni egymás törekvéseit, erőfeszítéseit és eredményeit, úgyhogy annak a szoros kapcsolatnak, amelynek gondolatát ő vetette fel először, csak jó és hasznos erkölcsi, anyagi és művészi eredményei teremhetnek a jövőben.

Gémier lelkes beharangozása kétségkívül az idők jele volt, de aki az előző időknek tanúja lehetett, fanyar melankóliával gondolt vissza arra a korszakra, amikor ez a minden nemzeti önállóság szempontjából is kíváncsatos nemzetközi összetartás megvolt, sőt virult is, nem elgondolásból, hanem ösztönből, és nem elméletben, hanem gyakorlatban.

Dumas fils, Bataille, Bernstein, Shaw, Wilde, Barrie stb. virágzásának idején egy nagy párizsi vagy londoni siker a budapesti sikert is jelentette - legalábbis az esetek nyolcvan százalékában. A francia, angol, sőt a magyar és a német író is világsikerre számíthatott, ha otthon megvolt a maga sikere. A nemzeti színpadok egyúttal európai színpadok is voltak, a legkülönbözőbb eszmeáramlatok egyensúlyban tartották egymást; a közönség otthon volt a színházban s a színháznak nem volt annyi szerencsés versenytársa, mint manapság.

Amikor Gémier-ben megszületett a nemzetközi szervezkedés gondolata - akkor már a színházakban úgyszólván kihaltak a nemzetközi vonatkozások.

A darabok speciálisabbak lettek, a párizsi vagy londoni siker nem jelentett többé berlini, bécsi vagy budapesti sikert, és Gémier úgy érezte, hogy ezen valami módon - segíteni kell.

Ahogy már történni szokott, az alapító meghalt, mielőtt elgondolásának végső eredményeit megérhette volna, de annyi tény, hogy - ezúttal Londonban - július 2-án megnyílik a tizenegyedik színházi világkongresszus, amelynek vezetői között G. Bernard Shaw is szerepelt, továbbá Sir Barry Jackson, a malverni játékok híres rendezője, akitől a frakkos Hamlet ötlete ered.

Egy hétig fog ülésezni a világkongresszus Londonban és Stratfordban, ahol most Shakespeare-játékok folynak a nyár végéig. A világkongresszus, eddigi jó szokásához híven, ezúttal is nagyon sokat akar. Talán többet, mint amennyit el tud érni - de ez igazán nem hiba. Mennél nagyobb a célkitűzés, annál többet lehet megvalósítani.

Egy kétségtelen: a fölvetett kérdésekből nyilvánvalóan kiderül, hogy mindenütt a világon aggasztónak, legalább is kétségesnek találják a színpadi szerzők helyzetét. A kongresszus úgy fogalmazza meg az erre vonatkozó pontot, hogy a feles és az ifjú színpadi szerzők számára biztosítani kell a színrekerülés lehetőségét; ennél fogva minden országban szervezzen a színházak szövetsége olvasó-bizottságot. Ennek a bizottságnak feladata az lenne, hogy kijelölje az érdemes és értékes darabokat, s ezekre fölhívja a színiigazgatók figyelmét. Hogy ez a felfogás célirányos-e, bajos eldönteni. A világon minden színház keresi, sőt hajszoja az új darabokat,

vannak színházak, ahol évente 400-500 darabot olvasnak el, de egy darab színrehozatalához annyi feltétel kapcsolódik, hogy némely darabot akkor sem lehet előadni, ha jó, mert például nem abba a színházba való, vagy nem lehet kiosztani.

A világkongresszus maga is érzi, hogy a kérdés itt hozzáfűződik az állandó társulat kérdéséhez. Az állandó társulatok utolsó időben nagyon meginogtak, de mégis bizonyos, hogy a színháznak ez az egyetlen biztos alapja, New Yorkot és Londont kivéve, ahol két évig is mehet egy darab, s ahol az egy darabra szerződött színészek, két hónapi próbálás után tökéletes együttessé forrhatnak össze. Ahol hiányoznak a nagy és legnagyobb méretek, ott a tökéletes együttes garanciája csakis az állandó társulat, s nem véletlen, hogy ma a legtökéletesebb előadásokat társulatot tart fent, sőt azt lehet mondani, hogy állandó műsort, a Comédie Française-ben lehet látni, amely szoros és állandó.

Érzi a színházak világszövetsége azt is, hogy a hangosfilm írókat és színészeket hódít el a színpadtól, ami a színházak helyzetét mindenestre súlyosbítja, s a felvetett kérdések között a legfontosabbak egyike: miképpen tudna a színház hatásos propagandát kifejteni? A színháznak a filmmel szemben mindig kötött Marsrutája lesz (7-től 10-ig vagy 8-tól 11-ig), és így sohasem fejthet ki olyan eredményes ellenpropagandát, aminőre talán szüksége volna. Viszont nem szabad a helyzetet túl sötét színekkel festeni, mert a pesszimista igazság csak féligazság. A színháznak élő ereje, eleven mivolta mindig hatásos propaganda lesz, aminek bizonyossága, hogy átütő színpadi sikerek manapság is akadnak, színházi válságok, és bukások pedig a század elején is voltak, sőt a múlt század végén sem hiányoztak.

A világkongresszus programjában nevezetes pont Shakespeare, s ennek megvan a maga magyarázata. Az utolsó esztendő alatt Londonban és Párizsban sorozatos sikerek fűződtek Shakespeare-darabokhoz, s amióta Londonban Gielgud kétszázszor egymásután játszta el Romeót és háromszázszor Hamletet, megint bebizonyosodott, hogy a nem látványos, de annál emberibb értékű darabokban nem a rendező az első személy, hanem a nagy színész, akinek megvannak a lehetőségei ahhoz, hogy háromszáz esztendő alkotáson révén is érdekelt tudja a közönséget. Valószínű, hogy erről az életbe vágó kérdéstről sok szépet fognak elmondani a kongresszuson, de a kérdés mégiscsak oda lyukad ki, hogy a színház számára legjobb propaganda, legelőbb reklám a nagy színész.

Igaz, hogy a világkongresszus - a maga programja szerint - a hangosfilmben nem lát akkora veszedelmet a színházra nézve, mint amilyen veszélyesnek ítéli a rádiót - az opera, hangverseny és zeneszerző szempontjából. Azt hisszük, a félelem ezen a ponton is túlzott. A gépi színház és gépi zene nem annyira a színházak és hangversenyek közönségét hódítja el, inkább a nagy tömegekből toboroz új közönséget. De még ha nem így volna is, meg lehet állítani kongresszusokkal a fejlődés útját?

A nemzetközi érintkezés és barátkozás hasznára válik minden nemzetnek, egyengeti a béke és egyetértés útját, eszméket vet föl - de nem hisszük, hogy égető kérdéseket megoldhatna. A színház problémáját minden színház csak önmaga oldhatja meg - s ahogy a történelem tanítja - végül mindig meg is oldotta.

(Színházi Élet, 1936)

ESSZÉK

A DRÁMA ÉS A KÖZÖNSÉG

A színház, melyről már Goethe megmondotta, hogy „furcsa intézet”, mindenesetre paradox intézmény, ahogy minden ősi, életbe és lélekbe gyökeresedett emberi intézmény lényegében paradox, vagyis önmagának ellentmondó, szélsőségeket összefogó, ellentéteket párosító, igent és nemet egyszerre és együtt ábrázoló valami. A színház éppoly paradox, mint az ember - test és lélek, valóság és elvontság, fenség és trivialitás, állat és angyal, szellem és anyag együtt és egyszerre. Shakespeare igéje, hogy az egész világ nem egyéb, mint egy nagy színpad: megfordítva is igaz, a színpad nem egyéb, mint az egész világ: minden nagyszerűségével és minden kicsinyességével, minden fenségével és minden alávalóságával együtt. Hamlet mély bánata éppúgy hozzátartozik, mint a sírásók alpári élce, Alceste vérző lelke csakúgy, mint a Scapin furkósbotja. A színpad univerzalitását pedig leghatásosabban fejezi ki a leguniverzálisabb színpadi író: Shakespeare. Magasztalói azt mondják róla, hogy fenséges, bájos, erőteljes, gyöngéd, patetikus és humoros, szenvedélyes és szeszélyes; gáncsolói pedig évszázadok óta hirdetik, hogy barbár, triviális, közönséges, mesterkélt, hatásvadászó - és mindkét félnek teljesen igaza van. A legnagyobb költő és a legbiztosabb mesterember ő egyben - barátai éppoly egyoldalúak, mint az ellenségei, de ő maga olyan, mint a színpad, éppoly univerzális és éppoly paradox.

Manapság már úgyszólván a dráma az egyetlen „költői” műfaj, amely nem szívódott föl a könyvben és remélhetőleg nem is fog soha fölszívódni, bár a Goncourt-testvérek valamikor megjósolták a kimúlását. Az a dráma, amely fölszívódik a könyvben vagy időtlen koraszülött, vagy olyan nagyszabású költemény, amely túlnő a drámai lehetőségek határain.

A dráma tudniillik nem olvasmánynak készül, hanem színdarabnak - ami nyílt és őszinte bevallása annak, hogy leírva, tehát könyv alakban nincs is készen. Akkor készül el teljesen, amikor leperreg a színpadon, és színésznek és közönségnek jelenvalósága és részvétele kell hozzá. Ez tulajdonképpen az igazi hármas egység: a mű, a játék, a közönség. A három együttvéve egész. Egymás nélkül csonkák.

A dráma sohasem válhatik merő irodalomná (bár lehet merő költészet). - Az igazi nagy drámai korszakok ezt oly élen és tisztán érezték, hogy a drámát egyáltalában nem tekintették irodalmi műfajnak. Shakespeare - tudvalevőleg - azért írta meg szonettjeit és elbeszélő költeményeit, hogy bejuthasson az irodalomba, mert a maga korában Hamlet és Othello révén nem sikerült volna bekerülnie. Drámáit ki sem nyomatta, ahogy Calderon de la Barca sem nyomatta ki darabjait, s ahogy Molière is csak azért adta ki egy-egy darabját - hogy (akkoriban nem volt tudniillik szerzői jog) az elorzástól meg tudja menteni. Ezek a drámák utólag váltak irodalomná - amikor lekerültek a színpadról, vagy ami még rosszabb, meghamisított átdolgozásban éltek a színpadon. De az ilyen könyvbe szorult dráma olyan, mint egy száműzött király, egy teljes jogú pretendens - akit bármely pillanatban megint trónjára lehet ültetni. Shakespeare vagy Calderon egy nagy drámája - bármikor életre lendül a színpadon - s mindig csak nyer a jó előadásban.

Drámai téma mindig csak az lehet - ami a köztudatban azzá formálódott, vagyis ami a közönség lelkében mint aktuális kérdés él, amelyre kívánja a feleletet. Görögországban a mítoszok, Shakespeare-nél, Calderonnál, a középkor kozmopolita novellái, Corneille-nél és Racine-nál a humanista reneszánsz műveltség alakjai, Wagnernél, az egybeforni akaró Németországban, a germán mitológia és középkor, a 19. század francia drámájában az akut társadalmi kérdések: szóval mindenütt olyan anyag, amelynek kiformalása szinte közhaj, egy

egész társadalom vágya. Amellett van itt még egy momentum, amely csakis a drámára nézve jellemző. Minthogy a színházi közönség: gyülekezet, társaság - amely együtt, egyszerre, egymást látva és egymást érezve: veszi fel magába a drámai művet - itt olyan korlátozások olyan gátló mozzanatok vannak, amelyekkel sokszor a legtehetségesebb és legerősebb drámai alkotás sem tud megbirkózni. A könyv számára minden téma érett, mindenesetre előbb érik meg, mint a színpad számára. Minden téma előbb formálódik regénnyé, mint drámává. A bukott nő alakja otthonos volt a regényben, amikor még nem bocsátották be a drámába. Molière legnagyobb műremekében, a Mizantrópban csak egy kokett özvegyet vihetett színpadra - ámbar a szándéka sokkal merészebb volt, amint ez a rajtnak nem egy helyéből kétségtelenül megállapítható. „Manon Lescaut”-ban a 18. század regénye a legteljesebb művészettel kialakította azt a típust - amely Marion de Lorme-ban félénk és óvatos léptekkel jött a színpadra - s mint Kaméliás hölgy több mint fél századdal később jelenhetett csak meg. Előbb nem tűrte volna meg a közönség, s a cenzúra azért is tiltotta be hosszú időn keresztül. A drámai témák lassan és nehezen érnek meg a közönség lelkében - s amíg ott meg nem értek - addig nem lehet kiformálni őket a színpadon. És ha a dráma akció: ki kell jelentenem, hogy sohasem lehet egyéni akció.

De hát mi is az a közönség? Nem, mint absztrakció, hanem mint valóság. Meg lehet egyáltalában fogni? Hogyan és hol nyilatkozik meg? Hogyan működik mint dramaturg, s ebbéli ténykedése komolyan számbajöhet-e? Hiszen, ahogy mondani szokták, a közönség laikus, s a dráma értékét és jelentőségét csak a szakértő határozhatja meg, a kritikus - akiről pedig köztudomású, hogy legtöbbször külön áll - sőt nem egyszer távol áll a közönségtől. A közönségnek a drámával való szoros és szerves kapcsolata hogyan és mi módon válik nyilvánvalóvá? S ha a közönség valóban dramaturg és komoly, számbavehető dramaturg, hogyan érthető meg az, hogy megbuktat költőket és magasba emel mesterembereket?

A drámával kapcsolatban - és a dramaturgia szempontjából csak egyféle közönség van. Az, amelyik bent ül a színházban, amikor a drámát előadják, és - erre vetem a legnagyobb súlyt - csakis addig, amíg bent ül a színházban. Színházi lapoknak például állandó szokásuk, hogy - amint ők mondják - megkérdezik a közönséget. Ez a legvaskosabb tévedés, a legvilágosabb öncsalás. A közönséget ugyanis nem lehet megkérdezni, legfeljebb meglesni. Megkérdezni lehet X-et, Y-t, Z-t, akárkit, a bárót, a bankigazgatót, a fűszerest, a hordárt: de aki azt hiszi, hogy ezzel a közönséghez tud hozzáférni: az a legnagyobb öncsalás áldozata. Csak különvéleményeket gyűjthet, mert mihelyt A, vagy X, vagy Y, vagy Z elhagyta a színházat, megszűnt közönség lenni, s már csak egyéni véleménye van: amely lehet intelligens és lehet értelmetlen - már az emlékekből beszél, öntudatosan nyilatkozik, felülkerekedtek benne olyan motívumok, amelyek az előadás alatt elnémultak vagy aludtak benne: szóval, amit mond, már egyéni nyilatkozás. Néha az ő véleménye, és legtöbbször másnak a véleménye.

Közönség mint dramaturg csakis az előadás alatt egzisztál s csakis az előadással egyidejűleg tud nyilatkozni. Ez a megnyilatkozás pedig: ott, ahol semmiféle gátlása nincsen, tehát ahol az előadás is szinte maradéktalanul tárja fel a darabot: rendszerint összevág a dráma legmélyebb törvényeivel, az alkotás lélektanával, úgyhogy rendes körülmények között a közönség teljesen megbízható és pontos reagens - vagyis a dráma menetének teljesen megfelel a közönség viselkedése - s a színpadi hatás nem egyéb, mint két törvényszerűség pontos, néha száz százaléig teljes találkozása.

A közönség felvevőképességének csodálatos sajátossága s minden közönség közös és kardinális vonása, az, hogy jobban lát mint hall, vagyis a vizuális felvevőképessége erőteljesebb, mint az akusztikai. Ez az igazság fejeződik ki abban is, hogy egy szónok közönségét hallgatóságnak nevezik; egy színielőadás hallgatóságát nézőközönségnek. A német elnevezés: Schauspiel,

Schaustück is igen helyesen utal arra, hogy a darabokat elsősorban nézik s nem hallgatják. A magyar „színpad”, „színdarab”, „színmű” szintén a látásra utal, mint a felvevés elsőrendű elemeire.

Hogy a közönség jobban lát, mint hall, ezt mindenki a saját praxisából is megállapíthatja mint néző. Egy díszlethibát, egy toilethibát, egy rossz mozdulatot - sokkal könnyebb észrevenni, mint egy hibás vagy értelmetlen hangsúlyt. Amerikában kísérleteket tettek annak bebizonyítására, hogy a közönség, ha előre nincsen tájékoztatva: nem tudja megállapítani, vajon egy darab versben van-e írva vagy prózában. E kísérletek ezt be is bizonyították. Egy patetikus jelenetben egy túlzott vagy rossz mozdulat rögtön nevetést kelt: a hibásan elmondott, sokszor értelmetlen mondatokat csak a legbeavatottabb és legrutinosabb nézők tudják megállapítani. A legviharosabb mozdulatot is ellenőrzi a közönség, az elviharzó verseknek a tartalmát nem, csakis a hanglejtését tudja ellenőrizni. Csak a muzsikát s nem a szót: vagyis: a közönség igazi teljes reagálása csak a gesztussal szemben állapítható meg, mert hiszen a zene is gesztus.

A közönségnek ebben a látszólagos tökéletlenségében azonban a drámának legmélyebb igazsága rejlik: hogy a dráma ősmagva a gesztus. A szó csak eredmény, amelyet vissza kell vinni eredetére, a szólamok és mozdulatok jegecek és kristályok, amelyeket folyékonnyá kell hevíteni az érzésnek és a szenvedélynek a kohójában. Az igazi dráma olvasva szűkszavú, hiányos, szaggatott - mert a szavak összekötő kapcsa a gesztus. És ahol minden gesztus szavakba van formálva: ott meghal minden színpadi lehetőség, és ez az igazi magyarázata annak, hogy Goethe Faustja miért oly mélységesen színpadiatlan. Egyszerűen azért, mert a színpad nem adhat neki semmit, nem tehet hozzá semmit. Ahogy Verlaine, vagy Stefan George egy versét nem lehet megzenésíteni: mert a vers az összes zenei lehetőségeket kihasználta, Faustot nem lehet igazán eljátszani, mert a költő nem hagyott semmit a színésznek. Faust minden kis lelki rezdülése bele van ritmizálva a gyémántvillogású verssorokba, amelyek mint a prizma, ezer színben ragyogtatnak fel minden érzést. Az olvasó kimerítheti, sőt a baj az, hogy csakis az olvasó merítheti ki igazán. A drámaíró az más: az a gesztusban él, még akkor is, ha véletlenül olyan nagy költőnek születik, mint Shakespeare. Hamlet monológja mint külön érték nem vethető össze Faust semmiféle monológjával: olvasva Shakespeare elmarad Goethe mögött. De a Hamlet monológja a legnagyobb drámai intermezzo: egy drámai hős, aki a helyzete fölé emelkedik - de csitt, a szép Ofélia jó: kénytelen visszatérni a megoldhatatlan konfliktus területére. Shakespeare-ben a filozófia is akció - Goethében az akció is filozófia: ezért nem lehet soha Faust a színpadon az, ami Hamlet - pedig nem kisebb, nem kevesebb - talán több. De Lessing jól tudja, hogyan áll a dolog, amikor ezt írta: „Egy dráma annál tökéletesebb költemény, mennél inkább dráma. A drámának drámai szépségekre van szüksége s ami az époszban vagy lírai versben a legdicséretesebb, a drámába átplántálva jogosan gáncsolható, mert a legszebb dolog is csak a maga helyén lehet szép.”

Lessing tehát a közönség dramaturgiájának alapján áll: vagyis a színpad és nem az irodalom pártján. Nem tűri a lírai és epikai szépségeket - vagyis nem ismeri el az irodalom jogosultságát a színpadi műfaj sajátos követelményeivel szemben. A közönség mindenütt és minden időben ezen a ponton volt a legérzékenyebb.

Browning Pippája a legszebb olvasmány - és a leghatástalanabb színdarab. A drámaírónak sohasem sikerül a tömegből egyént, a közönségből olvasót csinálni. Ellenben a közönség funkcionálása - gyönyörű, s hogy dramaturgiai érzéke milyen kifogástalan mihelyt a dráma területén mozog az író, azt sok példával lehet illusztrálni.

Párizsban történt, egy premieren - hogy közvetlenül az előadás megkezdése előtt a függöny hirtelen széjjelment s egy díszítő bennfelejtette magát a színpadon. Régi színházi ember lévén, rögtön fel is találta magát s úgy viselkedett, mintha a darabhoz tartoznék; a színpadon egy

állóóra volt elhelyezve, a díszítő tehát odaballagott az órához, felhúzta s azután, mint aki legjobban végezte el a dolgát: kísértelt a színpadról. Azt hitte, hogy megmentette a helyzetet, pedig a legalaposabban elrontotta. Azok a szavak és mondatok, amelyeket egy darab legelején elmondanak: lehetnek a legszebbek, legelméesebbek: sohasem hatnak, mert a közönség még nincsen preparálva és a hallóérzéke, akusztikai befogadóképessége csak tökéletlenül működik. Ellenben vizuális fogékonysága, gesztust felfogó ereje annál teljesebb. Mert mi történt azon a párizsi premieren - a díszítő ügyes viselkedése után? Az első felvonás alatt az egész közönség állandóan azt leste, mi fog történni a felhúzott órával - leste a kezdőakció folytatását és konzekvenciáit. És a közönségnek olyannyira igaza volt, hogy egy Lessing sem ítéltetett volna különben. Ha egy darab azzal kezdődik, hogy felhúznak benne egy órát - akkor az óra körül igen nagy dolgoknak kell történniök. Hogy ez milyen pontosan összevág azzal, amit a legnagyobb drámaíró csinál, rögtön kiderül, ha visszagondolunk Shakespeare-re, aki azzal az elhatározó gesztussal kezdi darabjait, amelynek konzekvenciáit vonja le a további jelenetek folyamán - ez a dramaturgia azonban a közönség lelkéből van a színpadra vetítve -, s ezért leste a párizsi premier közönsége egy egész felvonáson keresztül, hogy hányat fog ütni az az óra, amelyet egy szórakozott díszítő az előadás legelején felhúzott.

