

251.965

OSZK





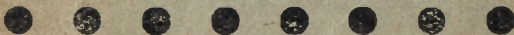
251965

TUDOMÁNYOS  
ZSEBKÖNYVTÁR



Dr. HEVESI SÁNDOR

A SZÍNHÁTSZÁS MŰVÉSZETE



OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

A  
SZINJÁT SZÁS MŰVÉ SZETE

IRTA

DR. HEVESI SÁNDOR

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



BUDAPEST, 1908.

STAMPFEL-FÉLE KÖNYVKIADÓHIVATAL

(RÉVAI TESTVÉREK IROD. INT. R.-TÁRS.)

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



251965



ORSZ. SZÉCHENYI-KÖNYVTÁR	
N	Növedéknapló
1953 évi	8769 sz.

Uránia könyvnyomda Budapest, Rottenbiller-utca 19.

## ELŐSZÓ.

Ez a kis könyv három esztendei gyakorlati és elméleti tanításnak leszűrt eredménye s nemcsak a mi irodalmunkban, hanem a külföldet is beleértve, első kísérlet arra nézve, hogy a történelmi fejlődés alapján konstruáljuk meg a színjátszás elméletét. Tehát merőben gyakorlati alapon nyugszik és a gyakorlati szükségnek akar szolgálni. Szerző a budapesti Thália-Társaságban fiatal színészek és színésznövendékek gyakorlati kiművelése közben mindig a szükségnek megfelelően vetette fel az egyes problémákat, amelyeket e kis könyv rendszerbe iparkodik foglalni. Mint első kísérlet nem is lehet teljes és ez okból fölkérem mindazokat, akik e könyvvel foglalkoznak, hogy kétségeiket vagy észrevételeiket velem tudassák, hogy azokat egy későbbi kiadásban esetleg értékesíthessem.

Budapest, 1908. április havában.

Dr. Hevesi Sándor.

## I. Bevezetés.

### 1. A színjátszás teóriája.

A színjátszás elméletének tanításával szemben rögtön az a kétség merül fel, van-e szükség egyáltalában ilyen elméletre? A színjátszást a színpadon kell megtanulni, — igazi mester ebben a gyakorlat, mi szükség tehát elméleti tudásra, mi haszna az okoskodásoknak. Ha az elméletet úgy fogja fel valaki, hogy abból meg lehet tanulni színészkedni, akkor csakugyan semmi értelme nincs. Mert a színjátszást elméletből épp oly kevésbé lehet megtanulni, mint stiliztikából az írást, poétikából a versköltést. Akinek tehetsége nincs, az sohasem fogja megtanulni egyiket sem. Ha tehát az elmélet értékét abból a szempontból mérlegeljük, hogy meg lehet-e belőle a színészetet tanulni, akkor csaknem semmisnek kell tartanunk. Ezzel azonban egy új kérdés nyomul elénk. Ha nem lehet elmélet alapján megtanulni a színjátszást, nincs-e talán az elméletnek más célja? Első pillantásra úgy tűnik fel, mintha elmélet és gyakorlat között tátongó ürr volna, mert hiszen az elmélet nem vezet el a gyakorlathoz. De ha jobban szemügyre vesszük a kérdést, belátjuk, s ez minden művészetre egyformán vonatkozik, hogy az elméletnek mégis csak van értéke és jelentősége. Itt egy olyan analógiára hivatkozom, melyet mindenki meg fog érteni. Anyanyelvét mindenki meg-

tanulja gyakorlatilag s mégis állíthatja-e valaki, hogy nem kell nyelvtant tanulni? Az egész világon tanítanak grammatikát, talán többet is a kelleténél, de alig találunk embert, aki a nyelvtan tanítását ne tartaná szükségesnek. A nyelv tudatos bírása, törvényeinek és sajátosságainak ismerete, olyan biztosságot, könnyűséget ad a tanulónak, hogy már ebből a szempontból is szükséges a nyelvtan tanulása; másrészt a gyakorlat oly szövevényes, hogy sok esetben csak az elmélet igazíthat el helyesen. Ebben tehát úgyszólván ellenőrző eszközt nyerünk a nyelvtudásunkra nézve. Éppen így áll a dolog a színjátszás elméletére nézve is. Ebből az elméletből a színészkedést megtanulni nem lehet, de nem is ez a cél, mert hiszen a tehetségtelen embert a gyakorlat sem fogja erre megtanítani. A cél csupán az, hogy a tehetséget művészetének technikájával, feladataival, sajátosságaival megismertesse s ellenőrző eszközt teremtsen a számára, szóval tudatossá fejlessze ki benne mindazt, amit alkalmilag és ösztönszerűleg végez a gyakorlatban. Az elmélet tehát fejlesztőleg hat a gyakorlatra. Kétségbevonhatatlan, hogy egy dolgot annál jobban ismerünk és értünk, mennél több oldalról férünk hozzá. Ha tehát valamit nemcsak gyakorlatilag, hanem elméletileg is megközelítünk, mindenesetre bővebb tudásunk lesz róla, mert hiszen két szempont mindig több, mint egy szempont.