A dráma gyökerei mélyen lenyúlnak a közönség öntudatába és talán még mélyebben azokra az ösztönökre, amelyek az öntudat alatt lappanganak.

(Kézirat)

DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ

A drámai művészet értelmét, szerepét és jelentőségét Shakespeare határozta meg legpontosabban, amikor legszemélyesebb művében, a Hamletben azt kívánja e művésztől, hogy tartson tükröt a természetnek, mutassa fel az erényt és a bűnt igazi mivoltában, s legyen egyúttal kifejezője a kornak. Hogy a történelmi fejlődés során - s épp a tizenkilencedik században - a dráma elé lépett a regény, amely a legnagyobb alkotásaiban felülmúlta a drámairodalmat - ez lényegében nem változtatott a helyzeten -, a dráma és színjátszás föladata ugyanaz maradt, amit Shakespeare jelölt ki számára.

A nagy drámai korszakok azonban, amelyek a 16-17. században az egységes monarchiák s a nemzeti fölvirradás idején kivirágzottak: nem ismétlődhetek meg azóta. Kétségtelen, hogy a polgári társadalomnak adekvátabb kifejezése lett a korlátlan formájú regény, s a 19. század egyetlen nagy drámaírót revelált a shakespeare-i értelemben, Ibsent, akiben a polgári tragédia összes lehetőségei kimerültek. Világraszóló hatású vígjátékírója a kornak Bernard Shaw lett, s még nemrégiben a szocializmustól várta a világ azt az összefogó és egyesítő világnézetet, mely fundamentuma lehet egy új, „nagy” drámának. Ezek a várakozások hiábavalók voltak.

A mai dráma tehát a szétforgácsolódás képét mutatja, olyan mértékben, aminőre eddig a világon nem volt példa. Az erkölcsi relativitás elmélete a mai korban lehetetlenné tette a tragédiát. Tragédia csak ott virulhat, ahol erős erkölcsi ideálok vannak mint élő valóságok. A tragikus konfliktusok mögött mindig ideálok állanak, s a hős viszonya a sorshoz a nagy drámai korszakokban mindig ebből az alapból nőtt ki. Ma egyetlen sorsszerű hatalmat ismernek el a drámaírók: az átöröklést, amely már Ibsenben jelentkezett (a Zola-féle regényciklus ugyanezt a sorsviszonyt fejezte ki), s mely a Nobel-díjas O’Neilben a mániákussáig fokozódott. Teljes sikerű tragédia ezen az alapon nem jöhet létre, mert tragikum és patológia kizárják egymást. A modern tragédia tehát (amennyiben még annak nevezhető): Shaw *intellektuális* Szent Johannájában tetőződik, ahol a koreszmék állanak a személyek mögött, s ahol az írónak legálább sikerült, hogy minden szereplőjének igaza van a maga szempontjából, s nem gonoszság, aljasság vagy korlátoltság okozza Johanna megégetését.

A tragédia így ma részben tragikomédiává torzult, részben melodráává süllyedt. A dráma, amely a régi, nagy korszakokban azok irodalma volt, akik nem olvastak, elveszítette egykori vezető szerepét s a világvárosok tömkelegében szórakoztató művészté vált. A színpad a maga lehetőségeit virágoztatta ki, hogy kiszolgálhassa a közönséget, amelynek csak kis része jár a színházba irodalmi okulásért, a zöme ellenben csakis mulatságot keres a színházakban.

A mai produkció irodalmi fogyatékoságát a színpad a múltból iparkodik pótolni s a 19. századnak - részben a huszadiknak is - nagy érdeme, hogy az úgynevezett *klasszikus* drámát nem ejtette el, sőt nagy színpadi sikerekhez segítette, s így a „nagy dráma” - sőt a „tragédia” műfaját is ezen a módon életben tartotta. A nagy állami vagy városi szubvenciókkal fenntartott színházaknak tulajdonképpen ez nemzeti és művészi feladatuk, amelyet legtökéletesebben a Comédie Française old meg, ahol a *műsor túlnyomó* része százévesnél idősebb darabokból áll. A francia Nemzeti Színház helyzete viszont az egész világon a legkönnyebb, mert a 17. századból megvan az ő Corneille-je, Racine-ja, mindenek felett Molière-je. A 18. századból Marivaux-ja és Beaumarchais-ja, a 19-ből Victor Hugója és Musset-je, akit a saját kora nem honorált és nem is ismert el vérbeli drámaírónak, úgy hogy a színpadnak hozzá kellett fejlődnie.

A klasszikusok feltámasztása, tehát a tényleges és mai drámairodalom elkerülhetetlen pótlása előtérbe állította a *rendezés* művészetét, s a rendezőt, aki valamikor (hacsak nem Shakespeare-nek vagy Molière-nek hívták) - nagyon alárendelt személyiség volt, kivételes hatalommal ruházta fel, amelyet csak azzal a tekintéllyel tarthat fenn, hogy *hídepítő* a múlt drámája és a jelen közönsége között.

A mai drámai művészetnek egész sor problémája ebből a helyzetből és feladatból nőtt ki, s a rendező és színész viszonyának kérdésében egy évtizedek óta megismétlődő konfliktust tár fel, amelynek különböző megoldásai vannak orosz, francia, német és angol területen.

A mai drámai produkciót illetően az tapasztalható, hogy ami a reneszánszban (Shakespeare) s még a barokkban is egy volt, vagyis az irodalmi érték, a költői tartalom és a színpadi hatás szintézise (Calderon, Molière), már a 19. század folyamán teljesen kettéhasadt s az irodalmi dráma és a közönségsiker két, úgyszólván különböző műfajjá vált. A túlméretezett nagyvárosok csak támogatták ezt a fejlődésnek alig nevezhető világjelenséget, amely különben szintén nem szorítkozik a dráma területére, hanem éppúgy megtalálható a regényben.

Tapasztalt színházi emberek sokáig azt hitték, hogy ezt a problémát úgy lehet megoldani, ha külön színházat emelnek a nagy tömegeknek és külön, kis, intim színházat a válogatott és irodalmat kedvelő kisebb közönségnek. E programot meg is valósították - és tévedésnek bizonyult.

Kiderült, hogy az intelligens elemekből összeverődött közönség épp annyira tömeg, mint a háromezer főnyi ember. Plato dialógusában megjegyzi Szókratész, hogy a tömegben ők is csak közönség voltak.

A drámai művészet ugyanis *közös* élmény, szerzőnek, színésznek, nézőnek teljes összeforrása, hármas egysége s ezen a természetén nem változtat az a körülmény, hogy kevesebb vagy több az ember a nézőtérén, kisebb- vagy nagyobb-e a színház férőkapacitása.

Az elszigetelődés a nézőtérén csaknem lehetetlen, még a föltett szándékkal beülő kritikus számára is alig lehetséges. Utólag természetesen más a helyzet. A színházból kitóduló emberek már *egyesek és egyének*, akik megszabadultak a közös élmény ígézetétől.

A közös élmény, amely *sajátossága* és örök *varázsa* a színháznak, - úgy értendő, hogy a színpadi ábrázolás éppen élethasonlósága és életszerűsége révén (amit végsőkéig fokoz a színészi szuggesztíó) a tömegben lévő embereket az élet olyan *ráeszmélésére* tesz képessé, amire semmiféle más művészet sem képes. Az ember, aki benne van az életben - nem tud igazán ráeszmélni -, az igazi dráma és az igazi színjátszás ráeszmélteti. Aki látja és hallja az életet - az igazán megérti - főképp amikor egyrészt tudja, hogy kívül áll azon, amit lát és hall, másfelől ösztönszerűen érzi, hogy a színpadon *mares agitur*. A színészek ő helyette élnek, küzdenek és szenvednek a deszkákon, - tehát a néző önmagát látja és hallja, amire a való életben nem képes.

Ebben a nagy paradoxonban rejlik a színház örökléte, az a varázsa, hogy még koronás fők is Nérótól Mária Antoinette-ig hatalmas vágyat éreztek magukban arra, hogy mint színészek is föllépjenek. XIV. Lajost csak bizonyos idő után lehetett visszatartani attól, hogy balettet táncoljon.

Ezen az alapon állapítható meg a színház jövője is a láthatatlan színházzal (rádió) és a hangosfilmmel szemben. E két szurrogátum, bárhova tökéletesítik is, soha a *közös élmény* szenzációját létre nem hozhatja. A rádiót nem közönség hallgatja, hanem csak egy ember vagy egyesek, a hangosfilm közönsége pedig nem vehet aktív részt a paradox folyamatban, mert nem a kreáló színjátszással áll szemben, hanem csak gépi utánzattal, amely nem reagál az ő érzéseire és nem is forrhat vele össze. A színház legsajátosabb erejét, legelőbb paradoxonját tehát semmi módon nem lehet elvenni tőle.

A három egybefüggő kérdés így fogalmazható meg:

1. Hova fejlődhetik a dráma és a színház a jelenlegi helyzeti alapján?
2. Melyek a rádió lehetőségei?
3. Melyek a hangosfilm lehetőségei?

Ez elnagyolt elgondolás a kidolgozásban úgy realizálnának, hogy a mai dráma (összes műfajaival egyetemben), a mai színpadi rendezés, továbbá a mai színjátszás legfontosabb jelenségeiben, vonásaiban és vonatkozásaiban kidolgoztatik, úgy hogy a mai színháznak nem annyira egységes, mint inkább tarka képe világosan jelenjék meg az olvasó előtt. *Egységes* képe csakis egységes kultúrában lehetne; a huszadik században divatozott drámai stílusok (naturalizmus, impresszionizmus, szimbolizmus, neoromanticizmus) hoztak egy-egy jelentős dolgot, de éppen az egységet nem tudták meghozni, - ez fundamentális dolog és szellemtörténeti probléma, amelyhez egységes világnézet kell.

Az ún. szórakoztató színház, tehát a sok-sok ezer darabot fogyasztó közönség, a darabokkal együtt természetesen külön megvilágításba kerül. A drámaiparosok és drámaírók problémája szintén.

(A mai világ képe)

A MAI DRÁMA VÁLSÁGA

1.

A mai drámának, főképp a mai színháznak erősen érezhető válságáról utóbbi időben igen sok szó esett s minthogy ma nagy a divatjuk az olyan tudományos fejtegetéseknek, amelyek a felfelbukkanó, különböző nemű válságokat igen érthető és indokolt módon a világháborúval és annak gazdasági következményeivel kapcsolják össze: nem maradhattak el azok a dramaturgiai értekezések sem, amelyek a mai dráma és színház válságos tüneteit szintén a világháború rovására írják. Hogy a világháború s a velejáró nagy politikai, gazdasági és erkölcsi változások a színpad fölött sem suhantak el nyomtalanul, igazán nem szorul bizonyításra, viszont könnyen bizonyítható, hogy a mai dráma és színház válsága nem mai keletű, s a világháború hatása itt mindössze is abban mutatkozik, hogy kirívóbbá lett, kivált a dráma és a közönség viszonyát illetőleg. A válság magva azonban - vagyis az a sűrűn tapasztalható jelenség, hogy drámai érték és színházi siker homlokegyenest ellentétbe kerülnek egymással, már a világháború előtt megvolt. Ez a szomorú paradoxon a világháború nyomában járó gazdasági eltolódások folytán mélyebbé vált, mert hiszen hirtelen meggazdagodott tömegek sodródtak a színházak nézőterére, olyan tömegek, amelyeknek egyáltalában semmi színházi, sőt ami ennél fontosabb, egyéb iskolázottságuk sincsen, úgyhogy a színházi termelés az utóbbi évek alatt az egész világon még selejtesebbé és kezdetlegesebbé vált, hogy minél közelebb férközhessék a tanulatlan és romlatlan tömegek lelkéhez; de maga a tény, a drámaköltészet és a színpadi termelés kettéválása, a drámai értékeknek merő színpadi hatásokkal való helyettesítése, már jóval a világháború előtt megkezdődött s az utolsó évtizedek egyik fájdalmas paradoxonja és égető problémája volt azokban a körökben, amelyek e kérdéssel kezdettől fogva komolyan foglalkoztak.

Persze mindenekelőtt meg kell vizsgálnunk, vajon ez a jelenség a modern drámával függ-e össze, csakis vele függ-e össze s végül, hogy ez az összefüggés mit jelent. Hogy itt az utóbbi évtizedeknek egy igen jelentős és kényes tünetével van dolgunk, oknyomozó magyarázat helyett egy nagyon is eleven példával fogom igazolni. Reinhardtrol, a kiváló német színiigazgatóról ismeretes, hogy miután megteremtette a kis színházat, az intim nézőteret, a „Kammerspiele”-t, ötszáz ember számára, esztendőket töltött azzal, hogy megszervezze a nagy színházat ötezer néző számára. Egyszer az volt az érzése, hogy a színházat minél kevesebb, értelmes és művelt néző számára kell fenntartani, másszor meg az, hogy minél nagyobb, műveletlen sokaságot kell oda becsődíteni. S Reinhardtnak ez az önellentmondása is tömörked utánzóra talált. Már most ezt a belső ellentmondást, amely mindenesetre érdekes és izgató, sokféleképpen magyarázhatom. Nevezhetem bizonytalanságnak, mert nyilvánvalóan van benne az is; nevezhetem egyetemes, nagy, átfogó esztétikai váagnak, mely az ókori színház emlékein gyúlt ki, s melyet az a modern tudat hevít, hogy az intim darabok kis közönség előtt, kicsiny színpadon, a monumentális drámák pedig nagy színpadon, nagy nézőtér előtt kerüljenek színre, ami igen tetszetős felfogás, és kedvező az ilyen kísérletezőkre nézve, csak az a baj, hogy némi gondolkodás után ezzel a magyarázattal zsákutcába szorulunk. Mert föl kell vetnünk becsületesen a kérdést: melyik az intim és melyik a monumentális dráma. A felelet igen sok esetben furcsán és meglepően üt ki. Shakespeare-ről a szakemberek egy része is hajlandó kijelenteni, hogy monumentális darabokat írt (adták is német cirkuszokban, szédítően bonyodalmas apparátussal), mert a sok színváltozásra, díszletre, nagy kompozíciójára gondolnak, a versre meg a shakespeare-i pátoszra stb. S csakugyan: a legtöbb színházban ilyen is egy shakespeare-i dráma előadása: hangos és üres, kiáltó és deklamatorikus. A történeti igazság ezzel szemben az, hogy Shakespeare drámái intim színpadra, kis nézőtér számára

készültek s a maguk idejében díszlet és úgyszólván néma személyzet nélkül kerültek színre. Julius Caesarban például az egész sokaságot négy-öt ember képviselte, és ha jól megnézzük ezeket a drámákat, könnyen rájövünk arra, hogy csakugyan intim színdarabok. Shakespeare két döntő eszközzel dolgozik: a legkifejezőbb, legzeneibb szóval és a legaprólékosabb színészi arcjátékkal. Drámái a nagy, kiállításos színpadon eltorzulnak, elformátlanodnak, szét-töredeznek, sőt szétesnek. A cirkuszba vonszolt Shakespeare sületlenség, hiszen éppen fonákja és fordítottja annak, amit Shakespeare csinált, aki a ponyván forgó népies tárgyakat, a piacon látható népies színdarabokat a költőiség legmagasabb fokára hevítette, és a legneme-sebb eszközökkel megfinomította. Hamlet Shakespeare korában olyan közismert eset volt, mint például manapság a Dreyfus-pör, Shakespeare az útfélen találta s remekművet alkotott belőle, de intim remekművet, melynek lelke a szóban rejlik s nem véletlen, hogy éppen Hamlet az, ahol Shakespeare megmagyarázza a színjátszást, hangsúlyozza a költői szó szuverén erejét s a mimikai kiegészítés fontosságát.

Ha tehát mégis akadtak komoly vállalkozók is, akik az intim színpaddal való kísérletezések után nem áttalották Shakespeare hatását cirkuszok ijesztően tágas nézőterén kipróbálni, ha ily következtelen és művésztelen módon ingadozhattak az intim és a monumentális színház között: akkor ennek igazán csak egy helyes magyarázata lehet, az tudniillik, hogy a mai színházi életben a közönség az, amely teljesen bizonytalanná és kiszámíthatatlanná vált; hogy ez mennyire igaz, bizonyítják a világháború előtt való színházépítések, amelyeknek állandó problémája az volt: hány ember számára épüljön a nézőtér. Szóval, színházat építettek, de nem tudták, kinek építsék. Volt modern dráma, volt modern műsor: de a megfelelő közön-séget úgy próbálták hozzá megkeresni. S amikor az úgynevezett irodalmi dráma számára intim színházakat építettek, hogy Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Shaw színművei válogatott közön-ség előtt kerülhessenek színre, a gyakorlat keresztülhúzta e tiszteletreméltó számításokat. Berlin és Bécs intim színházaiban ma nem válogatott irodalmi alkotásokat hoznak színre, hanem jobbra azt a műfajt ápolják, amelyet a franciák finoman és kíméletesen vaudeville-nek neveznek, Jules Lemaître neovaudeville-nek bélyegez, s amely nem egyéb, mint a zene nélkül való operett; az, amit a regényben Unterhaltungsliteraturnak neveznek, s amely lehet néha szórakozás, de a legritkább esetben irodalom. Bármit terveznek is a színházépítők, végül is a közönség építi meg minden hajlékban a maga színházát, s erről a közönségről meg kell állapítanunk, hogy szívvel-lélekkel eltávolodott az irodalomtól. Azok a színdarabok, amelyek Koppenhágától Budapestig, Chicagótól Madridig a legnagyobb nemzetközi sikereket jelzik: túlnyomó részben merő színpadi játékok, amelyek nem gyökereznek a valóságban, nem kapcsolódnak életproblémákhoz, hanem színpadi hagyományokból táplálkoznak, színpadi fogásokat variálnak, szóval legtöbb esetben a színpadi műipar ügyes és tetszetős termékei. A világvárosok közönsége ezeket a darabokat elhiszi, természetesen és valószínűnek ítéli őket, nem mintha megtalálná bennök életének mását, sőt ellenkezőleg, éppen azért keltene illúziót, mert a közönség megtalálja rajtuk a hazugságnak azt a mázát, amellyel már több mint száz esztendő óta kendőzik az életet a színpadon. A közönség azért örül ezeknek a daraboknak, azért fogadja el őket mindig új meg új változatban (ezek a változatok mennél újabbak, annál régiebbek), mert így szokta meg több mint száz esztendő óta a színpadról. Ez az, amit egy német kritikus „das Ewig-Gestrige”-nek nevezett el, s aminek az életszerűségét voltaképpen mindig csak a színész adja meg.

Minthogy ebben a színpadi termésben alig van élettartalom és életprobléma, tehát világnézet sincs benne, mert hiszen a világnézet semmi egyéb, mint egységes erkölcsi állásfoglalás az étellel és az életproblémákkal szemben. Az igazi dráma mindenekelőtt erkölcsi gesztus, mindig is az volt, és ma is az, legalábbis az akar lenni, de éppen ezen a ponton találja magát

szemben a közönséggel, mely a színházban nem nyugtalanító életet, hanem megnyugtató játékot keres.

De lehet-e vajon azt állítani, hogy a mai közönség annyira elűt a régitől? Nem vagyunk-e igazságtalanok a mával szemben, amikor ennyire szembeállítjuk az igazi dráma törekvéseivel? A régi magyar drámaírókból - elsősorban Shakespeare-ből - sok olyat lehet idézni, ami azt bizonyítja, hogy az igazi drámaíró mindenkor is hadilábon állott a nagyközönséggel. Megáll-e az a föltevés, hogy a dráma és a közönség e szélsőséges ellentéte csakugyan a modern dráma válsága s nem örök válság, amely végighúzódik a dráma egész fejlődésén? Ha nem akarunk igazságtalanok lenni a jelen iránt, fürkésző szemmel kell visszatekintenünk a múltba.

2.

Az európai drámának van egy gyönyörű virágkora, amely a középkor melegágyából sarjadt elő, az úgynevezett keresztyén vagy reneszánsz dráma (keresztyénnek mondjuk az antikkkal szemben), amely Angliában a 16., Spanyolországban és Franciaországban a 17. század folyamán érte el fejlődésének tetőpontját. Ez tehát a Marlowe-Shakespeare, Lope de Vega-Calderon, Corneille-Racine-Molière korszaka s ehhez kapcsolódik mint a nagyszerű quartett elkésett negyedik szólama: a Lessing-Goethe-Schiller-féle dráma. Németország ugyanis elmaradt az előbb említett három nemzettől (a reformáció Németországban elnyelte a reneszánszt, a vallási küzdelem megörölte az irodalmat és a költészetet), úgyhogy Németország csak a 18. század derekán túl lépett be a nagy európai együttesbe s egyszerre élte végig a reneszánszt és a racionalizmust. A Lessing-Goethe-Schiller drámája tehát egyrészt még a nagy reneszánsz dráma, másrészt új motívumot kapcsol a fejlődésbe s átvisz a 19. századba, amiről utóbb lesz szó.

A reneszánsz drámának két ellentétes típusa alakult ki a középkori népies hagyomány és a reneszánsz kori humanista műveltség szellemének nagy küzdelméből. A középkori hagyomány jelentette a középkori színjáték tragiko-komikai vegyes stílusát, a nagy középkori mese-készletet, a keresztyén hit által teljesen átformált germán mitológiát, a humanista műveltség jelentette a görög és latin műzsákat, Arisztotelész dramaturgiáját, a reneszánsz új formaérzkét, s a tiszta - vagy tragikai, vagy komikai - stílust a drámában. Spanyolországban Lope de Vegával, Angliában Shakespeare-rel győzött a tudósokon a nép, a műveltségen a hagyomány, a klasszikai hármas egységen a szabad és korlátlan jelenetfűzés. Franciaországban ellenben Corneille és Racine drámája a humanizmus győzelme volt a népies tradíción, s Molière-t csak a féktelen erejű vígjátéki hagyomány s a commedia dell'arte le nem küzdhető divatja mentette meg a végleges elklasszikusodástól. Molière formailag kénytelen volt elfogadni a corneille-i tragédia eredményeit, de nem mondhatott le az olasz népies bohózat gazdag figura-készletéről, a commedia dell'arte eleven múzeumáról, s így a molière-i valami csudálatos megalkuvás ebben a korban, a két ellentét harmonikus megbékülése s ez teszi a molière-i vígjátékot oly páratlan jelenséggé az egész világirodalomban.

Csakhogy a két ellentétes drámatípusnak közös fundamentoma volt a közönségben, a köztudatban. A nagy reneszánsz drámáknak sajátos és jellemző vonása, hogy csakis kész mesékkel dolgozott, sohasem eredeti kitalálással. Lope de Vega vagy Shakespeare sohasem eszeltek ki mesét, hanem kész meséket alkalmaztak színpadra. Corneille és Racine, akik majdnem kizárólag történelmi, mitológiai vagy bibliai tárgyakat dolgoztak fel, szintén készen vették át a történetet, csak a lélektani indokolás volt az övék. Hogy a közönség szempontjából miért döntő fontosságú e módszer: igen könnyű belátni. A költő és a közönség találkozása megtörtént már abban a pillanatban, amikor a darab címét kihirdették a színpadról vagy előre kinyomatták színlapokon. A közönség mindjárt tudta, miről van szó s mindig csak arról volt

szó, ami őt eleve érdekelte. Ez az egész reneszánsz dráma csakis a köztudatban meggyökere-
sedett tárgyakat vagy alakokat vitt a színpadra. A forgalomban levő mesének, a kész történet-
nek azonkívül megvan az a felbecsülhetetlen előnye, hogy erős hittel rendelkezik még akkor
is, ha olyan valószínűtlen vagy képtelen, mint Shakespeare némely darabjának meséje. A
megtörténtség, a hagyomány erejével és hitelével lépnek föl, s az ilyen mesékkal szemben a
lélektani kifogások mindig erőtlennek bizonyultak. Shakespeare és Calderon tehát, akik a
népies hagyományok alapján állottak, akármilyen magasra emelkedtek is, akármily magas-
rendű költészetet helyeztek is bele drámájukba, meséjük, jellemalkotásuk, tragiko-komikai
stílusuk a nép ízlésére támaszkodott. A shakespeare-i és calderoni dráma tehát ugyanakkor,
amikor magasrendű és magasröptű dráma volt, egyúttal népszerű és népies színdarab is lehe-
tett, gyökere, életlehetősége, sikere benne rejtett a közönségben. Ha kisebb mértékben és ha
némi megszorítással is, ugyanez mondható a Corneille-Racine-féle drámáról is. Bár itt a
népies hagyományt elnyelte az új humanista műveltség, és ez a dráma klasszikus volt, még-
sem kalandozott el a köztudat területeiről, a közönség szempontjából mindössze annyiban üt
el a shakespeare-i típustól, hogy erősebben támaszkodott a klasszikai műveltség hordozóira:
udvarra, arisztokráciára, tanult hivatalnokokra és városiakra, viszont Molière annyira felszívta
magába az egész középkori hagyományt, hogy szinte a Shakespeare értelmében való népköltő
volt.

A Lessing-Goethe-Schiller-féle drámákban (amelyről azt mondtam, hogy szervesen kapcsolódik a reneszánsz drámához) megtaláljuk a reneszánsz dráma nagy problémáját, a népiesség és humanizmus küzdelmét. Ezt a nagy német „klasszikus” drámát - mily ferde elnevezés ez a Haramiákkal, Fausttal vagy Bölcs Náthánnal kapcsolatban, amelyek erősen emlékeztetnek Shakespeare-re - még bonyolultabbá teszi az, hogy Lessing, Goethe, Schiller már tudták és ismerték a reneszánsz dráma előbb említett nagy ellentétét, sokáig ingadoztak is a két szélsőség között, majd egyesíteni akarták a kettőt. Ebbéli küzdelmük és törekvésük azonban nem tartozik ide. Itt csak az a fontos, hogy e nagy német drámaírók helyzete a közönséggel szemben már egészen más volt, mint Shakespeare-é vagy Molière-é. A hamburgi nemzeti színház, amely nem tudott megállni, Goethe weimari színháza, amely mögött nem volt német nép, német közönség, már egészen más vállalkozások, mint a francia vagy angol reneszánsz színházak. Shakespeare-rel, Molière-rel, Corneille-jel szemben hiába keresünk az ő korukban alábbvaló vagy romlottabb ízlésű írókat, akit az irodalmi felfogással vagy megállapítással szemben a közönség kegyelt és kitüntetett volna, mert ezek a nagy drámaírók múltnak és jelennek, hagyománynak, irodalomnak, közönségnek exponensei voltak, úgyhogy ott az irodalmi és színházi siker úgyszólván egyet jelentett. Goethével és Schillerrel szemben azonban már ott látjuk Kotzebuet, az irodalomban megvetett s közönség körében ünnepezt drámaírót, akinek fércmunkái diadallal járnak be nemcsak a német színpadokat, hanem a művelt és barbár külföldet is.

De a Lessing-Goethe-Schiller-féle dráma is lényeges változást tüntet fel a reneszánsz drámával szemben, amelyről megállapítottuk, hogy kész mesékkel és átvett történetekkel dolgozott. Lessing Miss Sarah Sampsonja, Schiller Ármány és szerelemje, Goethe Stellája egészen új drámatípust mutatnak, amely nem kész meséből áll elő, hanem ahol a mesét maga az író találja ki.

Mit jelent vajon e változás, amelyre a dramaturgiák nem nagyon vetettek ügyet? Miért lépnek be a drámai irodalomba az átvett, kész mesék helyett a drámaíró egyéni kitalálásai? Ha erre a kérdésre megfelelünk, rámutatunk egyúttal a mai dráma válságának kútfejére.

A 18. század második felében egy új társadalmi osztály lépett előtérbe, amely nemcsak új jogokat, hanem új esztétikát is kívánt: a polgárság, amelynek mozgalma a nagy francia forra-

dalomban tört ki teljes erővel. Ez a polgárság új drámát is akart, mely a valódi, igazi életet (értsd: az ő életét) tükrözze a színpadon, az ő nyelvén beszéljen (értsd: nem a régi kultúra versalakjában, hanem élethű prózában). Nyilvánvaló, hogy e merőben új szándékoknak és törekvéseknek nem felelhetek meg többé azok a régi, kész mesék és történetek, amelyek részben a feudális világ leverődései, részben a humanista műveltség elemei voltak. A diadalmasan feltörekvő és érvényesülni akaró új társadalmi osztály életét csak olyan történetekkel és mesékkel lehetett kifejezni, amelyeket az író maga szőtt a társadalmi élet megfigyelt alakjaiból és jeleneteiből. Ehhez képest a drámának is át kellett alakulnia, ahogy Diderot hirdette, s egy új dramaturgiának kellett előteremnie, amely egészen új látószögből nézte a drámát és a színpadot, a valóság és illúzió követelményeit alkalmazta rája s a kész mesék ellentmondást nem tűrő hitelessége helyett lélektani igazság törvénye jelent meg a színpadon.

Lessing Hamburgi dramaturgiájának eddig kellőképpen ki nem fejtett s ennél fogva nem is méltányolt jelentősége éppen abban áll, hogy ennek az új dramaturgiának első, igazi összefoglalása. Lessingben nem az a legfontosabb, ami Arisztotelészre vagy Shakespeare-re vonatkozik, hanem éppen ellenkezőleg az, ami a jövőre utal. A Hamburgi dramaturgiának legnagyobb érdekessége, hogy új követelményei száz évvel később váltak valóra - az ibseni drámában, amely az új, polgári vagy társadalmi drámának igazi beteljesülése volt.

3.

Az a polgári közönség, mely a reneszánsz dráma közönségének helyébe lépett, nem gyökerezett semmiféle középkori vagy humanista hagyományban, tanulatlan és tradíciómentes volt, egyre új meg új elemeket vett föl magába s a nagy metropoliszok rohamos fejlődése a hagyományok kialakulását megnehezítette, sőt egyenesen lehetetlenné tette. Ez a közönség a forradalmak révén teljesen elszakadt a múlttól s a színházban is csak saját jelene iránt érdeklődött. Schiller és még sokkal inkább Goethe drámája csak a műveltek válogatott társaságát érdekelte. A polgári osztály, amely állandóan változott, mert egyrészt alulról és felülről is folyton új elemeket szítt fel magába, másrészt lefelé és fölfelé is folyton szakadtak ki belőle egyes elemek: nem lehetett többé olyan támasza és alapja a drámának, mint voltak annak idején a régi rétegek. Így kerekedhetett a közönség tetszésében Kotzebue Schiller fölé, úgyhogy a közönség e kedvence nem is érte be aztán érzelmős polgári drámák és vaskos polgári boházatok írásával, hanem a jambusok terén is fölvette a versenyt Schillerrel. Itt már megtalálhatjuk a mai válság teljes kórképét. Mindazonáltal Goethe és Schiller aránylag könnyű szívvel viselhették el, ami velük a színpadon történt, mert ellentétben a francia, spanyol és angol reneszánsz dráma mestereivel, nem csupán a drámára támaszkodtak, nem pusztán drámaírók voltak s nemcsak a színházi közönség számára írtak. Goethével kezdődik az az állapot, hogy a drámák a könyv és nem a színpad számára készülnek, hogy a dráma (nem úgy, mint a shakespeare-i, a színpadon kezdődik s könyvben folytatódik) a könyvben kezdődik s akárhányszor nem folytatódik a színpadon. Ezzel aztán meg is indult az irodalom és dráma, színpad és könyv nagy meghasonlása, amely azóta sem szűnt meg, sőt még inkább kiélesedett.

A Schiller-Kotzebue ellentét végleg állandósult. A drámai termelés úgyszólván két különböző nyomon fejlődött tovább. Egyfelől a drámaíró a nagyközönség igényeit akarta kielégíteni, másfelől a saját költői céljait megvalósítani. (A reneszánszkor drámaírója még ezt a kettőt egyszerre akarhatta.) Németországban ez az ellentét egyik válságot idézte fel a másik után. A rendkívül tehetséges Kleist belepusztult. Ő maga úgy érezte, hogy olyan színház számára írja darabjait, das da noch kommen soll. De milyen emberfölötti küzdelmet kellett állnia Hebbelnek s mi lett Grillparzer sorsa? Olyan bukások érték, hogy visszahúzódott a színpadtól, s három utolsó darabja már csak a halála után került színre. Ezek a drámaírók a maguk

tragédiáit régmúlt korszakok és irodalmak tanulmányozása és a maguk egyéni átélése alapján írták, de éppoly kevésbé láttak maguk előtt közönséget, mint azok a modern színházépítők, akik azon tanakodtak, hogy kis termet vagy nagy hodályt emeljenek-e bizonyos darabok számára. A közönség, mely a drámaíró és a színész mellett harmadik s nem kevésbé fontos tényezője a drámának: nem volt többé az az egyszerű, biztos és legalább nagyjában megbízható sokaság, amelyre a dráma nagy korszakaiban mindig számíthatott a drámaíró. Shakespeare és Corneille sikerei csak ritkán, elvétve és véletlenül ismétlődhetek meg, rendszeresen soha. Ellenben bekövetkezett az, amiről a régi nagy drámai korok nem is álmodhattak: a posztumusz siker, az, amelyet a szerző nem ér meg, az a siker, amelyet az utókor fon babérként a szerző fejére. A 19. század tele van ilyen posztumusz sikerrel. Hebbel, Grillparzer, Kleist legnagyobb sikereiket haláluk után érték el s a magyar irodalom legjobb tragédiája, egyetlen igazán mélyen tragikus drámája: a Bánk bán, írója életében még a színpadra sem tudott felvergődni. A magyar viszonyok még mostohábbak voltak, mint a német viszonyok, mert mostohaságukat még kezdetlegességük is fokozta. A magyar közönség csak Kisfaludy Károlyig ért fel s Katona Józsefet minden valószínűség szerint akkor sem tudta volna megbecsülni, ha színpadon látja. Erre vall Arany Jánosnak egy igen érdekes megjegyzése a Bánk bánról (hogyan nevelték ki őt, amikor Bánkot följebb helyezte Kisfaludy darabjainál), s Gyulai Pálnak egész okfejtése, amellyel Bánk bánnak a maga korában való sikertelenségét magyarázza.

A posztumusz sikernek jellemző sajátága az, hogy voltaképpen a közönség ellenében való siker, a közönségre úgyszólván ráolvasott siker. Ez pedig úgy értendő, hogy értékes alkotások az öntudatos és hozzáértő kritika révén bejutnak a köztudatba, vagyis bizonyos drámák idő múltával hírre kapnak, s ami talán legfontosabb: az iskolai oktatás részévé válnak, úgyhogy utólag feljük fordul az érdeklődés, amikor aztán színpadról is izgatják a kíváncsiságot. Ezeknek a sikere nem a színpadon csírázik ki, hanem ellenkezőleg, künn az életben, irodalomban, iskolában s a színpad csak koronája a sikernek. A sikernek ez a megfordított, mondhatnók ferde útja csakis olyan világban érthető és természetes, ahol a dráma nem az író és közönség együttérzéséből, közös lelkéből nő ki, hanem ahol a közönséget utólag kell ránevelni és rávezetni arra, hogy amit az író alkotott, az csakugyan őt érdekli, őreá vonatkozik s a nemzeti életnek költői megnyilatkozása. Bánk bán már megszületése pillanatában nemzeti dráma volt, legnemzetibb drámánk, de mennyi időbe telt, amíg a magyar közönség is rájött arra, hogy e drámában sua res agitur, hogy Bánk bánnak voltaképpen a magyarság a hőse.

Amíg az igazi drámai és költői nyomokon járó drámaírók egyre jobban elszigetelődtek a nagyközönségtől: a színpadi sikerek azok számára virultak ki, akik a munkában és küzdelemben, napi hajszában és tülekedésben elernyedtek és kifáradt nagyvárosi közönség színházi szükségleteit ki tudták elégíteni. Erre a feladatra leghivatottabb volt a francia nemzet, s belőle támadtak azok az írók, akik a könnyű és kellemes szórakoztatást legjobban tudták összekötni azzal a látszattal, hogy ők a valóság képeit vetítik a színpadra. A 19. század francia színműirodalmá oldotta meg azt a paradoxont, hogyan lehet a való életet a legszórakoztatóbb módon színpadra vinni, a nyugtalan kérdéseket a legmegnyugtatóbban megoldani, a komoly problémákat üdítő játékká szelídíteni. Ők a valóságnak egyszerűen kiszedték a méregfogait s megteremtették azt a polgári vagy társadalmi drámát, amely látszólag megfelelt a Hamburgi dramaturgiában megálmodott modern színjátéknak, de amely színpadi gyümölcs valójában nagyon is messze esett a Lessing-féle elméleti fától.

Ennek az új francia drámának megteremtője és atyamestere Scribe volt, a 19. század egyik legsikeresebb színműírója, akinek jelentősége a dráma történetében is rendkívüli. Scribe-bel jelentkezik a színpadon a 19. század egyik legérdekesebb motívuma: a zsurnalizmus. Mint-hogy a kész mesék és történetek korszaka lejárt, Scribe a polgári élet aktuális anyagából merít,

de szeme mindig csak azt az izgató elemet keresi, amelyet aztán a színpadon három vagy öt felvonásban szétteríthet. Az igazi dráma nyugtalanító, fájdalmas élménysorozatát, a kész mesék tipikus erejét a Scribe-féle színmű az úgynevezett intrigue-el: a bonyodalommal pótolja, feszültségekkel, izgalmakkal, amelyek hol előresodorják, hol hátráltatják a nagy, robbanó jelenetet (amelyet Sarcey „scène à faire”-nek nevezett). Az „intrigue” természetesen mindent elnyel: éleslátást, jellemrajzot, lélektant, ami mind csak olcsó eszközzé válik az „intrigue” szolgálatában. Scribe igazán csak azt nézte, ami egyesíti, s nem azt, ami szétválasztja a nagyvárosi színházak esti közönségét. A polgári életet úgy vitte színpadra, hogy lehetőleg senkinek se fájjon. Életfelfogása nem megy túl a polgári tisztesség határán, inkább vállalja - persze naivul - az erkölcstelenséget, mint az illetlenséget. A házasságtörő asszonynak is megbocsát, ha az megígéri, hogy azontúl jól viseli magát. Párbeszéd dolgában a Scribe-féle színmű a polgárinál is polgárabb. Ezt a párbeszédet olvasva meg lehet érteni a Goncourt-testvérek fizikai borzalmát. Színpadról persze ezek a párbeszéddek sokkal jobban hangzottak, mert hiszen az irodalmiatlan párbeszéddek nagy színpadi lehetősége ma is az eleven színészi erőből táplálkozik. Kitűnő színészek ajkáról nem egyszer a lapos mondatok is eleven erővel hatnak, s ez teszi érthetővé, hogy sok színdarab olvasva unalmas és a színpadról szórakoztató.¹

Scribe éppen az „intrigue” miatt avult el, mert semmi sem avul oly gyorsan és biztosan, mint a technika, a csak-technika. Scribe bonyodalmai naivakká váltak, amikor Sardouval megjelent a színpadon a szenzációs riport, amely hatalmas fejlődés volt Scribe naiv zsurnalizmusával szemben, persze olyan fejlődés, amely lefelé visz és nem fölfelé. Sardou a Scribe-féle színmű végleges elfajulása. Érdekes, hogy Sardou komolyan kezdte színműírói pályáját. Erkölcsrajzokat, társadalmi szatírákat írt s nem is közönséges vígjátékírói tehetségnek adta jeleit. De a siker nem akart hozzászegődni, s ő lázasan kereste a közönség kedvét és tetszését, amíg Sarah Bernhardt révén meg nem találta. A Sarah Bernhardt-Sardou-féle műsor úgyszólván tetőpontja a 19. század színpadi zsurnalizmusának, szinte netovábbja annak, hova fajulhat a költői és drámai hagyományokról teljesen megfélemezhető színműipar. A színpadi hatás itt csakugyan az, aminek Gyulai Pál bélyegezte, teljesen független a drámai hatástól, sőt mondhatjuk: ellentéte a drámai hatásnak. Ez a színpadi fogások diadala a drámai hatásokkal szemben. Sardou Fedorája (amely még ma is hat a nagyközönségre, ámbár Sardou is jórészt elavult) klasszikus példája az olyan feszültségnek és izgalomnak, mely minden drámai mélység és igazság nélkül pusztán a színpadi eszközök erőszakos és durva alkalmazásával jön létre. Ebben a darabban Ramazoff Fedora hercegnő volt kedvesének gyilkosát lakására csalja, hogy kivegye belőle titkát: miért ölte meg a grófot. A lakást persze jóelőre körülvéti rendőrökkel. A jó közönség persze borzong, izgul, izeg-mozog, fészkelődik amiatt, hogy mi fog történni Ipanof Lorisszal, a rokonszenves gyilkossal. Kétségtelen, hogy ez a helyzet a legműveltebb és legfinomabb lelkű nézőt is izgathatja, sőt izgatja is a színházban. Csakhogy - és ez a kérdés veleje - ugyan-ez az izgalom borzongatja az embereket a cirkuszban, amikor az állatszeliidítő bedugja fejét az oroszlán szájába. A művelt néző tudja, hogy Sardou nem fogja leharapni Ipanof Loris fejét (mert mi lenne a 3-ik és 4-ik felvonásból?), valamint hogy az oroszlán sem fogja leharapni az állatszeliidítő fejét (mert ez tízezer eset közül legfeljebb egyszer történik meg), de azért mind a két esetben egyformán izgul és éppen ez a bökkenő.

Abban a törekvésben, hogy a közönség minél szélesebb rétegei megtalálják szórakozásukat a színházban: a színpadi termelésnek egyre mélyebben kellett süllyednie a napi szenzáció, a

¹ Molière Misanthrope-ja, melyről Schlegel azt mondta, hogy cselekmény és mese nélkül való párbeszédes vitatkozás, csakugyan ehhez az új típushoz áll közel. A régihez, a reneszánszhoz való tartozását viszont az jelzi, hogy egy komikai típust ábrázol.

cirkuszi izgalom irányában. A régi nagy drámai korszakokat - az ó-görög színpadot beleértve - az jellemezte, hogy a drámaírók folyton a régi és ismert alakokat és tárgyakat hozták színpadra, de új motiválással, új lelki megvilágítással. A 19. század színműirodalmát az jellemzi, hogy a színházak folyton az új fogásokat, új trükköket, meglepő és szenzációs ötleteket keresték, míg az alakok, sőt a történet lelke, motivációja, megvilágítása maradhatott a régi, a megszokott, konvencionális, útszerű. A régi dráma tehát állandóan az új belsőségeket és mélységeket kereste, a 19. század színműirodalma az új külsőségeket és új felületeket. Innen a 19. század hatalmas és óriási színműtermelésének bámulatosan gyors és rohamos avulása. A 19. század drámatermeléséből jórészt az maradt meg, aminek a maga idejében nem volt sikere vagy legalább is nem volt meg a kellő sikere. A 19. század igazi drámáinak is részben posztumusz sikerekkel kell beérnie.

4.