## 2. Elmélet és gyakorlat.

De van az elméletnek még egy igen alapos igazolása, mely talán a legnyomósabb. Tévedés ugyanis azt hinni, hogy a színjátszás elmélete a gyakorlattól távol álló dolog. Az, amit a tudomány mai

álláspontjáról színészelméletnek nevezhetnénk, ami magyar nyelven egyáltalán, sőt rendszeresen más nyelven sincs megírva, voltaképen nem egyéb, mint a színészet sok évszázados praxisának leszűrt eredményei. Tehát mindaz, ami elméletnek neveznek, voltaképen semmi egyéb, mint gyakorlat. Nem a saját gyakorlatunk, hanem előbbi generációk színpadi praxisa, amely gyakorlat tanulmányozása csak haszonnal járhat. Sajnos, az elméleti munkák nagy része csakugyan meglehetősen elbizakodottsággal lép föl, és arra akar megtanítani, hogyan kell játszani. Az olyan elmélet, amely azzal a céllal készült, hogy tanítsa a színészetet, céltalan, rossz, hazug. Vannak könyveink, melyek még azt is megszabják, hogyan kell sírni, hogyan kell kétségbeesni, kezét tördelni stb. s ezzel voltaképen játékra akarnak tanítani s ha nem is éppen jóhiszeműség, de színvonal dolgában teljesen egyazon kategóriába tartoznak azokkal a kirakatokból jól ismert művecskével, amelyek potom árért huszonnégy órán belül bárkiből szellemes társalgót, vagy ellenállhatatlan nőhódítót faragnak.

E könyvecske nem lép föl ilyen igényekkel. Merőben gyakorlati alapon nyugszik s a színészet évezredek fejlődéséből vonja ki az egyes problémákat, képet akar adni arról, hogy a színpad a legkezdetlegesebb állapotból hogyan fejlődött mai állapotáig s meg akarja magyarázni, hogy a gyakorlat változásával, hogy változik meg a színjátszásról való felfogás, tehát az elmélet is. Nem szabályokat akar adni, nem utasításokat arra nézve, hogyan kell a színpadon nevetni vagy sírni, hanem csakis megértetni a fejlődésből a színművészet technikáját.

A színpad ugyanis korszakonként változott, vele együtt változott a drámaírás és a színjátszás mikéntje is, sőt mi több, maga az elmélet is, melyet

a praxisból szűrtek le. Mihelyt új praxis kezdődik, a dolog természetes rendje szerint egyszersmind új elméletre is volna szükség, de a tapasztalat azt bizonyítja, hogy az elmélet: tanítás, könyvek, hagyomány révén szívós életet él, jogát akarja érvényesíteni olyankor is, amikor már divatját multa a praxis, amelyből kisarjadzott. Pedig valamely elmélet, felfogás vagy nézet próbája mindig az, hogy nem változtak-e meg a sajátos körülmények, amelyek között létrejött.

Például a színpad valamikor csak dobogó volt, vagyis közönséges emelvény, mely nem ábrázolt valamely színhelyet, hanem csakis jelezte. Az ilyen dobogón a színészek egy sorban állottak, szemben a közönséggel. Idő folytán az illúzió követelménye egyre erősebben érvényesült, a dobogót bediszítették, valóságos színhelyeket szereltek rája, szóval a dobogó színpaddá változott. Már most az illúzió követelményéhez képest a színész szabadabban kezdett mozogni s példának okáért a szobát ábrázoló színpadon úgy kezdett viselkedni, mint a valóságos szobában s megesett, hogy háttal került a közönségnek. Igen ám, de a régi praxisból, a dobogói gyakorlatból levont elmélet úgy szólt, hogy a színésznek szemben kell állania a közönséggel. Akik tehát a régi elméletet tudták, érvényesíteni próbálták az új praxissal szemben, a mi mindig félreértéseket okoz. Tehát megérteni a régi és az új praxist: ez az igazi elméleti tudás s így az elmélet teljesen összekapcsolódik ismét a gyakorlattal. Ha ebből az elméletből nem lehet is megtanulni a színjátszást, az nem csorbítja értékét, mert hiszen mondtam már, hogy a kinek tehetsége nincs, azt a gyakorlat sem fogja igazi színésszé nevelni. Az elmélet fölfedezi a gyakorlatban rejlő logikát és következetességet, s egy-

séges alapon fejtí meg a gyakorlatban fellépő különböző jelenségeket. Ilyen értelemben akarom itt a színjátszás elméletét adni.