Az igazi költői dráma érvényesülése a 19. század színpadján csak úgy volt lehetséges, hogy bevallottan irodalmi színházak, tehát valóságos ellen-színházak támadtak, amelyek az úgynevezett finom és művelt kisebbséget hívták sorompóba a színházi mobbal szemben. A század legnagyobb drámaírójának, Ibsennek világi sikere a polgári színpadokon csakis Nórával volt, amely egyrészt aktuális tárgyával világszerte feltűnést keltett, másrészt olyan női szerepet, olyan művészi feladatot rejtett magában, amilyen Dumas Kaméliás hölgye óta nem fordult meg a színpadon. Nóra világsikere egyik leghathatósabb bizonyága annak is, hogy a drámák sikere nagy részben azon is fordul meg, milyen anyagot adnak a korabeli színjátszásnak. Hasonló világsikere egyetlen ibseni drámának sem volt (Hedda Gabler a maga kivételes amerikai sikerét egy Fiske nevű bámulatos színésznőnek köszönhette), kivált azután, hogy Ibsen a Scribe-féle színpadi formát a tragédiáig mélyítette. Scribe csak színpadi teljesülése volt a polgári színműnek, Ibsen lett a drámai teljesülése, úgyhogy Ibsen megtagadása és leleplezése is Scribe-nek, akinek polgári bonyodalmi helyett polgári konfliktusokat hozott a színpadra. Ibsen a maga szigorú etikájával úgyszólván leleplezi a Scribe-féle polgári tiszteséget. Ibsen a polgári társadalom lelki meghasonlottságának, belső összeomlásának drámaírója. Voltaire gúnyosan emlegette azokat a drámaírókat, akik tragikus polgári színművekről álmodoztak, mire Lessing csípősen jegyezte meg, hogy ez a dráma nem lehetetlenség, s akadhat majd lángelme, aki meg is tudja valósítani. De a tragikus polgári dráma mégiscsak akkor születhetett meg, amikor a polgári társadalom az elé a helyzet elé került, hogy azok az erkölcsi erők, amelyeknek segítségével naggyá vált és kifejlődött, megcsontosodtak, hazugságokká lettek, szóval életellenes erőkké váltak. Csakis ekkor léphetett fel Ibsen, aki meg is teremtette a társadalmi tragédiát, amelyet Voltaire tagadott s Lessing előre megjósolt.

Ámde hogy kiinduló pontunkhoz visszatérjünk, még ez a polgári társadalom lelkétől lelkezett dráma is, mely a Scribe-féle forma művészi teljesülése volt: nagy akadályra talált a mai közönségnél s igazi sikereihez csak külön e célra szervezett színházakban juthatott. Ibsen darabjaiban nem volt távolság a közönség és a drámák tárgya és alakjai között, mert hiszen ezek a társadalom eleven, izzó anyagából voltak kiszakítva, de még volt nagy távolság a közönség és a tragikus dráma között. A Scribe-féle színmű és a nyomában járó fejlődés a színházban szórakozást kereső széles rétegek abbéli vágyakozásához simult, hogy minden tragikai probléma élet le kell törni a színházban, s hogy a komoly és víg elemnek kellemes vegyítésével kell a közönség színházi szomját kielégíteni.

Így tehát a 19. század legnagyobb és legkifejezőbb drámaírója sem legnagyobb és legkifejezőbb darabjaival aratta világsikereit s nem egy remekműve csak a nagyon művelt közönségnek kisebb rétegeit hatotta át. S valahányszor a színpadiasság kinövéséi ellen irodalmi

törekvések jelentek meg a színpadon, ezek egyúttal színpadi reformokat is jelentettek be, a színpadot az irodalom jegyében akarták megújítani. Két ilyen nevezetes irodalmi mozgalom játszódtott le a 19. század második felében, két egymással szorosán kapcsolatos irodalmi irány próbálkozott meg azzal, hogy a közönséget az irodalomra eszméltesse s a régi Scribe-féle technika helyébe új művészi formát ültessen: a naturalizmus és az impresszionizmus. Ezek a harcok jórészt Párizs és Berlin színpadjain folytak le.

A naturalizmus nemcsak Scribe-bel, hanem Ibsennel szemben is újat akart jelenteni: a mesterkélt jelenetfűzésnek és felvonásvégnek teljes megszüntetését, a jeleneteknek teljesen életszerű váltakozását, az embereknek másolatszerűen hű megjelenését, beszédben és mozdulatban való igaz nyilatkozását, világnézetileg a miliő uralmát az egyén fölött s minden egyes, bármily kisszerű egyéni élet tragikus voltát az ellenséges körülmények megsemmisítő erejével szemben. Jelentette még a naturalizmus a hősnek teljes megszűnését a drámában s a jellem elsőségét a cselekménnyel szemben (holott a régi dramaturgia Arisztoteléstől kezdve a komoly drámában első helyen követelte a cselekményt s csak második helyen a jellemeket). Csakhogy a naturalizmusról nagyon hamar kiderült, hogy legszebb és legszigorúbb elvei teljességgel megvalósíthatatlanok. A legélethívebb párbeszéd rendszerint a legdrámaiatlanabb is, mert az igazán drámai párbeszéd tömör, sűrített, szóval stilizált. A dráma akaratok ütközése s a drámai párbeszédnek mindig az ütközőpontokat kell jeleznie. Amit a drámában beszélnek az emberek, annak mindig az akaratra kell vonatkoznia, hogy igazán drámai lehessen, vagyis aktívnak hasson. Tehát a drámai párbeszéd csak szimbolikus lehet, amely mellett a naturalista párbeszédnek a maga fotografikus élethűségével okvetlenül háttérbe kell szorulnia.

Így érthető meg, hogy a legjobb naturalista drámák írója: Hauptmann Gerhart legjobb naturalista drámáiban, amelyeknek párbeszédei életszerűbbek, valószerűbbek az ibseni dialógnál, ezt az illúziót nem azzal érik el, hogy Hauptmann teljesítette a naturalista föltételt, amely teljesíthetetlen a színpadon, hanem csakis azzal, hogy Hauptmann emberlátása naivabb lévén, mint az Ibsené, kifejezési módja is közvetlenebb és valószerűbb lehetett.

A színpadi naturalizmus végül is éppen ott szenvedett hajótörést, ahová legerősebb horgonyát vetette. A naturalizmus ugyanis azt reménylette, hogy a mai közönségnek megfelelő drámát csakis a mai élet aprólékosan hű másolása révén lehet megteremteni, tekintet nélkül arra, hogy a közönségnek vannak bizonyos színpadi megszokásai és igényei, amelyekről semmi áron sem hajlandó letenni. Csakhogy a naturalizmus ezt a feladatot már csak dogmájánál fogva sem oldhatta meg. Az igazi naturalista nem gyakorolhat kritikát az életen (mert hiszen akkor nem lehet hű ábrázolója az életnek), nem vetíthet tragikus problémát az életbe, s így sem a komikum, sem a tragikum irányában nem fejlődhetik. A legtehetségesebb naturalista drámaíró tehát nem maradhatott meg a naturalizmus mellett. Hauptmann Gerhart a Bieberpelzben döntő lépést tett a tiszta vígjáték felé, Michael Kramerben pedig tragikus magasságokba tört s teljesen elszakadt a naturalizmustól, sőt utolsó felvonásában, amely már a lezajlott cselekmény után történik, szinte új dráma felé mutatott, mert szinte új embert alakított ki előttünk, aki saját tragédiájának felismerésével és igazi átértésével saját tragédiája fölé emelkedik.

A színpadi naturalizmus a nagyközönségben egyetlen újfajta, tárgyi érdeklődést keltett, amennyiben színpadra vitte az alsó néposztályokat, a nyomorgókat és szűkölködőket s fölvetette a színpadon is a szociális kérdést. De fölöttébb érdekes és jellemző, hogy a szegény emberekről szóló darabok között igazán nagy sikert azok arattak, amelyekben a drámaíró mély, költői részvéte mellett háttérbe szorult a naturalizmus. Az e nemű drámák között a legnagyobb siker Gorkij Éjjeli menedékhelyének jutott ki, amely sem hangjában, sem technikájában nem naturalista színjáték.

Az impresszionizmusnak, amelyet lelki naturalizmusnak is nevezhetünk, mert a tények és valóságok lelki vetületeit: a hangulatokat vitte be a drámába s a maeterlincki marionett-színjátékokban szinte új műfajt teremtett: talán még kevesebb kézzelfogható eredménye, még kisebb sikere volt a színpadon, mint a naturalizmusnak. Maeterlinck a maga egyetlen sikerét olyan darabbal érte el (Monna Vanna), amely távol állt egyéb, finom költői kísérleteitől s nem volt ment a brutális színpadi fogásoktól.

Nem szabad elfelednünk, hogy mind a naturalizmus, mind az impresszionizmus sokban hozzájárultak a színpad képzőművészeti hatásainak fejlesztéséhez, sőt magának a színjátszásnak a testi és lelki valóságok irányában való gazdagodásához s ennyiben azt kell mondanunk, hogy a közönség széles rétegeire sem maradtak hatás nélkül. De mindezek az irodalmi törekvések és mozgalmak, még ha egyszer-másszor nagy sikert arattak is, nem hidalhatták át az igazi drámaírás és a színpadi zurnalizmus több mint évszázados ellentétét, ez az ellentét ma is fennáll, s ha a mai dráma valóságáról beszélünk, erre a kibékíthetetlen ellentétre kell gondolnunk, amelynek forrását próbáltam az előbbieken felkutatni.

Ez az ellentét csakis abban az esetben szűnhetné meg, ha a színházi közönség homogénné válna, ami természetesen elképzelhetetlen. A színház a legkülönbözőbb műveltségű és fel fogású elemeket egyesíti s e révén gyakran áll elő az a paradox helyzet, hogy sok előadást érnek meg olyan darabok, amelyek a közönség számottevő, sőt jelentékeny részének nem tetszenek. A divatos és sikeres darabokat sok ezren csak azért nézik meg, mert sikeresek és divatosak, maga a siker és a divatosság sokszor egészen különös tényezők közrejátszásának köszönhető. És ha manapság a színházi közönség még tarkább és ingadozóbb, mint volt a háború előtt, mert sok új, kezdetleges elemet szívott magába, ezzel csak a régi válság súlyosabb.

E százféle elemből összeverődő színházi közönséget ma a színházak egyetlen fajtája képes közös nevezőre hozni, tehát úgyszólván homogén közönséggé alakítani és ez a mozi, vagyis a filmszínház. Amikor a mozi kezdődött, igen szerény keretek között, az volt róla az általános vélemény, hogy pótszínház a szegény néposztályok számára, amelyek színházba nem járnak, a színdarabokat nem is értik igazán s amelyeket a színháznak ez a játékos árnyéka nagyon ki fog elégíteni. Ez a megállapítás csakhamar elavult a filmszínházak rohamos fejlődése folytán. A fejlődés három irányban ment végbe. A film mint fotografáló technika csodálatosan fejlődött, azt kell mondanunk, művészi fényképezés lett, s ma már a fény és árnyék változásainak és játékainak ezerféle visszatükrözésével is élénk érdeklődést tud kelteni. Ugyancsak nagyot lendült a filmszínház a színjátszás irányában. Lekötötte a legnagyobb színészeket, fölfedezett új tehetségeket, a mimikai ábrázolást jelentékenyen fejlesztette, a fényképezőgép segítségével a vásznon az arc és a szem legkisebb rezdülését és rebbenését meg tudta rögzíteni (az arcot aztán nagyított alakban vetítette a vászonra, úgyhogy azt a lélektani mozzanatot kifejező arcot vagy szemet a nézőtérben mindenkinek kellett látnia, holott a színházakban akárhányszor a nézők fele nem veszi észre a színésznek hasonló nyilatkozásait). Harmadszor, mélyreható változással járt és a fejlődésnek szinte beláthatatlan útját nyitotta meg a filmszínház előtt az irodalomra és a költői drámára való ráeszmélés. A filmszínház ugyanis kezdi felszívni az egész régi és új drámai műsort, sőt a regényt és eposzt is. Amikor idáig ért, az a vélemény alakult ki róla, hogy el fogja hódítani a színházak közönségét. Ámde ez sem következett be s nem csupán azért, mert az így kifejlődött mozi már nem is volt olcsóbb, mint a színház, hanem főképpen azért, mert a legfejlettebb és legművészebb filmjáték is csak siketnéma színház maradt, árnyékok színháza, az eleven test és eleven szó bűvös varázsa híján, úgyhogy lassankint divatossá vált énekszámok és szavaltatok betoldása a filmbe, prologus vagy betét alakjában, sőt divatba jöttek az úgynevezett „film-szkeccs”-ek, vagyis a vegyes színdarabok, amelyekben az intimebb jeleneteket valóságosan eljátszák a színészek.

A mi kérdésünk szempontjából azonban fontosabb az, hogy a közönség minden rétegeit egyesítő filmszínház (amelynek a valódi színházzal szemben igen nagy előnye, hogy a művészileg eljátszott és fényképezett filmdarab a legkisebb falu közönsége előtt ugyanabban a tökéletes előadásban kerülhet színre, mint Párizsban vagy Koppenhágában), mihelyest átnyúlt a tiszta irodalom területeire s a legművészebb eszközöket kezdte igénybe venni, lesiklott a maga biztos, egységes és homogén talajáról s szembetalálta magát a modern drámának azzal a válságával, amelynek okait és fejlődését e tanulmányban vizsgáltuk. Tehát ez a válság még a filmszínházban is érezhetővé lett, az úgynevezett irodalmi és művészi filmek nem találtak utat ahhoz a közönséghez, amely a harminc és negyven felvonásos rémdrámák izgalmaikat keresi a moziban. Így aztán külön filmszínházak is keletkeztek, kamaramozik, amelyek válogatott, finom darabokkal pályáznak a közönség tetszésére, s maholnap - úgy látszik - a film terén is ott leszünk, ahol London és Párizs állottak egy időben a színházakkal, hogy azok szigorúan megoszlottak műfajok szerint s minden egyes színház a közönségnek más-más rétegét szolgálta.

A filmszínházak idekapcsolt eleven példájával újból csak azt akartam igazolni, hogy a mai közönség különleműsége, ezzel együtt kiszámíthatatlansága és megbízhatatlansága lehetetlen-né teszi a drámának azt a fejlődését, amelyet Görögország tüntet fel az ókorban s az említett európai nemzetek a reneszánsz korában. Az irodalmi és színházi szempontok és törekvések végzetes különválása igazán nem szüntethető meg, s ha ma Németországban azt látjuk, hogy a drámai irodalomban új törekvés indul meg, melynek célja a történelmi drámát a Shakespeare-től átörökölt epikai menet és epikai szélesség helyett a dráma klasszikus formájára visszavinni, ahogy azt Racine és utóbb Alfieri is megkísérelték (Georg Kaiser: *Die Bürger von Calais*), azzal is tisztában lehetünk rögtön, hogy az ilyfajta legtiszteletreméltóbb próbálkozás is a közönségnek mindig csak nagyon kis részét fogja érdekelni, a műveltek és kiválasztottak körét, amely fogékony az irodalmi és drámai problémák iránt. A nagyközönség érdeklődését a legnemesebb alkotások iránt csak úgy lehet fölkelteni, ha azok egyúttal valami napi szenzációval párosulnak. Az irodalmi dráma csakis akkor versenyezhet sikerrel a színpadi zsurnalizmussal, ha a maga mélységével és értékével e zsurnalizmus körébe tud állni. Ezt a problémát a magyar kritikusok között Gyulai Pál már az ötvenes években igen élénken érezte át s Szigligeti Edével való vitája a „színi hatás”-ról voltaképpen erre vihető vissza. Gyulai Pál olyannyira finom kritikus volt, hogy e kérdés elemzése közben arra is rájött, hogy a színpadi zsurnalizmusnak roppant erős támasza van a színjátszásban, mely a korabeli élet könnyen megfigyelhető, valóságos alakjait sokkal sikeresebben tudja ábrázolni, mint a költői dráma nehezebben megközelíthető embereit. Fejtegetéseink közben gyakran rá is mutattunk arra, hogy irodalmi törekvések is sikerrel érvényesülhettek ott, ahol megfelelő színjátszásra támaszkodhattak. Ez a megállapítás azonban csak súlyosbítja a dráma válságát, mert hiszen ilyenformán nyilvánvaló, hogy az igazi dráma virulásához három tényező szükséges: drámaíró, színjátszás és közönség. Ahol a három közül egy hiányzik vagy nem lép föl kellő erővel, ennek maga a dráma adja meg az árát. Az ilyen korszakokat arról is meg lehet ismerni, hogy az igazi drámát a könyvbe számúzik s csak később bocsátják a színpadra, míg az igazi nagy korszakokban (Shakespeare, Molière, Calderon) a legjobb dráma is úgy születik meg, mint színdarab, s csak azután válik olvasmányá, vagyis irodalommá.

(Budapesti Szemle, 1922)

TANULMÁNYOK
SHAKESPEARE „A MAKRANCOS HÖLGY”-ÉNEK
RENDEZÉSÉHEZ

SHAKESPEARE DRÁMAI MŰVÉSZETE

Érdekes jelenség s talán nem egészen a véletlen dolga, hogy a Kisfaludy Társaság, amelynek a magyar közönség a maga Shakespeare-jét köszönheti, éppen akkor sürgeti Shakespeare elevenebb kultuszát és intenzívebb tanulmányozását, amikor külföldről ismét egy erős Shakespeare-ellenes áramlat első hullámai verődnek hozzánk. Gróf Tolsztojnak tavaly megjelent kis munkája, amely Shakespeare-től minden kiválóbb tehetséget megtagad s a Lear királyt meglehetősen silány kis műnek tünteti föl: akármilyen hóbortosnak látszik is, egyazon forrásból ered igen kitűnő és komoly kritikai tanulmányokkal, amelyek igen kegyetlen és kegyeletlen kézzel nyúlnak Shakespeare évszázados glóriájához. Abban a páratlan költői karrierben, amelyet Shakespeare a halála után megfutott, mértéktelen lelkesültségek és erős kiábrándulások kísérték. Tömjént szórtak elébe és kövel dobálták. Imádták és utálták egyazon időben. És minden korban támadtak antikrisztusai a saját hazájában és a külföldön egyaránt.

És nem szabad kicsinyellni a kicsinylőket és becsmérelni a becsmérlőket. Ezek az antikrisztusok, ha nincsen is igazuk, rendesen nagy igazságokról szaggatják le a fátyolt. Amikor egy költőt a maga világirodalmi útján egy pillanatra megállít a kijózanodás vagy kiábrándulás: ennek rendszerint mélyebb oka van. A kiábrándulást rendesen egy újabb megismerés előzi meg és a legújabb Shakespeare-ellenes áramlat előzménye is egy nagy megismerés, amely csak a legújabb kor vívmánya. Kissé furcsának, sőt idegenszerűnek tűnhetik föl, amikor azt mondom, hogy a legújabb kor megismert valamit Shakespeare-ben, amiről régebbi korok nem tudtak. A laikus bizalmatlanul nézhet az ilyen állításokra, s azt felelheti: már megint belemagyaráztak valamit Shakespeare-be.

Pedig a poétáknak szükségük van a belemagyarázásra, sőt merném állítani, hogy minden poéta csak addig él, amíg valamit bele tudnak magyarázni. Bizonyságul hívom fel a könyvtárakat, amelyeket Dantéről, Shakespeare-ről és Goethéről összeírtak. A leggazdagabb költő is elszegényednék évszázadok folyamán, ha kincseit a belemagyarázások egész serege nem kamatoztatná, és a nagy poéták arculatja minden kor életfölfogásán keresztül másképpen tükröződik. A remekművek maguk is változnak az idővel, és amelyek nem tudnak változni az idővel: nem is remekművek és Jules Lemaître sohasem mondott igazabbat, mint amikor azt írta, hogy nekünk, huszadik századbeli embereknek fogalmunk sem lehet róla, hogy mit jelentett az a Hamlet, amelyet Shakespeare a maga korában és a maga korának megírt.

És nincsen egyetlen poéta sem, aki annyi viszontagságon, változáson ment volna keresztül, mint Shakespeare. El lehet mondani, hogy a jóbarátai többet ártottak neki, mint az ellenségei, mert ez utóbbiak csak szidták, de a jóbarátai a beleiben gázoltak. Hebbelnek, a német drámaírónak van egy brutális, de mélységesen igaz megjegyzése a virtuóz színészekről, akikről azt mondja, hogy a Shakespeare beleiből csavart köteleken végezték produkcióikat. Ez volt Shakespeare színpadi dicsősége több mint száz éven keresztül. A feledés dicstelen évtizedei után akadt Angliában egy színész, Garrick, a színészek között a legnagyobb zseni, de az átdolgozók között a legnagyobb kontár, aki Shakespeare majdnem minden darabját kijavította a saját céljaira. Egész Európában „javítva” adták Shakespeare-t, átgyúrva, megmászva, eldurvítva és meggyengítve. Kegyetlen húzásokkal és barbár toldásokkal, s még Goethe és Schiller sem tudtak megbarátkozni a teljes, az igazi Shakespeare-rel, ők is felhígították, megkurtították, megtoldották, vagy amint ők hitték: klasszikusabbá, simábbá tették. És amikor német földön akadt egy tisztafejű rajongó színész, akit hamisítatlan művészi ösztöne visszavezetett Shakespeare-hez: szembetalálta magát az egész közízléssel.

Hamburgban történt, hogy a nagy Schröder, ahogy a németek nevezik, egyetlen egyszer előadatta az Othellót Shakespeare eredeti szövege szerint. A Hamburger Theatergeschichte szerint a darab borzalmas jelenetei alatt egyik ájulás a másikat követte. Egyre nyíltak és bezárultak a páholyajtók, az emberek egy része megszökött vagy úgy vitték ki a színházból és a túltragikus szomorújáték látásának és hallásának nem egy szerencsétlen, korai szülés lön gyászos következménye... Az igazgatóság ennél fogva bölcsen elhatározta... hogy változtatásokat fog tenni... a következő előadásokon Othellónak be kellett látnia tévedését és ő is, meg Desdemona is életben maradtak.

A Shakespeare-javítás mániája a 19. században sem engedett. A hatvanas években még a Nemzeti Színház színpadán is „A makrancos hölgy”-et például a német Deinhardstein átdolgozásában adták, amely mindössze 200 sort hagyott meg az eredetiből, sőt hogy még többet mondjak, angol színpadokon ma is ritka madár az igazi Shakespeare, jobbára átgyúrva, átdolgozva, megjavítva adják. Minden színész a maga módja szerint.

A valódi, a hamisítatlan Shakespeare a legújabb időkig csakis a könyvespolcokon hevert, a színpad csak a meghamisított Shakespeare-t ismerte. És ezért mondhattam az imént teljes joggal, hogy van Shakespeare-ről egy új megismerésünk, amely teljesen a miénk, úgyszólván a mi fölfedezésünk. Amíg ugyanis a valódi Shakespeare csak az olvasó számára volt hozzáférhető: Shakespeare-ben inkább a költőt nézték, mint a színpadi író. Shakespeare darbjait úgy tekintették, mint a színpadtól teljesen független remekműveket, időből és térből kihalászva s magyarázták rajta a tragikumot, a karakterek rajzát, a lelki festést, a poétikus nyelvet s teljesen megfeledeztek arról, hogy az angol reneszánsz Shakespeare-je ezeket a drámákat egy bizonyos színpadi keretnek megfelelően írta meg, hogy a nagy tömegnek szánta őket, hogy ezer meg ezer koncessziót tett a maga korának, s hogy sem ő, sem kora a drámát nem tekintette irodalomnak, hanem egészen más valaminek, szóval megfeledeztek arról, hogy Shakespeare drámái alapján véve úgynevezett népszerű színdarabok, amelyek csakis a maguk eredeti színpadjára visszahelyezve válnak minden ízükben érthetőkké. Shakespeare-nek ilyen irányú megismerése, vagyis az ő drámai művészetének teljes megértése csakis akkor vált lehetővé, amikor a mi legújabbkori színpadunk magára eszmélt, lerázta magáról a kötél-táncos virtuózkodást, a sekélyes átdolgozásokat, és visszakíváncozott az eredeti, a hamisítatlan Shakespeare után. Ez mindössze az utolsó 20-30 esztendő története, vagyis azé a korszaké, amikor a shakespeare-i dráma előadásában a virtuóz helyébe: a rendező lépett, akit mindig a dráma egésze érdekel és inspirál. S amikor a rendező a csonka átdolgozás helyett a teljes, az egész shakespeare-i drámát akarta a színpadjára bekeretelni: minden egyes drámából problémák bújnak elő, s a rendező a Goethe bűvészinasával felkiáltott: hogy nem bír a szellemekkel, amelyeket földézett.

De ezek a Shakespeare csodálatos pályafutásán a legszebb pillanatok közé tartoztak. A mi legújabbkori színpadunk, a maga ezernyi technikai csodájával, káprázatos világítási effektusaival egyszerre bénának, szegénynek, koldusnak érezte magát a nagy színpadi nábobbal szemben. De egyúttal eltökélte magában, hogy meghódítja Shakespeare-t a maga számára. Ennek azonban egy módja lehet csak. Megvizsgálni Shakespeare gazdagságát, széjjelszedni, ízekre bontani azt a gazdag drámai művészetet, amely annyira zavarba hoz bennünket. Akik, mint könyvet olvasták és magyarázták a shakespeare-i drámát, azok beérhették az olyan kijelentésekkel, hogy a shakespeare-i dialóg tele van a legköltőibb leírásokkal, s azoknak szabad volt megittasodni a drámákban ékelt festői és lírai részekről, de a színpad emberének a kérdés mélyére kellett hatolnia.

Shakespeare színpadjáról mindenki tudja, hogy az egy tulajdonképpen be nem dekorált, három részre tagolt, egyszerű, szinte kopár pódium volt, mely a különböző színhelyeket csak jelezte,

de nem ábrázolta; homlokegyenest ellentétben a mai színpaddal, amely a színhelyet sohasem jelzi, hanem mindig ábrázolja, vagyis a színpad maga mindig az a bizonyos színhely. Színpadi illúzióról Shakespeare színpadján természetesen szó sem lehetett, holott a mi színpadunk teljes illúzióra dolgozik. A mi színpadunkon a festő és a világosító akárhányszor hangulatokat, sőt egész költeményeket elevenít meg, amikről Shakespeare még csak nem is álmodhatott. Shakespeare-nek igen kitűnő magyarázói a legújabb időkig úgy fogták fel a kérdést, hogy Shakespeare publikuma sokkal naivabb és fogékonyabb volt, mint a mai közönség, nem volt szüksége a technika ezer csodájára, hogy illúziókban ringassa magát. Az én felfogásom szerint a Shakespeare-korabeli közönség e feldicsőítésében a shakespeare-i drámának igen nagy félreismerése rejlik. Ne becsüljük többre azt a közönséget, mint amennyire Shakespeare becsülte, aki nem egy drámájában - kivált pedig Hamletben - nagyon keserű kifakadásokra ragadtatja magát a közönséggel szemben, amely az olcsó hatásokat kedveli, megrontja a színészt s nem tudja megbecsülni az igazi író. Az, ami Shakespeare közönségét díszletek és színpadi keret nélküli illúzióba ringatta, nem a közönség naivitása és fogékonysága volt, hanem egy speciális, addig páratlan s azóta is csak fogyatékosan utánzott drámai művészet, amelynek alapsajátosságát szeretném röviden megvilágítani.

Mondottam, hogy Shakespeare színpada dísztelen, pusztá alkotmány volt, de egyúttal hozzá kell tennem, hogy a korlátlan lehetőségek színpada volt. Elűtött az olasz reneszánsz színpadjától, amely fix keretet adott minden műfajnak, s kereste a realitást és a pompát, s nem hasonlított Corneille és Racine színpadához sem, amely minden tragédia kibonyolítását egy szürke enteriőrbe szorította. Az a középkorból maradt színpad felölelheti az egész világot, s fel is ölelte, mihelyt megjelent a költő, aki egy világot tudott kifejezni. De ez a színpad mindent az írótól várt, még a dekorációkat is. Ezen a színpadon nincs festő, nincs világosító, nincs rendező: csak az író áll ott meg a színész. A szó minden. És Shakespeare minden este bedekorálja és megvilágítja a maga színpadát. És a három részre tagolt pódium, az egyszerű posztóval bevont faalkotmány minden este boszorkányos gyorsasággal változtatja a maga színeit. Íme a titka és a magyarázata annak, hogy a shakespeare-i dialógban miért foglal el oly nagy helyet a költői és festői leírás. Minthogy színpadi illúzió nincs, és nem is lehet; költői illúzióra kell dolgozni. Szuggerálni kell a közönségnek a legkülönbözőbb díszleteket. És Shakespeare-nél nagyobb mestere ennek a szuggesztiónak nem volt soha, és nem volt soha színidirektor, akinek ilyen díszletraktára lett volna. Emlékeznek a Szentivánéji álom bűvös erdejére, az aranyköntösű kankalinokra, melyeken rubinpettyek piroslanak? Vagy Titánia sátrára, amely a kakukkfüves parton emelkedik vadrózsából meg jázminból! Vagy a Velencei kalmár nagyszerű hátfüggönyeire, melyen a tengert látni, ahol Antonio kevély vitorlájú hajói járnak mint főurak és dús polgárok, s lenézik a kisebb hajókat? Vagy Portia holdfényes kertjére, ahol némán állanak a fák, s amely Lorenzo és Jessica szerelmes szavaiban elevenül meg? S a Téli regében Antolycusnak egy egész dala nem egyéb, mint egy viruló napvilágos tavaszi dekoráció, melynek semmi egyéb célja, minthogy ellenállhatatlan költői erővel szuggerálja a festő munkáját, ami a színpadról hiányzik. Hát a Macbeth vára csalóka fecskefészségeivel, a boszorkányok sötét tanyája, a várfok a Hamletben, ahol a szellem talpig vértben kísért s az ötödik felvonásbeli temető: hogy élnek ezek a miliők pusztán a költői dikció ereje által. Hát még a világítással milyen pazarul bánik Shakespeare, minthogy a színpadán semmiféle világítási effektus nem állott rendelkezésére. Minden darabjában folyton bejelentik az időváltozást, tehát a világítást - Shakespeare kifogyhatatlan ebben, a világítás legfinomabb árnyalatait sem ejti el -, de persze csakis a dikció segítségével. Néha, mint a Velencei kalmár híres kertjelentében, csak ennyit mond: Tisztán süt a hold, de már a Szentivánéji álomban a legrafináltabb világítási effektusok szolgálatába szegődik a poétai dikció, s érdemes összeszámlálni, hogy abban a tündéries játékban hányféleképpen süt a hold.

A hiányzó dekorációkat, a világításokat Shakespeare egy ezerszínű poéta erejével pótolja. Hogy mennyire kellene neki a színpadi effektusok, s milyen bőségesen használja azt, ami rendelkezésére áll: élénken bizonyítja az a körülmény, hogy milyen sűrűn szerepelteti drámáiban - tragédiáiban és vígjátékaiban egyaránt - a zenét, mint hangulatkeltő, hatásos színpadi elemet. A harsonától a hárfáig minden hangszert kihasznál. Legtöbb kritikusja természetesen azt hitte, hogy ez nem jelent egyebet, mint a zene iránt való szeretetet, de ez a magyarázat magától megdőlt, amikor látjuk, hogy Shakespeare minden művészetért egyaránt rajong. A zenét csakis a hatás kedvéért használja oly sűrűn, de nem használja sűrűbben, mint a festőművészetet, amellyel szegényes színpadát fölékesíti.

Shakespeare drámai művészetének: ez az alapkaraktere. Egy nagy költői zseni erejével folyton változó színpaddá varázsol át egy faalkotmányt, s a legkáprázatosabb dekorációkat szuggerálja a maga közönségének, olyan virtuozitással, hogy amikor századokkal később egy tökéletes technikájú színpad meg akarja eleveníteni az egész shakespeare-i drámát, úgy érzi, hogy csak sántikálni tud a poéta után, de nem tudja gépeivel utolérni. Ez a megismerés vezette vissza a műértőket az egyszerűbb, a majdnem shakespeare-i módon szegényes színpadhoz, mert hiszen a shakespeare-i szó pleonasmussá válik az olyan színpadon, amely mindent megcsinál, és ennél fogva nem szorul a költői szuggesztióra, de egyúttal ez a megismerés lehetett az, amely ösztönszerűleg megindította a Shakespeare-ellenes áramlatokat. Hogyan! Hiszen, ha így áll a dolog, akkor a shakespeare-i dialóg nem az a tökéletes, nem az a fölülmúlhatatlan valami, aminek az iskolában tanultuk. Hiszen ez a dialóg tele van leíró és festői, dekoratív és nem drámai, tehát nem is odavaló elemekkel. Tehát a legnagyobbnak hirdetett drámaíró dialógja nem is tiszta dráma s a dráma fejlődése túlment Shakespeare-en. És tagadhatatlan, hogy a mai dráma kivetett a dialógból mindent, ami nem tisztán drámai, nem az akcióból folyó, és nem az illető személy karakterét kifejező szó vagy mondás. A mai dráma olyan színpadot tart szem előtt, amely az illúzióknak és a hangulatkeltésnek ezer eszközével dolgozik, tehát mindent, ami a színpadra, a miliőre, a darab levegőjére vonatkozik külön utasítás alakjába foglal, és eleve kiküszöböli a dialógból. Ez Shakespeare óta a differenciálódás. A dráma más utakat keres, és Shakespeare gyöngességét látják benne. Én azt hiszem, hogy ez a legnagyobb erő. Sem a görög tragédiaírók, sem a franciák nem voltak erre képesek, és Shakespeare után is csak Goethének sikerült egyszer a Faustban mindent beleszűrni a drámai szövegbe. Shakespeare drámai művészetének ez a páratlansága: a szónak olyan szuggesztív ereje aminőre sem előtte, sem utána nincsen példa. Egy ember, aki igazgató, színész, drámaíró, díszletfestő és világító volt egyszemélyben.

Shakespeare korlátlan színpadjából még egy dolog következik. Ilyen színpadon csakis szintetikus drámák folyhatnak le, mert a színpad konkurrál az élettel. Megvan rajta az időnek és térnek szabadsága. Minden történetet az elején lehet kezdeni s nem kell megtalálni a drámának az archimédeszi pontját, amelyen egy egész akció megfordul. Az ilyen művészet nem klasszikus és nem előkelő, hanem eleven és népies. Nem a vonalak, hanem a színek dominálnak benne. A görögök és utánuk a franciák, színpadjuknál fogva kénytelenek voltak a cselekményt koncentrálni, vagyis a tragédiát a kifejeltnél kezdeni. Ez a görög tragédia, a francia tragédia és az ibseni dráma az analitikus dráma, szemben a Shakespeare terjedelmes és szimpla lebonyolításaival.

Shakespeare lehetőleg mindent a néző szeme elé hoz, akcióba formálja a dialógot, míg az antik és a mai dráma dialóggá finomítja az akciót, s ezért a shakespeare-i dialóg mindent határozottan és kerekén kimond, míg a mai dráma a sejtés és a sejtésnek árnyalatait keresi. Shakespeare a legutolsó drámáiban maga is kezdte érezni, minő varázs és érdekesség rejlik a dialóg sokértelműségében, és ezért hat ránk olyan modernül a Hamlet dialógja. A szavakon

áttetsző értelem mindig drámaibb a szavakban határozottan kifejeződő értelemnél s ezt Shakespeare utolsó drámaiban már nagyon érezte.

Shakespeare bálványozói évtizedeken át abban a hibában szenvedtek, hogy ezt a szintetikus szerkezetet megtették a dráma egyetlen kompozíciójának, s levonták belőle a szerkesztés örök törvényeit. Így történt azután, hogy ma, amikor a dráma visszatér a görögök analitikus formájához: egyszerre némi idegenszerűséget kezdenek érezni Shakespeare körülményes, nagy apparátust mozgósító kompozíciói iránt. Pedig ez a drámai kompozíció a maga nemében tökéletes és a shakespeare-i színpad szempontjából mindig teljesen kimeríti a tárgyat. Jellemző sajátossága, hogy sohasem siet, még a legnagyobb indulatok, a legnagyobb feszültségek közepette is mindent kifest. Nekünk, mai embereknek Shakespeare befejezései általában mindig hosszadalmasnak tűnnek föl, de ez talán a mi általános irodalmi gyöngénk, s összefügg egész életberendezésünkkel, s ezt semmi esetre sem lehet Shakespeare rovására írni, aki egy egészen másfajta közönségnek dolgozott.

Shakespeare drámai művészete a dikcióban koncentrált legnagyobb gazdagság, amelyet a színpad valaha látott. Soha kezdetlegesebb színpadra tökéletesebb drámákat nem írtak.

Ez a tudat bizonyos időkben elhomályosodhatik s talán ilyen idő előtt állunk most is, de Shakespeare nagy szuggesztív ereje végül is minden idővel dacol és minden ellenségén diadalmaskodik.

(Felolv. 1908. január 26-án, a Kisfaludy Társaság ülésén.)

A MAKRANCOS SHAKESPEARE

1. A háromszáz éves európai hagyomány

Kárpáti Aurél barátom, a kitűnő kritikus a Nyugat 1929. december 1-i számában beszámolt a nürnbergi Városi Színháznak a Kamaraszínházban bemutatott *A makrancos hölgy*-éről, s ezzel kapcsolatban fölvetette e nagysikerű Shakespeare-vígjáték egész dramaturgiai és színpadi problémáját a mai néző szempontjából. Kárpáti abból indul ki, hogy Shakespeare-nél ezúttal is két történet fonódik össze (hogy ez mit jelent, arra nem tér ki). Az egyik, Petruchio és Bósz Kata históriája, *vaskos bohózat*, melyből minden lélektani elmélyülés hiányzik, a másik történet (vagy mellékcelekmény) pedig Bianca álruhás kérőinek vetélkedése, amely kissé fáradt és halvány *molière-i cselszövény*.

Ami az utóbbit illeti, Kárpáti is valószínűleg csak illusztrációképpen vethette oda, mert Molière száz esztendővel később született, mint az az Ariosto-féle vígjáték (I suppositi), amelynek angol fordításából vette - nem Shakespeare, hanem *A makrancos hölgy* második megírója - a Bianca-féle mellékcelekményt. Shakespeare már a harmadik szerző volt, aki hozzányúlt a Petruchio-Katalin-darabhoz, s a mellékcelekményen aránylag nem sokat változtatott. A Petruchio-Kata-történetet azonban alaposan megfésülte és megfinomította. Kárpáti ezt az átköltött, átvasalt, átvedlett cselekményt olyan vaskos bohózatnak tartja, amely ma már hihetetlen és elviselhetetlen a színpadon, s csakis abban az esetben vihető a mai néző elé, ha művészi tudatossággal cirkuszi játékba formálják. Petruchio mint *férfi* lehetetlen, de beválik állatszelídítőnek, Katalin mint *nő* hihetetlen, de mint vadmacska, akit korbáccsal, koplalással szelídítenek, egészen elfogadható. Tehát a nürnbergi előadás a maga akrobatalendületével, ahol a kérők leugrálnak a zenekarba, Katalint fölpenderítik a szekrény tetejére, s az állatszelídítő Petruchio kezében a játék egész folyamán pattog a korbács: művészi megoldás, a Nemzeti Színház vígjátéki produkciója ellenben elhanyagolt, vegyes, kevert stílusú, minden egységes gondolat, vezető művészi elv nélkül.

Kárpáti felfogásának súlyossága abban rejlik, hogy feldönti egy háromszáz esztendő európai kritika minden hagyományát. Minthogy ő ezt a nemcsak szokatlan, hanem majdnem teljesen különálló véleményét nem helyezi szembe az eddig uralkodó megállapításokkal, az olvasó könnyen abba a tévedésbe eshetik, hogy Kárpáti felfogása összevág a darabnak legújabbban kialakult európai megítélésével, s hogy a Nemzeti Színház a maga elavult vígjátéki stílusával, egyszerűen elmaradt a nürnbergi Városi Színház akrobatalendülete mögött.² A kérdés tehát döntő fontosságú Shakespeare és a Nemzeti Színház szempontjából is, annyival is inkább, mert ezt a költőt és ezt a színházat kilencvenkét éves élő hagyomány kapcsolja össze.

Ha végigtekintek háromszáz esztendő európai kritikáin, a különböző korszakok, a legkülönbözőbb divatok, a legkülönbözőbb nemzetek és fajták hatása és közrejátszása ellenére, az összes kritikák egy közös nevezőre hozhatók, hogy: Shakespeare a régi, vaskos bohózatot a vígjáték szférájába emelte.

Fölötöm a legnagyobb és legmodernebb Shakespeare-munkát, amelynek szerzője Sir Sidney Lee, a londoni egyetem elhalt híres Shakespeare-szakértője, s ezt olvasom benne: „Shakespeare átvette a régi darab vázát, de megtöltötte a történetet a vígjáték éltető lelkével.” Walter

² Hasonló, bár nem messziremenő vélemény egy van az angol kritikában: Hazlitté, akitől Alexander Bernát a maga felfogását nagyjában átvette. A két kitűnő tudós nem volt sok érzéke a természetes humor iránt.

Raleigh, aki a legszellemesebb Shakespeare-tudósok közül való, azt írja könyvében, hogy a régi komédiába, amely maga is nagy komikai tehetség műve, Shakespeare beleöntötte a maga sokkal emberibb génuszát, s a nagy költő, Charles Algernon Swinburne a maga zseniális Shakespeare-tanulmányában a következőket mondja erről a vaskos bohózatról: „Shakespeare kifinomult ösztöne, művészi belátása, hibátlan ízlése talán sohasem érvényesült oly csudálatos módon, mint amikor átdolgozta a régi *Makrancos hölgy*-et - amely maga is egy nagy, nyers komikai tehetség munkája. Úgyszólván semmit sem tett hozzá, de minden enyhébb és dúsabb lett a keze alatt.” Igaz, hogy John Masefield, az angol költő, érdekes kis könyvében farce-nak nevezi *A makrancos hölgy*-et, de rögtön hozzátéti, hogy *ironikus és filozofikus* bohózat, és sokkal több mély és emberi dokumentumot olvas bele, mint a többi kommentátor, aki csak vígjátéknak tartja. De a legmerészebb és legmodernebb német kritikus, Alfred Kerr, a különvélemény legsikeresebb kultiválója sem tud egyebet mondani, mint hogy Shakespeare lélektant és emberi tartalmat vitt a régi bohózatba, s hogy Katalin és Petruchio pompás emberi példányok. S mit mond a francia kritikus, Albert Feuillerat, *A makrancos hölgy* 1911-i párizsi előadása után, amelynek sikerén felbuzdulva a Comédie Française és az Odeon is műsorukra illesztették a vaskos bohózatot? „A közönség igazi élvezettel nézte a történetet, amelynek során Bösz Kata kedves és szófogadó asszonnyá válik.

Petruchio mindenekelőtt túlradó temperamentum. Határozottsága, merészsége, önbizalma, kiapadhatatlan humora mind azt bizonyítják, hogy egészséges, kiegyensúlyozott, harmonikus ember, ha nem is éppen nagy szellem.”

2. Miért lett Ferrandóból Péterke?

Nem írok irodalomtörténeti tanulmányt, tehát nem is állítom glédába az összes kritikust, akik 1629-től 1929-ig erről a kérdésről ritka egyértelműséggel nyilatkoztak, hanem hivatkozom a darabnak néhány feltűnő vonására, ami talán meggyőzi az olvasót arról, hogy a Nemzeti Színház előadásából nem hiányzik teljesen az egységes gondolat és művészi vezető elv, habár az egységes gondolat keresztülvitelében nem a manézst, hanem a szöveget tartottam szem előtt.