Egészen más kérdés, amin szintén sokat vitatkoztak: szüksége van-e a színésznek tanítóra, mesterre? Ezt a kérdést Samson is fölveti «L'art théâtral» című nagy tankölteményében. Minden művészet technikájának elsajátítása úgy történik, hogy a kezdő színész idősebbektől tanul, vagyis, hogy az új generáció átveszi az előbbi generációtól a technikai készletet. Dusenek éppen úgy megvolt a maga mestere, mint Rachelnek, akit Samson folyton tanított. Hogy azután ki mit és mennyit tart meg abból a technikából, mit tesz hozzá, mit alakít át rajta: ez már tehetség dolga. Annyi bizonyos, hogy a színésznek (nem csupán a kezdőnek) nagyobb szüksége van egy külső szemre, egy ellenőrző, kritikus megfigyelőre, mint bármely más művésznek. Az író, a festő bizonyos idő múlva teljesen elszigetelheti magát a munkájától s kritikus szemmel állhat elébe. A színész, minthogy saját fizikumába mintázza az alakot, már kész alakításait — vagyis régi szerepeit — is mindig újjáteremti, átformálja s bár a gyakorlat és elmélyedés révén megismerheti és ellenőrizheti is magát, önkritikája nagyon ritkán lehet annyira is objektív, mint a költőé vagy festőé, akik sokkal jobban izolálhatják magukat a munkájuktól. Van azonkívül még egy szempont, amelyből tekintve a színész munkája nagyon különbözik az író vagy a festő művészi munkájától és ez abban áll, hogy az egyes színész mindig csak egy része a színpadi alkotásnak, vagyis az együttesnek, s kell, hogy szervesen beilleszkedjék az egészbe, a melynek kialakítása a rendező feladata. Beállhat tehát az az eset, hogy a színésznek alá kell magát rendelnie, hogy jobban érvényesülhessen az egész dráma. A rendező tehát úgyszólván természetes ellenőrzője, kritikus a színésznek, ami azonban semmit sem von le a színészi munka önállóságából és eredetiségéből.

## II. Mi a színjátszás?

### 1. Iffland meghatározása.

Az első kérdés, amely magától felvetődik az, hogy mi a színjátszás? Iffland meghatározása szerint «emberábrázolás». Ez a definíció a 18-ik századból való s nagy színművészek játéka sugallta. Egyetlen szóval bámulatos tömören fejezi ki azt, amit manapság a színjátszáson értünk. Valóban embereket akarunk látni a színpadon s a színésznek az a feladata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltse. De minthogy a dolog természete szerint minden dráma, tehát minden szerep más-más jellegű, az emberábrázolás követelményében az is benne foglaltatik, hogy a színésznek mindig más és más embert kell ábrázolnia, tehát minden új feladattal egyúttal, úgyszólván, új bőrbe kell bujnia. És itt rejlik tulajdonképen a színjátszás fő-problémája: embert kell adni, még pedig mindig más embert. A színészi léleknek az a gyönyörűsége: másnak lenni, mint amik vagyunk, s itt van a színjátszásnak ősi gyökere s minden más művészettel való közös eredete. Kilépni önmagunkból, átömleszteni lelkünket egy más formába vagy hüvelybe, átérezni, sőt végig élni egy más lélek gyönyöreit és fájdalmait, ez a színjátszás csodája és titka, mert hiszen bizonyos mértékben minden művészet belehelyeződés egy tárgyba, átélése egy témának, objektumoknak, emlékeknek, adatoknak megelevenítése, úgy hogy minden művészen van valami a színészből. Az ausztráliai néptörzsek, az aleutok, a tűzföldiek, az eszkimók és a busmanok kezdetleges mulatságaiban és mimikai előadásáiban ez a kezdetleges színészi ösztön nyilatkozik meg. A táncoló, a daloló, a játszó

ember tudatosan kiszakítja magát a mindennapi élet láncolatából, úgyszólván fölfüggeszti rendes énjét, miközben átengedi magát egy gondolatnak, egy érzésnek, vagy talán csak egy káprázatnak, úgy, hogy ha csak pillanatokra is, de más emberré változik.

A K r u s c e n s t e i n-féle expedíció tagjai az aleutoknál láttak egy előadást, amely így folyt le: «Egy aleut, ijjal felfegyverkezve, egy vadászt ábrázolt, társa egy madarat. Az első taglejtéssel fejezi ki, mennyire örül annak, hogy milyen szép madárra akadt; de még sem akarja lelőni. A másik utánozza a madár mozdulatait, amint menekülni akar a vadász elől. Ez hosszas habozás után megfeszíti végre íját és kilövi a nyilat. A madár megtántorodik, elesik és kileheli páráját; a vadász táncol örömében; végül azonban elkomorodik, elbúsulja magát, hogy ilyen szép madarat terített le és megsiratja; de a halott madár egyszerre csak talpraáll, szép nővé változik át s karjába dől a vadásznak.» B o a s és R a t z e l följegyzései szerint a busmanok és eszkimók nagy tehetséget árúlnak el a mimelésben. L a n g Ausztráliában látott egy nagyszabású némajátékot, melynek egyes jeleneteit az előadás direktora magyarázó énekkel kísérte.