Az eredeti angol bohózatban a hőst Ferrandónak hívták, Shakespeare Petruchiót (helyesen írva Petrucciót) csinált belőle, ami becéző név, és annyit jelent, hogy Péterke. Ebben az egy semmitmondó változásban benne rejlik a nagy shakespeare-i gesztus, amelyet Swinburne említ, benne rejlik a kortársak ítélete, amely a nagy drámaíró *„the gentle Shakespeare”*-nek nevezte. Amikor Ferrandóból Petruchio lett, a vaskos bohózat a nagy varázsló kezének simítása alatt emberi vígjátékká változott, amelytől eddig a legmodernebb ízlés sem idegenkedhetett és nem is idegenkedett.

Kárpáti két vádba sűríti Petruchio ellen való tiltakozását, s ez az, hogy „pénzhajhászó vőlegény”, s hogy „a leányt valósággal megveszi apjától a szerelem legcsekélyebb megnyilatkozása nélkül”. A „pénzhajhászatot” illetőleg a vád teljesen alaptalan. Még annyira sem áll meg, mint Bassanióra nézve, aki *A velencei kalmár*-ban szegény ördög, és gazdag örökösöt vesz feleségül. Petruchióra nézve úgy áll a dolog, hogy nagy vagyont örökölt az apjától, amelyet még gyarapított (ez is mutatja, milyen életrevaló ember), és nem hajlandó szegény leányt venni feleségül. Ezt éppen így csinálták a grófok is, a parasztok is, és nemcsak a reneszánszban. Ellenben, hogy milyen méltányos és derék fickó, bizonyítja az, hogy halála esetére, özvegyi jogon, Katalin számára köti le minden jószágát és birtokát. Ha tekintetbe vesszük, hogy *A makrancos hölgy* nem romantikus, hanem polgári vígjáték, nem szerelmi, hanem házassági komédia, akkor nemcsak hogy pénzhajhásatról vagy nővásárlásról nem lehet szó, hanem azt kell mondanunk, hogy Petruchio anyagi téren - az ideális férj körvonalait mutatja.

Mármost hogy áll meg a másik nehéz vád, hogy Petruchio „a szerelem legcsekélyebb megnyilatkozása nélkül” veszi meg Katalint? Ennek a kérdésnek már a küszöbén megállít és megigéz bennünket Shakespeare tüneményes kitaláló képessége, amely öntudatlanul átnyúl a mai pszichoanalízis területére. Petruchio csakugyan azért jön Páduába, hogy megházasodjék, mert asszony nélkül nem élhet falun, pedig hát a birtoka odaköti. Hogy milyen rendes ember, mutatja az is, hogy nem akar parasztlányokkal szeretkezni, hanem rendes feleséget kíván, s minthogy legjobb barátja, Hortensio, városi ember, páduai lakos, őt keresi fel a házassági ügyben. Már hírért veszi, hogy van a városban egy nagyon szép, nagyon gazdag, nagyon úri leány, de olyan elkényeztetett, olyan bösz, olyan dacos, hogy még ajánlani sem merik neki. De Petruchio majdnem olyan jó pszichológus, mint Shakespeare. Minden, amit a leányról hall, azt érteti meg vele, hogy nincs Katalinnak egyéb baja, mint hogy nem akadt még méltó párjára. Eleven ösztönével megérzi, hogy a *senkik* között csak Katalin *valaki*. És Shakespeare ezt Katalinra vonatkozólag minden lehető módon aláhúzza. A férfiak között csak Petruchio, a nők között csak Katalin egyéniség a darabban, a többi tucatáru a természet nagy gyárából, ahogy Schopenhauer mondaná. S hogy Katalin miért lett ilyen - Shakespeare félre nem érthetően adja elő. Anya nélkül nőtt fel, egy korlátolt elméjű, gyenge akaratú apa mellett, aki minden szeszélye előtt meghajolt, s végül olyan kiállhatatlanná nevelte, hogy Katalin az egész város nyelvére került. A kérők mind az igénytelen, de éppoly gazdag s nem kevésbé csinos Biancát imádják körül, mert maguk is igénytelen, jelentéktelen figurák, s Katalin egyszerre csak arra eszmél, hogy petrezselymet fog árulni a húga lakodalmán, s ez aztán minden elkeseredést, félelmet, hiúságot, féltékenységet kirobbant belőle, úgyhogy Baptista háza pokollá válik mindeközbe, de főképp Katalinra nézve, akit most már sok ördög csiklandoz.

Ebben a helyzetben (hogy tud megindítani Shakespeare egy lélektani fejleményt!) kerül útjába az első igazi férfi. Magától értetődik, hogy első látásra egymásba szeretnek, de nem úgy, mint Romeo és Julia a romantikus tragédiában, hanem mint vőlegény és menyasszony a polgári vígjátékban. Tehát nem ömlengenek, hanem enyelegnek, nem rajonganak, hanem versengenek. Shakespeare ezt oly világosan mondja meg, hogy vitának sincs helye. A jelenet végén (amely már a kölcsönös tetszés, de egyúttal Katalin ellenkezésének jegyében folyt le) így szól Petruchio:

A napvilágra, mely szépnek mutat,
Oly szépnek, hogy rögtön belédszerettem,
Csakis enyém lehetsz, és senki másé.

Katalin lelki attitűdjét pedig tisztán tükrözi a szobába visszatérő Baptistának egyetlen sora, amelyet az elnémult Katalinnak mond, aki ott áll, s életében először érzi, hogy emberére akadt, a szónak nem fizikai, hanem lelki értelmében.

Baptista:
Lányom, Katalin, mért vagy ily levert?³

Katalinban máris mély érdeklődés támadt Petruchio iránt, ez a két ember egymásnak van teremtvé, mármost csak az a kérdés, egymásra fognak-e találni, vagyis: helyre tudja-e igazítani Petruchio az elkényeztetett és kiállhatatlan Katalin fejét, mert - ez Shakespeare ujjmutatása - ez nagyon érdemes dolog.

³ A nürnbergi előadásban a visszatérő Baptista s a többiek a szekrény tetejére fölpenderítve találják Katalint; de azért nincsenek meglepetve, s Baptista a shakespeare-i szöveg helyett (miért vagy így leverve?) nem azt kérdi, mért vagy így fölverve, vagy ki ültetett a szekrény tetejére, ami nyilvánvaló ellentmondás a szöveg világos lélektani tartalma s az akrobatalendület között, mellyel a színész Katalint fölpenderítette az almáriom tetejére.

Petruchio sikere Shakespeare szándéka és formálása szerint *műfajilag is tisztán vígjátéki siker*, amit egyetlenegy következetesen és tudatosan keresztülvitt dologgal fogok bizonyítani, amelyet eddig nem vettek kellő figyelembe. Ha Kárpáti Shakespeare megjavításának és modernizálásának tekinti Petruchio kezében az állandó kutyakorbácsot (amely szerintem azért is ferde és fonák, mert Bösz Kata helyett Bösz Petruchiót csempész a darabba), nem a Shakespeare Petruchióját látja, aki a maga diadalmas fiatalságával, rugalmasságával, jókedvével és főképp humorával véghezviszi azt a vígjátéki csodát, hogy az *egész darabon keresztül* egyetlen rossz szót, egyetlen gorombaságot sem enged meg magának Katalinnal szemben. Az ember önkéntelenül arra gondol, milyen kitűnő, gyengéd férj lesz ebből a villogó szemű, nevető emberből, ha egyszer az asszony majd teljesen hozzásimul, egészen rábízza magát, s nem akarja többé táncoltatni, ahogy otthon az egész familiát táncoltatta. Lehet, hogy a kutyakorbács művészi elv és vezető gondolat a manézsbán, én nem tudom, mert a cirkusz sohasem érdekelt a színpad szempontjából, s az állatszeliidítés iránt sem érdeklődtem különösebben, de Shakespeare művészi elve és vezető gondolata a darabban nem volt más, mint hogy Petruchio nyájasságával, kedvességével, humorával átnemesítse, átlelkesítse és átsugározza a régi bohózat nyers fogásait. Shakespeare nyugodtan hagyhatta a darabban a koplaltatást, a párnakiszórást, mert az ő Petruchiója Katalinnal együtt koplal, vele együtt virraszt, s mindent, amit tesz, azért az asszonyért teszi, aki tetszik neki, s akivel együtt akarja leélni az életet boldogan és elégedetten. Amikor az ötödik felvonásban Hortensio az átalakult Kata láttán csudálkozva kérdi, hogy mit jelent ez, Petruchio így felel:

Békét, nyugalmas életet, szerelmet,
Tisztes kormányt és jogszerű uralmat,
Szóval mindent, mi édes, boldogító.

Férfiasan, melegen, diadalmasan zeng a hangja. De miért? Mert megszelídített egy ketrecből kiszabadult fenevadat? Szó sincs róla! Visszaadott saját magának egy leányt, akit az első pillanattól fogva jobban ismert, mint azok a tucatemberek, akik Katalin körül sürgölődtek. Neki azt mondták, hogy Katalin dacos, bösz, istencsapása, elviselhetetlen, s ő ezekkel a szavakkal állít be jövőendő apósához:

Hallottam hírét, hogy szép és okos,
Hogy nyájas, jólelkű, szerény, szemérmes,
Hogy ritka egy leány, csupa szelídség.

Katalint pedig ugyanezzel a vígjátéki technikával fegyverzi le. Ezeket mondja neki:

Kedvesnek talállok.
Azt mondták, nyers vagy, szilaj és dacos.
De látom, hogy e hír csak sült hazugság,
Hiszen te nyájas, tréfás és vidám vagy,
Csöndesszavú, ékes tavaszi bimbó...

És ezt a módszert folytatja a darab utolsó jelenetéig. Petruchio már az első pillanattól fogva a dacos, szilaj, elviselhetetlen Bösz Katában az ő okos, nyájas, szelíd élettársát látja, akit megint elő fog varázsolni az elrontott materiából: ez bizonyítja természetes eszét és fantáziáját. Katalin mint okos nő rá is eszmél arra, hogy ő egy *Woman killed by kindness*, s ezért mondja a harmadik felvonás negyedik jelenetében Grumiónak:

S ami jobban bánt, mint minden bosszantás,
Hogy nagy szerelmét hozza fel ürügynek.

Ez a darab egyik lélektani csúcspontja, amely kétfelé világít. Egyrészt Katalin éppen azért érzi magát gyámoltalannak és tehetetlennek Petruchióval szemben, mert amikor a legbrutálisabb

is, csupa elnézés, gyöngédség és tapintat (épp ez a kettősség a legtisztább vígjátéki stílusforma), másrészt Katalin már retteg attól a gondolattól, hogy hátha Petruchio nagy szerelme csak színleges, csak arra irányul, hogy őt megtörje, s hogy Petruchio nem azt érzi iránta, amit ő már régóta érez Petruchio iránt. Ha Orgon az asztal alá búvik is: a *Tartuffe* mégsem bohózat, ha Petruchio leszórja is az ételt az asztalról s a párnákat az ágyról, A *makrancos hölgy* sem bohózat, mert a bohózati csökevények, e vaskos fogások spanyolfala mögött lelki területeken játszódik le a vígjáték. Shakespeare és Katája élő emberek, és nem felöltöztetett bábuk, amelyeket egy rendező tetszése és önkénye szerint gyömöszölhet be egy norinbergai dobozba.

3. Ki a felelős szerkesztő?

A nürnbergi előadás rendezőjét nem érheti vád, mert a manézs lelkétől lelkedzett *Makrancos hölgy*-et nem Nürnbergben találták ki, hanem Berlinben, mégpedig nem 1929-ben, hanem 1909-ben. December 17-én volt ez az emlékezetes bemutató (annak kell mondani, mert igazán nem Shakespeare-repríz volt), amelynek szerzője és szerkesztője nem kisebb ember, mint Reinhardt, aki a mai színpadnak tán nem a legnagyobb, de mindenesetre legsikeresebb rendezője. Erről az előadásról, amelyet Paul Goldmann, a híres berlini kritikus tüntetően otthagyt a második felvonás végén, Alfred Kerr olyan súlyos kritikát írt, hogy az egész kritikai irodalomban alig akadunk párjára. A kritika hangja túlmegy minden megengedhető és elképzelhető határon, s csak részben igazolható a kritikus őszinte művészi felháborodásával. Kerr ezzel a mondattal kezdi és végzi kritikáját: „Halált és pusztulást ontott magából az előadás.” Egyébként pedig így ír: „A *makrancos hölgy* Reinhardt színházában csak vakmerőség tehetség nélkül. Egyik legfőbb szereplője Busch, a cirkuszigazgató. A darab folyamán az üstfoldozó fölteszi a kérdést: mi ez a darab? Vásári hejehuja, kötél-táncos-mutatvány? Ezt kérdezi a bárgyú fickó. Amire Shakespeare a leghatározottabban így felel: Nem, uram, ez bizony történet. De azért Reinhardtnál mégis cirkuszi légtorna és kötél-tánc. Reinhardtnál a darab az, amit az üstfoldozó vár tőle - és *ami ellen Shakespeare tiltakozik!* Behoznak egy vásári lovat mézeskalácsból, Katalint begyömöszölik egy dobozba! Felvonásvég! Londoni orfeum! Varieté! *Közepes elmék ne merjék parodizálni Shakespeare-t!* Reinhardt úgy játssza Shakespeare-t, mintha Nestroy volna. Legközelebb majd Haydn gyermekszimfóniáját fogja előadni bababazárral, hangos tombolával, babakiállítással, jelmezverseny-díjakkal és Lehár-betétekkel. Shakespeare a régi bohózatot emberivé tette, Petruchio és Katalin nem illenek bele a gyermekcirkuszi komédiába. Itt végül is minden a *lelki hatáson* múlik, amelyet Reinhardtnál hiába keresek. Katalin Shakespeare-nél - angyali! - itt a bösz özvegy!”

Ez Kerr; de hadd beszéljen az a kritikus is, aki a többivel szemben Reinhardtnak fogta pártját, aki mindenáron igazolni próbálta a színpadra vitt cirkuszt. Mit mond Siegfried Jacobsohn, az egykori Die Schaubühne fiatalon elhalt szerkesztője és kritikusa. „Bassermann és Höflich (Petruchio és Katalin) egyetlenegy ponton sem hanyagolták el az alak *lélektani fejlődését*.” (De ha van a darabban lélektani fejlődés, akkor mire való ez a cirkusz?)

Lehet, hogy Berlinben nem Kerrnek volt igaza, hanem Jacobsohnak, de mikor Reinhardt bemutatta ezt a produkciót Budapesten, Höflichkel, de Bassermann nélkül, akkor a lélektani fejlődés már sehol sem volt látható. Talán időközben elnyelte az akrobatalendület.

Kerr mindenesetre győzött, mert Reinhardt utóbb maga is belátta, hogy ez A *makrancos hölgy* kisiklás volt, s a nagy német rendező lemondott arról, hogy shakespeare-i szövegeket használjon ugródeszkául akrobatamutatványok számára. De minthogy ezt a commedia dell'arté-ból, manézs-ből és bábjátékból összerótt érdekes stílusegyveleget fenn akarta tartani (mert bármily egységesnek látja is Kárpáti ezt a stílust a nürnbergi utánzaton keresztül, ez is csak három különböző stílus önkényes kombinációja), először átvitte Goldoninak *Két úr szolgálja* című

merő bohózatára, amely csak helyzettel és bonyodalommal dolgozik, s amellyel Reinhardt nagy sikert aratott. De minthogy a teljes cirkuszi stílust meg akarta valósítani a színpadon, előadta az *Artisten* című darabot, amely egész anyagát a cirkuszból veszi. Reinhardt végre is belátta, hogy a makrancos Shakespeare igen kemény legény, akit nem lehet a cirkusz eszközeivel és fogásaival megszeliíteni. Hogy Nürnberg húsz évvel később beérkezett Reinhardt egyik elhagyott állomására, ezen igazán nincs mit csodálkozni.

4. *Hol vagy, Rozinante?*

(Egy kis intermezzo)

Petruchio Shakespeare-nél lovon viszi haza esküvő után Katalint. Ezt a lovat Berlinben mézeskalács-paripa, Nürnbergben hintaló helyettesítette. A Nemzeti Színházban régente igazi lovat használtunk, amelynek hatása leírhatatlan volt, mert a ló teljesen Shakespeare leírása szerint volt maszkírozva és öltöztetve. Tudniillik - és ez nem is lehet másképp Shakespeare-nél - ez a ló mint ló éppoly eleven és drámai, mint Katalin nőnek és Petruchio férfinak. Egy angol Shakespeare-kritikus megjegyezte, hogy csakis Erzsébet-korabeli angol ember tudott így leírni egy lovat. Milyen pattogó és pergő jelenet az, amikor Biondello elmondja, hogyan jön Petruchio és milyen a lova.

Hát jön Petruchio, s a kalapja új, a zubbonya régi. A nadrágja már háromszor volt fordítva, a cipőjét már mécestartónak is használták, az egyik csattos, a másik fűzős! A kardja régi és rozsdás, a városi fegyvertárból; repedt a hüvelye, nincs markolatja, s a szíjai szétszakadtak...

És most jön Rozinante:

A lova sánta, a nyereg rajta régi és kopott, a kengyele felemás; azonfelül a gebe taknyos, hátgerincsorvadásban szenved, pókos, epebajos, nyálmirigyes, szédülős és csupa daganat; rokkant és aszkóros. Félig elrejtett álladzója és feltartója van juhbőrből, mely (mivel-hogy igen szorosra volt kapcsolva, hogy a botlástól visszatartsa) gyakran elszakadt s csombókokkal van összetoldozva. Derékkötője hat darabból összetakolt, farmotringja női bársonynyeregből került oda, benne a név két első betűje szöggel van kiverve s itt-ott madzaggal beszegve.

Az ember önkéntelenül Don Quijotéra és Rozinantére gondol, s akkor Rozinante helyett behoznak egy mézeskalácsparipát vagy fából faragott hintalovat. Vagy Shakespeare, vagy cirkusz. Vagy kihagyni a Shakespeare élő lovát, vagy lemondani a játékpárjáról. Elmondani a Shakespeare szövegét, s felvonás végén ellenkezőjét megcsinálni, erről igazán csak azt lehetne ismételni, amit Kerr Alfréd mondott.

5. *Stílus és vesszőparipa*

Én azt hiszem, hogy ennek az egész kérdésnek Közép-Európa az oka. A stílus kérdése tudniillik egészen más Közép- és Kelet-Európában, mint Nyugaton. Nyugat-Európában ugyanis a hagyomány révén teljesen beidegződött a köztudatba és a kritikába, hogy egységes stílusa csakis a klasszikai drámának és vígjátéknak lehet. De már Molière sem teljesen egységes, mert a *Tartuffe*-ben nemcsak bohózati rakéták robbannak, hanem drámai villámok is cikáznak, úgyhogy meg lehet érteni azt a nagy, modern, angol kritikust, aki XIV. Lajos korszakának legnagyobb bűnéül azt rója fel, hogy Molière-ből - nem lehetett tragédiaíró. De egységes stílust keresni Shakespeare-ben - ez egy közép-európai vesszőparipán való nyargalászás, mert Nyugat-Európában *közhely* (milyen nagyszerű dolog a tradíció, amely alapigazságokat olyan népszerűvé tud tenni, hogy azok közhelyekké válnak) - igenis, közhely, hogy Shakespeare

stílustalan, vagyis olyan inkongruens elemeket olvasztott össze egy-egy darabjában, amelyek fölborítanak minden stíluselvet, s dacolnak minden stílusegységgel. A stílusegység azt követeli, hogy valami vagy tragédia legyen, vagy vígjáték (lásd Racine-t vagy Marivaux-t, Corneille-t vagy Molière-t), Shakespeare a kettőt állandóan összekeveri; a stílusegység szerint a darabot vagy versben, vagy prózában kell írni. Shakespeare egy darab keretében állandóan cseréli a verset és a prózát; a stílusegység követelménye magában hordozza a cselekmény-, a hely- és időegységet, Shakespeare mind a három egységet teljesen felborítja, egy reális és egy pszichológiai idővel dolgozik (még ezt is sokszor összezavarja), s ha a francia tragikusok egy jellegzetesség nélkül való csarnokban játszottnak le öt felvonást, Shakespeare némelyik darabjában három világrészt használ fel színhelyül, s két jelenet között nem ártall húsz esztendő ugrani, ha a történet úgy kívánja. Ebből a szemszögből lehet megérteni, hogy a franciák mindenkor stílustalannak érezték, s hogy Sarcey operettszöveget látott *A velencei kalmár*-ban, ami tragédia is, mesejáték is, vígjáték is, bohózat is, sőt szerelmi líra is - az ötödik felvonásban. A shakespeare-i stílus ilyen, mert Shakespeare, aki a középkori misztériumok univerzális színpadát örökölte, minden darabjában az univerzális életet akarta kifejezni a maga tarka összevisszaságában, tragédiának és komédiának, bohózatnak és lírának minél bonyolultabb egybeszővésével. Tehát az úgynevezett shakespeare-i stílus nem a stílus egysége, hanem ellenkezőleg: a legkülönbözőbb stílusoknak, hogy ne mondjam - zenei és atmoszferikus összehangolása. Közép-Európában megpróbálták már *A velencei kalmár*-t vígjátéknak játszani, s a *Sok hűhó semmiért*-et farsangi komédiának, vagyis a stílusegység kényszerzubbonyába iparkodtak beleerőszakolni a shakespeare-i stíluskombinációt, amely a legtudatosabb művészettel jár állandóan beretvaélen, mert hatásait egyszerűen a különböző stílusok kontrasztjaiból robbantja ki. S ha van is néhány shakespeare-i dráma, amely közeledik a francia értelemben vett egységes stílushoz, mint például a *Macbeth*, *Julius Caesar* vagy *Coriolanus*, ez elenyészően csekély szám a többihez képest, amelyekben a stílusprobléma nem az, hogy a színpad hogy tünteti el az állandó stílustörést, hanem éppen ellenkezőleg, miképpen buggyantja elő a stílus állandó törésein keresztül a mindent áthidaló, mindent lenyűgöző, mindent elfelejtető nagy, emberi megnyilatkozásokat. Reinhardt akkor volt a legnagyobb, mikor ezt a stílustalanságot eleven adottságnak és bőségnak érezte, s megcsinálta a *Téli regé*-t és *A velencei kalmár*-t, ahol nem akarta Shakespeare-t megjavítani és modernizálni, hanem beérte azzal, hogy emberileg és költőileg visszaadja a lírát, a drámát, a tragédiát, a bohózatot, a pastoralét, a mesét - szóval mindazt, amit Shakespeare, az egységes stílus legnagyobb tagadója s a stílustalanság legnagyobb mestere színpadra vitt, hogy az élet legmagasabb rendű illúzióját azzal a pazarsággal teremtsen meg, amely csakis neki adatott meg a világ összes drámaírói közül.

6. És most beszéljen a bábszínház

Közép-Európában - épp, mert a bábszínháznak itt elhalványodott a tradíciója - a stilizálás fogalma is elhomályosult, olyannyira, hogy ma már úgyszólván azt nevezik stilizált játéknak, ami az embernek, a természetesnek, a lélektannak merő ellentéte. Nyugat-Európában, éppen mert ott a bábszínháznak és a *commedia dell'arte*-nak is nagy és gazdag múltja van, a stilizálás sohasem jelentett merő játékot, életből és illúzióból való kikapcsolódást, hanem ellenkezőleg, a legstilizáltabb és legjátékszerűbb előadástól is - az emberit várják. A Podrecca-féle bábszínház, amely évek óta rendkívüli sikerrel járja egész Európát, s Párizsban valóságos szenzációt keltett, minden művészi hatását azzal érte el, hogy a bábok szimbolikus emberek voltak. Emberi életet és emberi lelket, emberi viszonyokat és emberi ferdeségeket elevenítettek meg, szóval a bábszínház érdekessége és hatása is csak abban áll, hogy szoros kapcsolata van a mai emberrel és a mai színpaddal. De így volt ez mindig is Nyugat-Európában. John Forster, az ő hatalmas Dickens-életrajzában előadja, hogy Dickens 1853-ban Itáliában

járt, Rómában mohón érdeklődött az ottani híres bábszínház iránt, amelyben nagy gyönyörűsége tellett. Érdekes megtudni, hogy mi tetszett annyira Dickensnek a bábszínházban. Íme az ő szavai:

„Esős éjszaka volt, s nem volt a színházban senki egy pár francia tisztet és rajtam kívül. Az egész csak egy óra hosszát tartott, de soha ennél meglepőbb dolgot nem láttam. Az első darab meséje abból állott, hogy a jó tündér megszabadít egy ifjú hölgyet a varázsló körmei közül; a komikus mellékalak Pulcinella volt (a római Puch). Hihetetlenül természetes volt, egy zsémbelődő, vén paraszttasszony, Pulcinella, oly légies volt, oly pajkos, oly életszerű, oly kecses, hogy nem lehetett neki ellenállni. Hogyan tartotta az ernyőt úrnője feje fölül a záporban, hogyan beszélt a csodaszerű óriáshoz, akivel az erdőben találkozott, hogyan vitte a póni lovát az ágyába: mindezt igazán nem lehet elfelejteni. És a bábu mozgató kezek oly finomak és érzékenyek voltak, hogy minden egyes bábu igazi olasz ember volt s szakasztott úgy viselte magát, mint egy igazi olasz. Ha rámutatott valamire, ha köszönt valakinek, ha nevetett, ha sírt, még csak nem is hasonlított egy angolhoz. El voltunk ragadtatva valamennyien, a francia tiszték talán még jobban, mint én magam.”

Az angol író és a francia tiszt nyugat-európai szemmel nézte a bábút, s pontosan annyi értéket látott benne, amennyi emberi (sőt nemzeti) tartalmat tudott belevinni a láthatatlan bábjátékos. Nyugat-Európa a bábukban is az embert akarja látni. Közép- és Kelet-Európa az eleven emberből is bábút akar csinálni, tradícióatlan, át nem élt, könyvekből kiragadt, úgynevezett stíluselv vagy stilizálás alapján. Szerencsére nemcsak Shakespeare makrancos, a közönség túlnyomó része ugyanilyen. Akármilyen stílusformát választ is a színház, a közönség illúziót vár, életigazságot keres, embert akar látni a színházban. Mindent, amit a színpad elébe tár, a valósághoz és vágyaihoz méri. És ez az avantgarde színházak tragédiája, amelyek azt hiszik, hogy a stílusból meg lehet élni, holott éppoly kevésbé lehet megélni belőle, mint egyéb át nem élt és nem realizált jelszavakból és jelmondatokból. Ha egy színdarab, akár Shakespeare írta, akár egy névtelen úr, csak olyan stilizálás mellett virulhat ki a színpadon, mely anyagát és formáit a cirkusból meríti, akkor azt a színdarabot nem lehet és nem szabad előadni. Minden ilyen előadás bebizonyította, hogy félóra után a közönség kimerül és kifárad. A bukfenc és a fenekelés nevetet, ez nem új dolog. A legtöbb ember nevet, ha csiklandozzák. De Molière nagyon világosan kimondotta, hogy a színházi publikumot nem így kell nevetetni.

7. Mit mond Nyugat-Európa?

A Nemzeti Színház *Makrancos hölgy*-ét 1924 novemberében megnézte I. T. Grein, a londoni Illustrated London News színikritikusa, Ibsen és Shaw első propagátora a múlt század kilencvenes éveiben, akinek a színházról írott könyvei felölelik úgyszólván az összes európai színpadokat, I. T. Grein, akit Chesterton mint legelsőrendű színházi szakembert ünnepel egy előszavában, melyet a kritikus legutóbbi könyvéhez írt, 1924-ben, a London News hasábjain cikket tett közzé a Nemzeti Színház Shakespeare-előadásairól, elsősorban *A makrancos hölgy*-ről. Mellőzve a személyemről szóló részleteket, Shakespeare szóban forgó előadásáról az angol kritikus a következőket állapítja meg:

„Olvasóim tudják, hogy én szószólója, s ha kell, harcosa vagyok az angol nemzeti színjátszásnak, s hogy az Old Vic iránt nemcsak bámulatot, de valóságos hódolatot érzek. Az Old Vic az angolok egyetlen Shakespeare-színháza. De az a tökély, amelyet *A makrancos hölgy* magyar előadásán láttam, minden dicséretet meghalad. Még Bianca is, aki rendszerint oly unalmas szokott lenni, eleven és csillogó volt ebben az előadásban, a szolgálak véghetetlenül mulatságosak, a szónak magasabb rendű, vígjátéki értelmében. De

legkitűnőbb volt az előadásban a teljesen emberi, szinte arisztokratikusan emberi játék. Ez a Petruchio nem volt paraszt, aki adja a zsarnokot, igazi úriember volt, csupa humor és csupa kedvesség, ahogy módszerét alkalmazta az asszonnyal szemben. És Katalin az első pillanattól fogva nem pusztán szilaj, dacos és bogaras lány, aki szitkozódik és káromkodik. Sohasem feledkezett meg arról, hogy alapjában véve úrileány, és így örűlt-ségében volt rendszer. Párjelenetük elragadó vígjátéki kettős volt, szellemében klasszikus, formájában modern, tele lűktető gráciával. Nincs terem arra, hogy fűltárjam az előadás részleteit s elmondjam azt az ezer és egy ötletet, amellyel a rendezés Shakespeare szűvegét transzparenssé tette.”

Petruchiót Ódry játszott, Katalint N. Tasnady Ilona. Az angol kritikus, aki Londonban ma is középpontjában áll a legmodernebb színházi törekvéseknek, nem érezhetett az előadásban stílűstűrűst abból az egyszerű okból, hogy Nyugat-Európában a Shakespeare-stílus évszázadok óta csak egyet jelent, ahogy ők mondják: *humanizálást*. Nem cirkuszt, nem bábjátékot, nem commedia dell’arté-t, hanem az első és végső sorban: emberábrázolást és emberi ábrázolást. A többi csak „nűansz”, amelyre nem sokat adnak, s azt, hogy egy német rendező egy mellékmondatból építse meg egy Shakespeare-darab stílűsát - mosolyogva engedik át Közép-Európának.

SHAKESPEARE-JÁTÉK ÉS SHAKESPEARE-FORDÍTÁS

A makrancos *hölgy* (mily fonák és rossz cím, amelyet csak a megszokás éltet!) 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 szituáció, tehát az, ami a szavak mögött van és az, amiért a szavak vannak. A megmentett szavak ráfeküsznek a szituációra, mint a vas-kolosszusok, széjjelterpesztik az epizódokat, amelyek csak töltelékek és átmenetek az igazi, a fő szituációhoz, a két és fél órára szabott shakespeare-i vígjáték időtartamát három meg három és fél órára nyújtják, hosszadalmasságot és nehézkességet terítenek a cselekményre, és végül kifárasztják a közönséget, amely pedig azokat a szavakat sem kéri számon, amelyek az ő saját kacagásába fúlnak bele. Pedig hány szó merül el a kacagásnak abban a zuhogó árában, melyet 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 a shakespeare-i szövegek körül fölmerült nehézségekért a felelősség nemcsak a magyar színészt terheli, hanem a magyar Shakespeare-fordítást is, talán sokkal nagyobb mértékben, mint közönségesen hiszik. A könyvpiacon nemrég megjelent Shakespeare egyik leggyönyörűbb s talán legköltoőbb munkájának, *A vihar*-nak 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 oda kívánjuk 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 fedi a helyzetet. Molière-t sokan rossz írónak mondták a franciák között is, de el kellett róla ismer-niök, hogy mondatai kiszínesednek, kifényesednek, kitüzesednek a színpadon. Shakespeare sem írt úgynevezett kicsiszolt, irodalmi mondatokat, amelyek olvasva és nem előadva hatnak a legjobban. Ben Jonson és az ő iskolája nem is tartotta Shakespeare-t finom, tanult és akadémikus írónak. Háromszáz év óta sohasem az akadémikusok esküdtek Shakespeare-re, hanem mindig a forradalmárok. Shakespeare a maga csodálatos pályafutása alatt minden egyes fordulójánál színpadi forradalmárokkal kapcsolódik össze. A tizennyolcadik század nagy Shakespeare-renaisszánsza Garrick nevéhez fűződik. A tisztán irodalmi szempontok előtt Shakespeare sohasem volt, mert nem is lehetett kedves. Durvasága és formátlansága nemcsak Voltaire-t bosszantotta, hanem az elfogulatlanokat is. Az akadémikus irány csak a tizenkilen-cedik században sajátította ki Shakespeare-t - és ez az akadémikus irány a Shakespeare-fordítások terén is hatalmasan érvényesült.

Babits Mihály, aki előszót is írt *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 Aranyi 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, mintegy Erzsébet-korabeli angol Shakespeare: azt ma már maguk a németek is tudják, és belátják, és az új német Shakespeare, a Gundolf-féle, a Schlegel-féle Shakespeare-t az igazi 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 Shakespeare-nek igazán csak ez lehet az útja.

Szász Károly - aki többek között *A vihar*-t is fordította - a maga idejében olyan kultúrmunkát végzett, amelyért késő korok is koszorút fonhatnak a fejére. Szász Károly egy egész világ-irodalmat adott a magyar irodalomnak. A világkultúrára szomjazó magyarnak nagyszerű típusa volt ez a református püspök, aki mindent átültetett magyarra, amihez csak hozzáférhetett. Valósággal ontotta magából az idegen műveket, amelyek számára ő teremtetett itthon közönséget. De az érdeme jóval felülmúlja az értékét, bárha vannak olyan fordítási remekei, minő a *Nibelunglied*. Sem az irodalom, sem a színpad nem állhat meg az ő Shakespeare-je mellett, amely Shakespeare-hez mérve túlságosan új, a színpadhoz mérve túlságosan régi, világosabban szólva, nem eléggé hű, és nem eléggé színpadra való. Amikor *A vihar* című színművet évekkel ezelőtt úgynevezett Shakespeare-színpadon előadtuk az Országos Színművészeti Akadémia növendékeivel, a színpadi próbákön hevenyészve és rögtönözve át kellett alakítanunk az egész szöveget. Szász Károlynál Miranda így szólal meg:

Ha bűv-erőd készte így, jó atyám,
A bösz tengert tombolni: csillapítsd le!
Az ég, úgy látszik, kén-árt öntene,
Ha csak a víz, meghágva vára ormát,
Tüzét 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. Márpedig 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: játék helyett kínosan bemagyarázni a közönségnek e rossz magyarsággal összeépített mondatokat, aminek azonban mindössze is az az eredménye, hogy az előadás unalmassá, vontatottá, fárasztóvá és nehézkessé válik, s nemhogy közelebb hozná a darabot a közönséghez, hanem ellenkezőleg, még inkább eltávolítja tőle. Amíg a színpadon ilyen mondatokat kell a magyar színészeknek elmondania:

Öcsémben a gonosz fölébredett,
S bizalmam, túljó 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 hánt-

hatja ki a szavak tömkelegéből, mesterkéltek és fárasztók a színpadon. Pedig az eredeti Shakespeare-ben éppen megfordítva áll a dolog. Ami a szövegben, olvasva, dagályosnak tűnik föl, életre lendül a színpadon. Az angol mondatok hús-vérből valók - a fordítások papirosszagúak. Ha valaki lelkiismeretesen megnézi Arielnek ezt a Szász Károlytól fordított mondatát:

Mind - a hajósokon kül -
A bős habokba ugrék, s ott hagyá a
Hajót, mely általam lángokban állt:
Legelső a királyfi, Ferdinánd,
Meredt hajakkal (inkább káka-, mint
Haj-forma volt) ugrék ki, ezt kiáltva:
„Kiürült a pokol, itt van minden ördög!” -

nem vádolni, hanem sajnálni fogja a színészt. Ez nem shakespeare-i 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 célzok, ámbár egy kis csalódást okozott, hogy a dráma legvitatottabb helyét kissé megkerülte. A *vihar* harmadik felvonása bűbajos szerelmi jelenettel 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 sürögnek, megkönnyíteni 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 munka közben, s tétlenül vagyok legdolgosabb.

De bármelyik kommentárhoz csatlakozik is a fordító: félreérthetetlennek és világosnak kell lennie ott is, ahol a költő nem az, mert a sok rossz másolás és sok rossz kiadás Shakespeare-nek 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 ölné
A mindig újra záruló habot
Tréfa-csapással, mint egy pelyhnyi tollam
Kiütné: az én fajtám sérthetetlen. -

ha megengedjük is, hogy ez a tömör és logikus, de kétségtelen, hogy nem színpadra való mondat, mint ahogy Miranda nem mondhatja a színpadon, hogy „Becsületemre mondhatom” - a „lányságomra” helyett, s amint Ferdinánd nem mondhatja, hogy „törjön hátgerincem”, mert színpadról hallva, ez kissé komikus.

De az új *A vihar* egyes komoly és összes humoros jeleneteiben nagyszerű erővel jelentkezik az a Babits, aki - újból hangsúlyozom - nem Schlegeltől, hanem a mesterek mesterétől, Arany Jánostól tanult. Itt azután olyan közel jutott Shakespeare-hez, mintha megkérdezte volna a színpadot. Le meri írni azt, hogy „gilt”, „kabin” és más egyéb, igazán nem akadémikus kitételeket, amelyeket Shakespeare-ben leírni eddig csak Arany Jánosnak és Rákosi Jenőnek volt bátorsága.

Babits Mihály csak egy belső sugallatának engedett, amikor *A vihar*-t, az elveszett 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 küszködni, s melyet a közönség meg fog érteni. Mint régi színházi ember, nagyon jól tudom, hogy a közönség - Shakespeare-nél - nem mer szólni, ha unatkozik, és nem mer szólni, ha nem ért valamit, én tehát szólok e helyett a közönség helyett, mert bármilyen meghatónak találom is a közönséget, amikor olyanért lelkesedik, amit nem ért, rendjén valónak mégiscsak azt látom, ha akkor lelkesedik valamiért, amikor igazán megértette.

„A MAKRANCOS HÖLGY” REPRÍZE

„A makrancos hölgy” mai előadásával, mely tizennegyedik estéje egy nagyszándékú és teljes eredményű művészi vállalkozásnak, véget ér a Nemzeti Színház ez idei első Shakespeare-ciklusa. A brit költő géniuszának e friss, mezei virág illatú „symphonie grotesque”-jével fejezi be az első, külföldi mértékkel mérve is nagyszerű ciklust Hevesi Sándor, visszaállítva a vígjáték eredeti nemesi stílusát, visszaadva Shakespeare-t - önmagának.

Tizennégy estén tizennégy színjátékot adott a Shakespeare-i ciklus és a tizennégy opusz közül tizenhárom teljesen új életre kelt Hevesi rendező zsenijének világosságában. Felfrissítve, rekonstruálva láttuk viszont a költő fantáziájának legszebb, egyben legnehezebb interpretátori feladatot jelentő alkotásait: a „Lear király”-t, „A velencei kalmár”-t, a „Tévedések játéka”-t és így látjuk viszont ma hű stílusban „A makrancos hölgy”-et is. Csak egyetlen estje volt a ciklusnak, amely nem az igazi Shakespeare-t adta, amely egy letűnt kor maradványa volt még: a „IV. Henrik” előadása, a régi rendezésben. A sajtó, amely tizenkét estén át egyhangú, lelkes bámolója volt a Nemzeti Színház impozáns erőpróbájának, ezen az estén kritizálni volt kénytelen: megállapíthatta, mert lehetetlen volt meg nem állapítani, hogy ez az előadás nem lehet a Hevesi intencióinak eredménye; egy más, egy elavult rendezői felfogás kései maradványa csupán, amelynek el kell tűnnie a Nemzeti Színház megújhodott színpadáról.

A legközelebbi Shakespeare-ciklusban már Shakespeare-nek ezt a remekét is eredeti színeiben élvezheti a közönség. Hevesi Sándor a „IV. Henrik”-et is átszenírozta, az ő intenciói szerint kerül legközelebb a játékrendre, teljesen új előadásban, megtisztítva az idők során ráaggatott sallangoktól, a ráakódott, oda nem való salaktól.

„A makrancos hölgy” hatodik repríze a mai est a Nemzeti Színházban. Kevés Shakespeare-műnek van olyan érdekes múltja, mint Bösz Kata és Petruchio történetének. Csaknem száz esztendeje, hogy a „Pesti játékszín” színlapján „A szerelem mindent tehet” címmel - Holbein német átdolgozása alapján - először szerepelt; pontosan 1837. december 12-én. Az előadásnak akkori viszonyok szerint nagy sikere lehetett, mert a darab kilenc estét ért meg. 1855-ben, Tóth József jutalomjátékául ismét elővették a darabot, ezúttal Deinhardtstein átdolgozását véve alapul és Fekete Soma fordításában, Shakespeare-hez már sokkal közelebb álló előadásban.

1868. szeptember 11-én került csak színre először Shakespeare igazi szövegével a vígjáték Lévay József fordításában, de még mindig erősen rövidített formában. Petruchio ekkor ifj. Lendvay Márton, Katalin ifj. Lendvayné volt. Szigeti, Náday, Paulay szerepeltek még az előadásban. 1888-ban volt a darab következő repríze Csillag Terézzel Katalin, Gyenes Lászlóval Petruchio szerepében. 1908-iki reprízén Alszeghy Irma volt Katalin, Gyenestől pedig Pethes Imre vette át a férfi főszerepet. Akkor játszotta Grumiót először Rózsahegyi Kálmán. Utolsó repríze a darabnak a háború derekán, 1916. december 19-én volt, amikor Paulay Erzsébet volt a „Bösz Kata”, Pethes Imre megtartotta régi szerepét.

A mai reprízen, amely 96. előadása a darabnak, a régi szereplők közül senkit se lát viszont a közönség; új szereplők vették át Shakespeare remekének minden szerepét; új szereplők, új rendezés és a tiszta stílusába visszaállított eredeti szöveg adják meg a ciklus utolsó estjének kivételes jelentőségét, és hozzák meg nyilván a megérdemelt sikert.

„A makrancos hölgy” mai repríze alkalmából az új előadásról és az új rendezésről HEVESI SÁNDOR, a Nemzeti Színház igazgatója a következőket mondotta a Magyar Színpad munkatársának:

- A Nemzeti Színház Shakespeare-műsorának mindenkor kedves és népszerű darabja volt „A makrancos hölgy” annak ellenére, hogy őszintén szólva, az előadásai mindig sok kívánni valót hagytak hátra nemcsak a stílus tisztasága, de az érthetőség dolgában is. Régebben Csillag Teréz játszotta Katát és sokáig Gyenes László Petruchiót, akinek alakját igen kitűnően, mondhatom tökéletesen jelenítette meg 1908-tól egészen a vígjáték legutóbbi előadásáig Pethes Imre. Mai előadásunk a két főszerepben is két új személyesítőt hoz: Bajor Gizit és Kiss Ferencet. Nekem, mint rendezőnek, nagyon kedves mind a kettő, a többit állapítsa meg róluk a kritika és a közönség.

- Meg kell magyaráznom röviden, miért nem ítélem jónak „A makrancos hölgy” régi előadását. Főképpen azért, mert összevonva, kihagyásokkal adták a darabot, és mert mellék-cselekményét háttérbe szorították, érthetatlenné és érdektelenné vált a főcselekmény is, amelynek megvilágító és alátámasztó kontrasztcselekménye a mellékakció. Bizonyos részei a vígjátéknak teljesen lehetatlenné váltak: sohase tudta például a közönség, hogy Petruchio és Kata mellett mit keres a színen folyton Hortensio? Ezeket a jeleneteket ezért nemcsak a közönség unta, de maguk a szereplők is unták játszani. Most, hogy visszaállítottuk a kidobott részeket, értelme van mindennek és az elmosódottság helyébe lép a humor. A mi mai előadásunkban, hogy a szöveg tisztán és értelemzavaró csonkítások nélkül kerül előadásra, azt hiszem, nemcsak a Kata megszeliidítésének históriája hat frissen és üdén, de eleven és érdekes az intrikás mellék-cselekmény is, amely Bianca férjhezmenetelének eseményeit adja. Ezelőtt ez a mellék-cselekmény fakó volt, ma, úgy hiszem, világos és érthető lesz a közönség számára.