Ugyanez a színészi ösztön valamikor lelkes és mámoros dithyrambusokban ujjongott és tombolt azokon a diadalmas hellászi napokon, amikor jókedvű táncos szüretelők szatirnak öltöztek, kitörtek az élet közönséges rendjéből s nemcsak a testüket, hanem a lelküket is más köntösbe bujtatták. Hogy a színészi ösztön mily ősi ösztöne az embernek s hogy csakugyan a legeredetibb formája a művészetnek, bizonyítja az is, hogy a gyermekek is leginkább ezt a művészetet kultiválják. A gyerek játéka nem egyéb, mint a színjátszásnak legkezedtlegebb és legösztönszerűbb formája. A gyermek játékában teljesen megvan az idegen személybe, lelkiállapotba, szituációba való áthelyezke-

dés. A gyerek játszik iskolásdit, tanítósdit, sőt láttam egy ízben, hogy egy temetkezési vállalkozó gyerekei halottat és temetést játszottak. Ez egészen más, mint amikor a gyerek utánózik valakit. Az utánzás homlokegyenest ellentéte a játéknak; az utánzás csak reprodukálás, s az utánzás nem azonosítja magát azzal, akit utánózik, míg a játék teljes azonosítás. Ami az őseredeti mulatságokból még fönmaradt, akármilyen korcs formában is, az álarcos bál, szintén csak arra a színészösztönr vezethető vissza, hogy néha jól esik másnak lenni vagy legalább is látszani, mint amik vagyunk.

Ha a színjátszás igazi mivoltát abban a transfigurációban, abban az átváltozásban látjuk, hogy az ember egy más lélekbe és más köntösbe surran, akkor ismét egy egész csomó új kérdés bukkan föl előttünk. Hogyan lehetséges, hogy egy ember, akinek megvan a maga sajátossága, aki tehát egyéniség, vagyis minden más embertől határozottan megkülönböztethető, mégis mindig más és más embert reprezentáljon? És hogyha már megengedjük, hogy ez lehetséges, azt kell hinnünk, hogy a színész vagy olyan ember, akinek nincs saját egyénisége, vagy pedig hogy megtagadja a saját egyéniségét. Megjegyzem, hogy ez nagyon hosszú időn keresztül meglehetősen elfogadott nézet volt s még olyan emberek is vallották, mint Jean Jaques Rousseau, aki megvetette a színpadot és lenézte a színészeket, mert azt tartotta róluk, hogy becstelen emberek s nem is lehetnek mások, mert nincs és nem is lehet egyéniségük, karakterük, amikor mindig más és más alakban kell a színpadon megjelenniök. Ma természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy ez éppen a színjátszás művészetének sajátossága s a színészi képesség éppen abban áll, hogy valaki a saját fizikai sze-

mélyével egy más embert tud megérezkíteni — ábrázolni, jóllehet a legujabb korig akadtak igen kiváló emberek, akik ugyanúgy vélekednek a színésről, mint Rousseau. Hyppolit Taine így nyilatkozott róluk: *Le pire de cette condition rabaisée, c'est qu' elle entame l'âme.* (Ebben a becsmért mesterségben az a legrosszabb, hogy megtámadja a lelket.)

## 2. Művészet-e a színjátszás?

Mások magát a színészi képességet, az emberábrázolást becsülték le s volt idő, amikor a színjátszást nem tartották művészetnek, csak reprodukálásnak, tolmácsolásnak s pár évtizeddel ezelőtt Gyulai Pál is erősen vitatta, hogy a színész nem művész. A színjátszás művészetének ilyen tagadói mindig arra hivatkoznak, hogy a színész nem önálló, mert a drámát megírják az ő számára s a dráma kész műalkotás színpad nélkül is. Ilyen értelemben azok a zeneszerzők, akik szöveghez írtak zenét, nem produkáltak művészetet, tehát a Schubertek és Schumannok nem volnának művészek s még kevésbé a Barbik, akik nem tesznek egyebet, mint eléneklik a Goethe versét, amelyet Schubert megkomponált. Egyébként fölösleges a kérdést vita tárgyává tenni s érveket sorakoztatni fel érvek ellen. Egy futó pillantás a színjátszás fejlődésének történetére minden érvenél többet ér, mert a fejlődés azt bizonyítja, hogy volt színjátszás drámaírás nélkül is; a színjátszás művészete nagyon sokszor megvolt drámaírók nélkül is, sőt azt lehetne állítani, hogy a mai színjátszásnak eredeti formája nem az írott drámák előadásai, hanem a pantomimika, a némajáték,

vagyis a drámai szöveg nélkül való színjátszás. Általában azt szokták hinni, hogy a modern európai drámának egyenes elődje az ó-görög klasszikai dráma, a maga hatalmas színpadjával, de ez is azok közé a tévedések közé tartozik, amelyektől csakúgy hemzseg minden művészettörténet. A mai színészek elődjai nem a nagy antik színpad aktorai. Sophokles és Euripides színpadján az embert kivetkőztették természetes és emberi mivoltából, rendes arányaiból, mert hozzá kellett illeszteni a színpad és nézőtér méreteihez; megazonkívül a régi görögök isteneiket és hőseiket is, az egy Tydeust kivéve, természetfölötti óriási alakoknak képelték el. A színészt tehát kothurnusra állították, s hogy hórihorgas ne legyen, kitömtek, úgy, hogy nem mozoghatott rendesen és merőben konvencionális mozdulatokra volt szorítva. A fejét lárvával torzították el, amelynek mozgatható szájába tölcser volt beleillesztve, hogy a hang teljes erővel hatolhasson ki a nagy nézőtérre. Valamikor csak seprővel mázolták be arcukat a színészek, falevelekből férceltek össze mozgó, könnyű álarcot, amelyből még kivillanhatott a szemük; a nagy színpadon már olyan álarcot hordtak, amely börtöne volt a színpadi kifejezésnek, s az a «Gesamtkunst», melyet az ó-klasszikai színpad megteremtett, s amelynek keretében nagy scenikai élőképek gyönyörködtették a nézőt s a kórus mint mozgó relief, nagyon érdekes evolúciókat produkált: a színészt, jóllehet énekelnie és táncolnia is kellett, jóformán a puszta szóra utalta. De a szóbeli előadást is kegyetlenül megnehezítette a szájtölcser, amelyen át kellett beszélnie a közönséghez, úgy, hogy az előadónak inkább az értelmi, mint az érzelmi árnyalatokkal kellett törődnie, s alig lehetett egyéb, mint en-

gedelmes és hűséges szócsöve a költőnek, aki mint rendező — didaskalos — magatanította be a színészt, ha ugyan nem ő maga vállalta el a protagonista szerepét.

Hol keresett hát utat magának a színészi lélek, amely belehelyezkedvén más lélekbe, érzések és szenvedélyek egymásutánját, tehát lelkifolyamatokat képes revelálni a néző előtt? Megvolt-e egyáltalán az antik világban az, amit ma nevezünk színjátszásnak, vagy volt-e valami, ami legalább hasonlít a mi színészi ábrázolásainkhoz? Mert ha az athéni színpad híres tragédia- és komédia-játszóiban lehetetlen is fölismerni a mai színész klasszikus őseit, épp oly nehéz elhinni, hogy a testi és szellemi kulturájában oly sokoldalú görög nép a színjátszást teljesen belefajtottotta volna a nagy drámai művészetbe.

A színjátszás valóban csak a nagy nemzeti színpadról szorult le, s a mai színészet ősapjai azok a mimikusok, táncosok és bohócok, akik a görög élet mellékösvényein jártak, távol a nagy nemzeti ünnepek monumentális művészetétől; akik a napi szükségletnek dolgoztak, a nagyközönség kedvét keresték a városokban, s akik csak akkor lépnek előtérbe, amikor a nagy drámai művészet csenevésznedni kezd. Életrealóságukat még jobban bizonyították, amikor Róma Görögországra is rátette vasöklét, s a görög kulturát átplántálta Itáliába. Hiába építettek Itáliában tragédia- és komédiaházakat görög mintára, a hellén nemzeti élet e finom hajtásai elsorvadtak az idegen talajban, de a mimikusok művészete gyökeret eresztett, a pantomimikának Itália lett a keresztapja s buján virágzott ki a színjátszásnak az a fajtája, mely Athénben még nem volt oly otthonos, amely a his-

triok művészete, s amelynek pantomimika a neve.

Hogy ez a fejlődés csakugyan így ment végbe, arról írásbeli bizonytságot tesz egy nagyon hiteles tanu, névszerint a samosatai Lukianos, a Krisztus után való 2-ik század legelmébb és legcsúfondárosabb görög írója, akinek a pantomimikáról írott dialogusa az első, alapvető elméleti munka a színjátszásról, noha eddig senki sem tartotta annak. A monumentális, az antik tragikai művészetre Lukianos úgy pillant vissza, mint elvéhéd, divatjamúlt régi iskolára, amelyhez a 2-ik század dekadens emberének, kényes ízlésű kritikusanak semmi köze. Sophokles és Euripides színészeit rút és ijesztő látványnak mondja, akiket hosszan kinyújtottak és vastagon kitömtek mell- és haspárnákkal, hogy a túlszikár alaknak mesterségesen kellő kövérséget kölcsönözzenek. Lukianos megbotránkozva szól a mély és és magas hangok mechanikus öblögetéséről, a jambusok ledekklamálásáról s egyenesen förtelmesnek találja, hogy a tragikai hős a maga nagy baját részben énekszóval adja elő, amiben a színésznek nincs és nem is lehet más érdeme, mint a hang, s minden egyéb a költőké, akik jóval előtte éltek.