- Ma „A makrancos hölgy” minden szereplője új, a kis szerepeket is a színház elsőrendű tagjaival játszatom: módom volt tehát minden epizódalakat külön, művészeinkkel kidolgozni és ez is bizonyára hasznára van az új előadásnak. A fordítást is, természetesen kegyeletes érzéssel és óvatos kézzel, átsimítottam; valószínűen ez sem válik kárára a mai repríznek. Reinhardt Miksa, aki szereti a szertelenségeket, „A makrancos hölgy” előadásánál eltért a cirkuszi felfogástól, mert hiszen Shakespeare e vígjátékába, bármennyi is benne a reneszánsz féktelenség és ujjongó vidámság, igen sok lelkiség is van rejtve. Én igyekeztem erről a rendezés során nem megfeledkezni.

- Azt hiszem most, a mai reprízzel választ adunk a nagy Salamon Ferenc kritikai felsóhajtására, aki a múlt század ötvenes éveiben, amikor olyannyira eltorzítva játszották Shakespeare-t, egyik tanulmányában azt kérdezte: „Miért nem lehet Shakespeare darabjait úgy adni, ahogy ő megírta azokat?”

- Úgy gondolom, hivatkozás nélkül felelhetjük erre, hogy most már lehet.

RENDEZŐPÉLDÁNY:
A MAKRANCOS HÖLGY
II. 1.

Harmadik kép	tábla elő felső
Első szín	függöny össze, két
Második felvonás	oldal függöny össze,
	szolgák középről
	behozzák a bútort.
	ütés

Szoba Baptista házában
Katalin és Bianca

Bianca megkötözött kézzel menekül Katalin elől, *balra* jöve. Megkerülik a jobb oldali asztalt - mindig szaladva - miután befejezte első mondókáját, Katalin belenyomja a pamlagba.

A jobb oldali asztalon papír, írószerek

KATALIN:	Nesze Nesze!
BIANCA:	Nem illik hozzám és hozzád nem illik Hogy szolgálányt, s rabnőt csinálj belőlem, Engem csak ez bánt. Mert a piperét Ha eleresztesz, önként eldobom Minden ruhámat, s szoknyámat is, Amit parancsolsz, mindent megteszek, Tudom, néném vagy és ez tartozásom.
roppantul fölindulva	
KATALIN:	Most rögtön mondd meg, kérőid közül Melyiket szereted, de ne hazudj.
BIANCA:	Hidd el nekem, hogy én még a világon Egy férfinak se néztem így az arcát Hogy különbséget tudjak tenni köztük.
KATALIN:	Hazudsz, cicám. Hát nem Hortensio?
BIANCA:	Ha szereted, akár megesküszöm rá, Eljárok én, hogy neked megszerezzem.
KATALIN:	Akkor hát gazdag férj jár az eszedben, Gremiót kívánod, hogy pompában élhess.
BIANCA:	Óh, hát miatta irigyelsz te engem? Akkor csak tréfálsz, óh, most látom át, Hogy eddig is csak tréfáltál velem. Kérlek, Katám, oldozd fel kezem.

Bianca szalad előle

KATALIN:	(megüti) Ha tréfa ez, az volt a többi is.
----------	---

Baptista jön

Katalin elé áll

BAPTISTA: Megállj, kisasszony! Ez már szemtelenség.
Bianca menj! Szegény leánya! Hogy sír!
Ne is törődj vele! Vedd kézimunkád;
Mért bántod őt, hisz nem bántott soha!
Szégyelld magad, te pokol fajzata,
Soha egy rossz szót nem mondott neked.

KATALIN: Épp azzal sért, hogy nem szól. Megverem!

Bianca rohan

BAPTISTA: Mit? Még előttem is? Eredj, Bianca!

KATALIN: Nem engeded? Úgy! Most már látom én,
Ő a te kincsed, férjhez őt adod;
S én petrezselymet árulok a lakzin
S mert őt szereted, pártában maradjak
Ne is beszélj, megyek, s addig sírok,
Míg meg nem bosszulhatom magamat
(El)

Baptista szólni akar

BAPTISTA: Családapa ennyit nem szenvedett még,
De ki jön itt?

Grémio és Lucentio (selejtes öltönyben)
Petruchio, Hortensio (mint zenész),
Tránio és Biondello (lanttal és könyvvel)

GRÉMIO: Jó reggelt, Baptista szomszéd.

BAPTISTA: Jó reggelt, Grémio szomszéd. Isten hozott urak!

PETRUCHIO: Isten megáldjon uram. Nincsen-e
Egy Katalin nevű erényes, szép lányod?

BAPTISTA: Van egy lányom, Katalin nevű.

Csodálkozással B leül P mellé

GRÉMIO: Csak lassan, ne ronts ajtóstul a házba.

PETRUCHIO: Ne ártsd bele magad, most én beszélek
Veronából való nemes vagyok
Hallottam hírét, hogy szép és okos,
Hogy nyájas, jólelkű, szerény, szemérmes
Hogy ritka egy leány, csupa szelídség
Így hát hívatlanul jövök e házba
Hogy láthassam tulajdon két szememmel,
A szépet és jót, mit a hír beszél.
És hogy jó szívvel láss uram, a háznál
Bemutatom e derék, ifjú embert

Hortensio már előbb Grémio előtt
B feláll

Bemutatja Hortensiót

Nagyon ügyes számtan és zenemester
Aki tökéletesen megtanítja,
Mikben leányod kissé otthonos már.
Ne bánts meg azzal, hogy elutasítod,
Neve Licio, hazája Mantua.

BAPTISTA: Üdvözlöm őt is, a te kedvedért;
De lányom, Katalin, már azt tudom,
Bár fáj nagyon, - de nem neked való.

PETRUCHIO: Látom, hogy nem akarsz megválni tőle
Avagy az arcom nem tetszik neked?

Szegény Baptista két kézzel int, hogy milyen szívesen megválnék tőle

BAPTISTA: Balul ne értsd; amin van, úgy beszélek.
Honnan való vagy, és mi a neved?

PETRUCHIO: Petruchio, Antonio fia.
Apámat országszerte ösmerik.

BAPTISTA: Jól ismerem; köszöntelek már ezért is.

GRÉMIO: Tisztesség ne essék, szólván, Petruchio úr, de már mi, többi kérők is
szeretnénk szóhoz jutni. Ördög adta, nagyon elénkbe vágsz.

PETRUCHIO: Bocsánat, én végezni akarok.

GRÉMIO: Ne siess úgy; késő bánat úgyis eb gondolat. Baptista szomszéd, tudom
jól, tudom ez nagyon kedves ajándék. És hogy én is hasonló udvarias-
sággal viszonzzam hozzád való megkülönböztetett kegyességedet,
engedd meg, hogy bemutassam neked ezt az ifjú tudóst,

Bemutatja Lucentiót

aki nagyon sokáig tanult Rheimsben, jártas a görögben, latinban,
egyéb holt és élő nyelvekben, nemkülönben számtanban és zenében.
Nosza, Combia, kérem fogadd el szolgálatát.

BAPTISTA: Ezer köszönet, signor Grémio. Isten hozott, Jó Cambio. De, édes úr
(Tránióhoz), úgy látom, idegen vagy. Ha nem tolakodás a kérdésem,
mi járatban vagy itt?

TRÁNIO: Csak én lehetnék itt tolakodó.
Ha mint e városban idegen ember,
Mint kérő jelentkezem itt tenálad,
A szép, erényes Bianca kezéért.
Azt is tudom, szilárdul eltökélted,
Hogy nényét adod férjhez legelőbb,
S nem is kérek most tőled egyebet,
Csak, hogyha megtudod kilétemet,

Láss szívesen a versenyzők között,
S fogadj jó szívvel engem is a háznál.
S mi lányod tanulását illeti,
Hoztam egy csomó görög s latin író,
Ha nem veted meg, úgy értékük is lesz.

BAPTISTA: S honnan való vagy?

TRÁNIO: Lucentio vagyok, Pisából. Vincentio fia.

BAPTISTA: Nagy ember az Pisában, ismerem jól.
Bár csak híréből. Hát Isten hozott.
(Hortensióhoz) Vedd lantodat.
(Lucentióhoz) S te vedd könyvedet.
A két tanítványt lássátok azonnal.

balra kiszól

Hé, valaki!

Szolga jő

Vezesd az urakat
Leányaimhoz, mondd, hogy ők az új
tanítók, bánjanak hát jól velük.

H a gitárral, Bian a könyveket viszi

bal

Szolga, Hortensio, Lucentio, Bionello el

Mi meg majd egyet sétálunk a kertben,
S asztalhoz aztán. Óh, higgyétek el,
hogy szívesen látlak házamban urak.

menni akar, de Petruchio visszatartja

Erre Baptista helyet mutat neki a jobb oldali asztalnál és maga is leül oda szemben.

PETRUCHIO: Csakhogy, uram, én nagyon sietek.
Nem jöhetek leánynézőbe se mindig
Apámat ismered, s ő benne engem.
Amije volt csak, mindent örökölttem,
És nem fogyott, de, sőt gyarapítottam.
Azt mondd meg, hogyha hozzám jó a lányod,
Mi lesz hozománya pontosan?

Most ülnek le

BAPTISTA: A birtokom fele, ha meghalok.
És húszezer tallér, az esküvőre.

PETRUCHIO: Ennek fejében lekötöm javára
Ha túlél engem, özvegyi jogon
Minden jószágom, összes birtokom.
A részletekről adjunk rögtön írást,
S e szerződés legyen kettőnk között.

mindjárt írni akar

BAPTISTA: Föltéve, hogy meglesz a földolog;
Az ő szerelme, mellékes a többi.

PETRUCHIO: Az semmi, jó apósom, annyi szent,
Ha ő kevély, én meg kemény vagyok

feláll

S ha két dühös láng egyszer összelobban
Megég, a mi táplálja dühöket,
Kis széllel kis tűz is magasra csap,
A szélroham tüzet, mindent kiolt
Én szélroham leszek, s mindent lecsillapítom
Mert nyers vagyok s nem gyerekmódra kérem.

BAPTISTA: Hát kérd meg rögtön, jaj, bár sikerülne
De készen állj néhány erős szitokra.

most áll fel

PETRUCHIO: Megállok, mint a hegy a szélviharban,
Bömböl a szél, de nem mozdul a hegy
(verekedés, ajtócsapás)

Hortensio jön, betört fejvel

betört lanttal, a lant a nyakában lóg
Ledől a bal oldalon álló kerevetre.

BAPTISTA: Mi baj, barátom? Oly sápadt az arcod!

HORTENSIO: Csoda, ha sápadok? Úgy megijedtem.

BAPTISTA: No, lesz-e lányomból jó zenész?

HORTENSIO: Tán nagydobos, vagy muskétás talán
Tán lándzsa kell kezébe, nem pedig lant.

BAPTISTA: Meg nem tanulja a lantpengetést?

HORTENSIO: A hátamon pengetett ő a lanttal,
Csak annyit mondtam, a fogás hamis,
S ujját gyöngéden hozzáigazítom,
De mint az örült, kiabálni kezdett,
Hamis fogás? No várj! Megfoglak én!
S úgy vágta hozzám ezt a drága hangszert,

Most szedi ki nyakából a hangszert

Hogy a fejem átlyukasztotta rögtön.
Szédülve álltam ott egy darabig,
S a törött lant szorított, mint a nyakvas,
Ő meg elmondott toprongyos dudásnak,
És cincogó számárnak, meg egyébnek,
S pörgött, mintha könyvből olvasta volna.

PETRUCHIO: Lelkemre, tűzről pattant hajadon.
Ezért tízszerre jobban szeretem,
Alig várom, hogy kettesben mulassunk.

BAPTISTA: Gyere velem uram, és csillapodjál.
Tanítsd ezentúl ifjabb lányomat,
Szeret tanulni és hálás lesz érte
Signor Petruchio, jer te is velünk,
Vagy ide küldjem lányomat, Katát?

Gremio és Tránio röhögve intenek búcsút Petruchiónak,
mint akik azt mondják, no várj, lesz ne-mulass! el balra!!

PETRUCHIO: Jobb, ha kiküldöd. Majd bevárom itt -
Csak menjetek!

Baptista, Grémio, Tránio, Hortensio el

S kissé merészen kérem meg, ha jön
Ha szitkozódik, azt mondom nyugodtan
Oly édesen zeng, mint a csalogány
Ha dühbe jön: hogy oly szelíd az arca
Mint a harmatban fürdő rózsabimbó,
Ha néma lesz, s egy szó sem jön ki a száján,
Dicsérem szép beszédét, fürge nyelvét,
S azt mondom, megható, amit beszél.
Hogyha kidob: azt mondom, köszönöm.
Ha kikoszaraz: megkérdem, mikor lesz
A kihirdetés, s az esküvő.
Jön. No, Petruchio, most aztán beszélj.

Katalin jön

Jó reggelt, Kata! Hallom, így neveznek!

Egy pillantást vet Petruchióra, aztán dacosan megáll
félvállról

KATALIN: No hallod, hallásod jobb is lehetne.
Ki rólam szól, Katalinnak nevez.

PETRUCHIO: Hazudsz bizony, neved csupán Kata
megütközik

Vidám Kata, sőt, néha bőszt Kata
Keresztény földön a legszebb Kata

dühbe jön

Katám, Katám, Katica bogaram
Katika répám, édes csemegém,

Ez hízeleg neki és alig titkolhatja

Szívem vigasztalása, ide hallgass:
Dicsérnek mindenütt, hogy mily szelíd vagy
Milyen erényes és azonfelül szép
Ámbár még szebb vagy, mint a hír beszéli,
Ez indított, hogy nőül kérjelek.

Első pillanatban nem tudja, hogy mire vélje, de aztán észbe kap

Most már tisztában van és határozottan beszél, felfortyanósan, dühösen

KATALIN: Ez indított! No jó! Indulj tovább,
Hogy hazaérhess, engem meg nem indítsz

PETRUCHIO: Földindulás lesz, hogyha meg nem indulsz

KATALIN: Pedig hát ingó szer vagy

PETRUCHIO: Ingó szer? Mi az?

KATALIN: Tábori szék!

PETRUCHIO: Jól eltaláltad! ülj rám!

KATALIN: Szamár az, aki terhet hordoz!
És én nehéz vagyok, hát el sem bírsz!

PETRUCHIO: Ha bírni foglak, majd bírok veled
És elbírlak, ha kell.

KATALIN: Nem vagy bíró
Az én dolgomban hát nem ítélhetsz!

PETRUCHIO: Ej, te darázs, hogy megcsíped az embert!

KATALIN: Ha darázs vagyok, úgy fullánkom is van.

PETRUCHIO: Kitépem.

vállvonogatva, bosszúsan

KATALIN: Bolond lyukból bolond szél fúj

PETRUCHIO: Nemes ember vagyok!

KATALIN: Igaz-e, lássuk (*megüti*)

PETRUCHIO: Ha mégegyszer megütsz, én visszaváglak!

KATALIN: Ha visszavágsz, ez nem vág azzal össze,
Hogy nemesember vagy, aki nemes
Az nem így vágja ki magát a bajból.

PETRUCHIO: Címertudós vagy? Írj könyvedbe engem!

KATALIN: Mi a bokrétád? Nem kakastaréj?

PETRUCHIO: Tarajtalan kakas, s te vagy a tyúkom.

KATALIN: Nem, nem kakas, hisz kappan módra szólsz.

PETRUCHIO: No, no Katám, ne nézz oly savanyún.

KATALIN: Ez a szokásom, ha vadalmát látok.

PETRUCHIO: Ne nézz savanyún, hisz nincs itt vadalma.

KATALIN: De van, de van.

PETRUCHIO: Mutasd!

KATALIN: Ha tükröm volna!

PETRUCHIO: Mit? Arcom?

KATALIN: Ifjú még, s hogy kitalálja!

PETRUCHIO: Szent Györgyre, még ifjú vagyok neked

KATALIN: De hervadott

PETRUCHIO: A gond.

KATALIN: Rá semmi gondom
indulni akar

PETRUCHIO: Nem, nem Katám, tőlem nem menekszel!
Egyszerre megkapja

KATALIN: Csak dühbe jössz, ha maradok. Eressz el!
Szabadulni akar, de Petr. egy karral tartja

PETRUCHIO: Szó sincsen arról, kedvesnek talállak.
Katalin látja, hogy *erővel* itt nem boldogulhat, és kissé nyugodtabb lesz

Azt mondták, nyers vagy, szilaj és dacos
De látom, hogy e hír csak sült hazugság,

Tehetetlen dühvel valóságos vasvilla szemeket mereszt
ajkait marja

Hiszen te nyájas, tréfás, és vidám vagy
Csöndes szavú, ékes tavaszi bimbó
Nem zsémbelsz, homlokod nem ráncolod

Szólni akar, de Petruchio közbevág

Ajkaid sem harapod, mint ki dühös
Mások szavába vágni nem szokásod
Szendén mulattatod kérőidet

dühében sírva fakad

Nyájas beszéddel, halkán, finoman.
Még azt beszélnek, hogy biceg Katám?
Óh, rossz világ! Sugár, mint a mogyorófa
És olyan barna, mint a mogyoró
És édes, mint a mogyoró bele!

Petruchio elereszti, úgy, hogy Katalin elmehet mellőle és átmehet a másik oldalra

No, járd előttem! Lássam, hogy bicegsz-e?

KATALIN: Bolond! Annak parancsolj, kit fizetsz!

PETRUCHIO: Diana nem díszítette úgy az erdőt,
Mint e szobát fejedelmi alakod
Te légy Diana, ő legyen Kata.

Kata megkerüli a színpadot jobbról

KATALIN: Mondd, hol tanultad ezt a szép beszédet?

PETRUCHIO: Csupa rögtönzés, már így születtem.
Elmés vagyok.

Katalin egyszerre ránéz Petruchio arcára és látja annak vigyorgó pofáját, egyszerre észbe kap és nagy dühvel feláll
Petruchio melléje ül

KATALIN: Az élced mind sületlen.

PETRUCHIO: Hát nincs eszem?

KATALIN: Van annyi, hogy melegre bújj.

PETRUCHIO: Majd veled bújok össze, jó lesz?
De félre a sok tréfa beszéddel

Katalin szólni sem tud a dühtől, nagyokat nyel, és ajkait harapdálja.

Csak annyit: megegyeztünk már apáddal
Hogy elveszlek, rendben a hozomány is
Tessék, avagy nem, nőül veszlek én
Neked való férj éppen én vagyok
A napvilágra, mely szépnek mutat
Oly szépnek, hogy mindjárt beléd szerettem,
Csakis enyém lehetsz és senki másé,
Csak én termettem rád, hogy megpuhulj,

Katalin felugrik

És bőszt Katából oly szelíd Katává
Légy, mint a többi, házias Kata
Itt jó atyád, aztán nemet ne mondj
Katalin lesz a nőm, így akarom.

bal

Baptista, Grémio és Tránio visszajönnek

BAPTISTA: No, Petruchio, a lányommal hogy álltok?

PETRUCHIO: Jól, jól, uram. Hogy is lehetne másképp?
Simábban a dolog nem is mehetne

BAPTISTA: S te, lányom, Katalin, mért vagy ily levert?

KATALIN: Lányod vagyok? No, annyit mondhatok
Hogy ez szép kis szülői szeretet.
Nyakába varrnál egy ily félbolondnak
Goromba pokróc, egy Paprika Jancsi
Ki hencegéssel akar boldogulni.

Kat. dühösen topog
Tehetetlenül toporzékol

PETRUCHIO: Apám, nem így van: te, s a többiek mind
Ferdén ítéletek meg, higgysd el
Mert hogyha bőszt is - az csak születés

Nem is szilaj, sőt szelíd, mint a gerle
Nem is heves, de nyugodt, mint a reggel
Oly béketűrő, mint egy új Grizeldisz

K. ül és dühösen sír

Oly erényes, mint Lukrécia.
Szóval - hát úgy egyeztünk meg mi ketten,
Hogy vasárnap meglesz az esküvőnk.

KATALIN: Vasárnap én előbb felkötve látlak

kitörve felugrik

GRÉMIO: Hallod, Petruchio, előbb felkötve lát

röhögve

TRÁNIO: No, mehetünk merre a part szakad

nagy megvetéssel

PETRUCHIO: Lassan, urak! Magamnak vettem őt
S ha ő meg én jól állunk, mit zajongtok?
Úgy alkudtunk meg itt, négyszem között,
Hogy a világ előtt szilaj legyen.
Hát mondhatom nektek, hogy hihetetlen,

Általános nevetés, Kat. majd megpukkad.

Milyen nagyon szeret. Oh én Katám
Nyakamban csüngött, csókra csókokat,
És esküszóra esküt halmozott
Egy perc alatt megvette szívemet
Ti kezdők vagytok, látni is csoda
Hogy négyszemközt a leggyöngébb legény is
Megszelídíti a legdacosabb nőt

elkapja Kat. kezét

Kezet Katám, megyek Veneziába
És új ruhát szerzek az esküvőre
Készülj apósom, hívj vendégeket
Bizton hiszem, Katám ragyogni fog.

nagy örömmel

BAPTISTA: Mit szóljak erre! Nyújtsatok kezet.
Áldásom rátok! Megvan a kötés!

GRÉMIO, TRÁNIO: S mi áment mondunk rája, mint tanúk.

PETRUCHIO: Apám, uram, urak, ég veletek
Veneziába el! Közel a nap!
Ékszer, gyűrű és új díszruha várnak
Katám, egy csókot, esküszünk vasárnap.

átkarolja Katalint, az dühösen kiszakítja magát, kezet emel rá, mintha pofon akarná ütni. Elszaladnak

Függöny

I. felvonás vége