Az antik tragédiából kiszállott a művészi lélek, amely egykor inspirálta, elsorvadt a nagy nézőközönség hite, az az illuzióteremtő, áhítatos nagy érzés, mely a rosszban is csak emberfölöttit látott s ami megmaradt: az üres váz, a holt forma, nem hatott többé a késői kor szkeptikus fiára. A színészi lélek, mely a tragédia és komédia virágkorában is oda volt láncolva az írás betűjéhez, kereste a maga fölszabadulását s utat tört a pantomimikában a zenés, dalos és táncos színielőadásban, szóval a ritmizált színészi ábrázolásban amely már Platónak is tetszett s amelyben

utóbb Julius Caesar is nagy gyönyörűségét lelte, ami amellet szól, hogy az effajta ábrázolásokban kezdettől fogva lehetett valami művésziesség. S míg az antik tragédiában a költő volt a főszemély, a pantomimikában főszemély a színész.

Színjátszás drámai szöveg nélkül: ez csak eléggé bizonyít a színész művészetének önállósága mellett. Az itáliai pantomimika, mely a görög és latin (vagy még inkább etruszk) művészet termékeny ölekezéséből lett világra: meglehetősen kifejlődött színjátszó művészet — azt lehet mondani: emberábrázolás.

Hogy a pantomimikában csakugyan a színjátszás művészete állott a maga lábára s hogy a színészi lélek milyen káprázatos virtuozitással fejezte ki magát pusztán testi akcióval (Lessing is nagyon rajongott a régiek chironomiájáért): érdekesen világítja meg a következő eset, amelyet szintén Lukianos mond el már említett dialógusában. Nero császár uralkodása alatt Demetrius cinikus bölcsész odanyilatkozott, hogy a színelőadásban, a tulajdonképpeni drámában a pantomimikus jóformán fölösleges személy. Fontos a zene, az ének, a kórus, a kiállítás, az olvasott szöveg, míg ellenben a pantomimikus csak együgyű, értelmetlen mozdulatokat produkál. E kijelentésre a kor egyik híres színésze — Lukianos szerint — azzal a fölöttébb méltányos kéréssel fordult Demetriushoz, hogy nézze meg őt előbb, azután ítéljen s vállalkozott rá, hogy énekszó és fuvolakíséret nélkül fog játszani. Így is történt. Eljátszotta Ares és Aphrodite házasságtörését, ábrázolta Heliost, aki az ügyet besúgja, a leskelődő Hephaistost, aki hálójában megfogja Arest és Aphroditét, az istennő szégyenkezését, Ares félelmét és könyörgését, szóval az egész történetet mindenestül, úgy, hogy Demetrius elragadtatásában így kiáltott fel: Ember, én nemcsak látom, hanem hallom is, amit csinálsz, mert hiszen a kezeid mintha csak beszélnének.

Az írott dráma nélkül való színjátszásnak fé-

nyes példáját adta egy ízben Garrick, franciaországi utazása alkalmával. Vendége volt Clairon kisasszonynak, a híres francia tragikának, a kinél nagyon előkelő társaság gyűlt össze. Természetesen mindenki szerette volna hallani Garricket, de senkisémet értett a kiváló színész nyelvén. Garrick kijelentette, hogy a néző nem gyönyörködhetik abban, a mit nem ért, de hozzátette egyúttal, hogy az arc és test játékát mindenki megértheti s minthogy a szót nem használhatja, csakis a gesztusra és mimikára fog szorítkozni. Egy zsebkendőt helyezett a karjára és így szólt: Én egy anya vagyok s ez itt a gyermekem. Ez a karosszék pedig egy ablak. Várom az uramat, a ki minden pillanatban megjöhet. Eközben arca hirtelen elváltozott. Nem Garrick volt már az, a kit láttak, hanem egy asszony, feleség, anya, a ki anyai büszkeségében alig várja, hogy a hazatérő apának odamutathassa gyermekét. Anyai mosoly ül az ajkán, s a zsebkendő, a melyet ringat karján, átváltozik gyermekké, a kit az anyja becéz. Az így átváltozott színész arcán egyszerre csak észrevehető, hogy az anya megpillantja a szeretett férjet. Hűséges, szerető pillantással üdvözlimezziről, s hogy jobban láthassa, egész testével kihajol az ablakon s diadalmas arccal mutatja a gyermeket az apának s az apát a gyermeknek. Mennyi szeretet és mennyi boldogság tükröződik a vonásaiban!... De a nagy örömben megfeledkezik minden vigyázatról s kiejti kezéből a gyermeket. Az egész társaságot rémület fogja el, fájdalom nyilallik át mindenki szívében. És ott áll Garrick, azaz hogy a kétségbeesett anya, merre arccal, kiterjesztett karokkal. Sírnak, remegnek, jajgatnak az emberek, de a művésznek egyetlen hangja sincsen. Szemei nem ontanak könnyet, fájdalomla néma, fájdalomla nagyobb, mint a mennyit egy anya szíve elviselhet. Lassankint elhagyja az esze és tompa kétségbeesését örület váltja fel. Látni, hogyan kezdődik, hogyan növekszik könnyes szemében és minden arcvonásán. A látvány oly meg-rázó és olyan igaz, hogy minden egyes nézőn akarata ellen erőt vesz a rémület, úgy, hogy Garrick megszánja őket és abbahagyja a játékot. (Samson: L'art théátral).

### 3. Mi az emberábrázolás?

Ennek a mienkkel oly rokon művészetnek Lukianos az első theoretikusa. «A pantomimikusnak bele kell magát élnie a dologba s azonosítania kell magát azzal, amit ábrázol», szóról-szóra ezt írja Lukianos s a mai színjátszásnak is ez a kánonja. «A pantomimikus tudja, hogy annál nagyobb tetszést arat, mennél inkább hasonlít az illető személyekhez, mennél elevebben ábrázolja, ami bennük sajátos és jellemző, legyenek azok hősök vagy zsarnokok, gyilkosok, koldusok vagy parasztok». Ahogy Iffland határozta meg a színészetet, hogy emberábrázolás, ez a követelmény benne lappang Lukianos elméletében.

A mai színpadon a színész emberábrázoló művészetéhez az író szolgáltatja az anyagot. Az emberábrázolás materiája a szerep vagyis a drámai műnek az egyes színészre eső része. Az az írott szöveg olyan, mint egy szóbeli kivonat az emberek lelkéből. Készen van az olvasó számára. Ha az ember elolvassa, nagyon jól érti, sőt vannak, akik azt mondják, hogy ők jobban el tudják játszani maguknak, mint a színész a színpadon. Ez nagyon kényelmes és egy csöppet sem kockázatos álláspont, mert hiszen nem lehet ellenőrizni. Igaz viszont az is, hogy bizonyos dolgokat jobban lehet elképzelni, mint eljátszani. Az a szerep azonban, melyet a színész kezébe adnak, színpadi szempontból éppenséggel nincs készen. Gondolatsor, beszéd, amelyhez meg kell találni, el kell képzelni az illető lelkiállapotot, a személy vérmérsékletét, egész jellemét, hangját, alakját, külsejét, mozgását, hogy az írott szó megelevenedjék. Az írott szöveg megelevenítése nem abban áll, hogy elmondom. Ahhoz, hogy valaki egy szerepet megtudjon eleveníteni, szükséges, hogy bele tudja magát he-

lyezni azokba a lelkiállapotokba, amelyből az író szavai önkéntelenül következnek. A színészi képesség az, amelynél fogva valaki képes behelyezni magát idegen lelkiállapotba, lelki folyamatba, s ezt a szemünk láttára végig is tudja élni. Behelyezkedni bizonyos lelkiállapotba s ennek igaz kifejezést adni: ez az emberábrázolás. A meghatározásból egy érdekes dolog tűnik ki, az ugyanis, hogy a színészet a többi művészettel mennyire összefüggésben van. Mert az író sem tudja megírni művét, ha nem tud behelyezkedni idegen érzésekbe, idegen lelkiállapotokba. S e tekintetben tulajdonképpen minden művészet a színészetben gyökerezik. Ugy, hogy, mint már egy ízben kifejeztem, minden művészet közt a színészet a legprimitív, a legeredetibb, a legősibb, a legközvetlenebb.

A színész a szerep írott szövegével szemben teljesen önálló művész. Hogy a szerep szavai miként alakulnak ki lelkében, hogy az alak szóbeli kivonata hogyan formálódik benne emberré: ez merőben a színész egyéniségén múlik s ezért van az, hogy különböző színészek ugyanazt a szerepet másképpen játsszák s ezért indokolatlan is egy színésztől ugyanazt várni, amit a kollégája produkált előtte ugyanabban a szerepben. Mennél mélyebbre hatol a színész a szerepében, mennél jobban sajátjává teszi az író szövegét, mennél önkénytelenebbül törnek ki belőle a színpadon a betanult szavak: annál elütőbb lesz alakítása minden más alakítástól.

#### 4. Utánzás-e a színjátszás?

Az emberábrázolás tárgyalásánál számolni kell egy igen elterjedt nézettel, amelyet általában a művészetekről tanítanak, s amely különösen a szí-

nészetre nézve van elterjedve: s ez az, hogyha a színésznek embereket kell ábrázolnia, akkor ennek az ábrázolásnak a módja az utánzás. Tehát a színésznek utánoznia kell. Ez lehet igaz is, meg nem is. Minden azon fordul meg, hogyan fogjuk fel az utánzást. Ha utánzáson másolást, kópiát értünk, akkor nincs helye a színjátszásban. Mert először is embert utánozni nem annyit tesz, mint embert ábrázolni. Utánzás az volna, ha pl. a színész lát egy furcsa embert, s azt rögtön színpadra viszi. Ez azonban már csak azért sem nagyon lehetséges, mert a színésznek manapság nincs meg az a szabadsága, hogy egy tetszőleges alakot színpadra vigyen; neki szerepe van, amelyet egy darab egészébe kell belehelyeznie. Az egyetlen hely, ahol még helye van az utánzásnak: a dobogó (brettli). Ott az utánzás ma is nagyban járja, mert hiszen a brettli nem más, mint a kezdetleges színpad. A brettlin látni kitűnő tehetségű utánzókat, amiből azonban nem következik, hogy azok kitűnő színészek is lennének. Az utánzás egészen másfajta tehetség, ami kitűnik abból is, hogy vannak kitűnő színészek, akik nem tudnak utánozni. Másokban ez a képesség nagyon is ki van fejlődve és mégsem tudnak egy szerep anyagából embert teremteni, embert ábrázolni. Az utánzás olyan értelemben, hogy a színész egy látott alak beszédét, járását, alakját viszi a színpadra, nem színművészet, s annyival is kevésbé, mert utánzás mindig csak külsőségek elleséséből áll, ami pedig nem elég ahhoz, amit emberábrázolásnak nevezünk. Hogy az utánzás a színpadon mennyire értéktelen, bizonyítja az, hogy akkor nagyon könnyű volna a színészet. Akkor az utánzóképes emberek megnéznének egy híres színészt és azt lemásolnák, aminthogy sokan meg is teszik.

Az effajta utánzás igen nagy károkat okozott már a színpadon. A későbbi fejezetek folyamán, amikor szó lesz a színpadi tradicióról: látni fogjuk, milyen végzetessé válhatik a színjátszás egész fejlődésére nézve, ha a színész ahelyett, hogy önmagából merítene s minden eszközét a maga módja szerint használná, más, kiváló színészek modorát, járását vagy hanghordozását lesi el. Különben is, az effajta utánzás mindig is gyanus és jól mondotta a híres «Garrick et les acteurs anglais» című könyv ismeretlen szerzője: A színész, aki nem érez semmit, egy másik színész érzéseit akarja fölvenni, ámde hiába próbálja utánozni. Kínlódik, kimerül, hogy életet adjon az alaknak: utánozza a játékot, a hangot, a tartást, a mozdulatokat; s a közönség gyakran igazi embernek fogadja el a majmot. Utánozni egy színészt, nagyon aljas és gépies mesterség. A színészek jól tennék, ha mindig szem előtt tartanák Voltairenek ezt a szép sorát: Ne utánozzunk senkit, mindegyikünk szolgáljon mintául. — A színésztanításban is nem egyszer tapasztalható, hogy a növendék önkénytelenül is utánozza a mesterét, különösen, ha ez utóbbi kiváló színész. A legkiválóbb színésznek is vannak bizonyos sajátosságai, amelyeket a közönségnek meg kell szoknia, hogy ne hassanak zavarólag. A növendékben ugyanezek a hibák már kellemetlenül hatnak. Említettem, hogy az utánzás a gyermekekben nagyon ki van fejlődve. A gyermekek játékában az jelenik meg, amit az életben megfigyeltek. De ha a játékot jól megvizsgáljuk, látjuk, hogy ezek nem pusztá utánzások, hogy ezekben van valami igazi színészi vonás, a látottakat átalakítják, torzítják, szóval megmásítják. A gyermek ugyan rendesen azt játssza, amit látott, de a maga módja szerint átalakítva. A természetnek

vagy az életnek utánzása azonban egészen mást jelent. A művésztől akkor lehet azt mondani, hogy utánozza az életet vagy a természetet, ha adott esetben gondolatait vagy érzéseit úgy fejezi ki, ahogy abban az esetben maga az élet vagy a természet tehetné. Ilyen értelemben a legtöbb művészet utánzó művészet s maga a színjátszás kiváltképpen az. Természetes, hogy ez az utánzás, amely voltaképpen mindig eredetit ád, mert a színész és egyáltalában minden művész, nemcsak azt tudja kifejezni, amit látott vagy hallott valamikor, hanem azt is, ami mint érzés, vágy vagy sejtelem lakik a lelkében, s amit a szerepnek a szavai keltenek benne életre. Ezt más szóval fantáziának szokták nevezni s a fantázia a művészetben éppen olyan fontos, mint a közvetlen megfigyelés. A kettő különben is kapcsolatban van egymással, úgyszólván kiegészíti egymást.

### 5. Színpad és valóság.

A színpad tulajdonképpen nem a valóság, vagy legalább is nem az az élet, melyet megszoktunk közönséges életnek nevezni, hanem a valóság illúziója. Ez a megkülönböztetés a színművészetre nézve nagyon fontos. Más az, ha azt mondjuk, hogy a színpad az élet, s más az, hogy a színpadon illuziót kell kelteni. Az élet, amelyre hivatkozni szoktak, — különösen ma, mikor minden téren a rosszul értelmezett jelszavak uralkodnak — az a valóságos élet, melyet az ember maga körül lát, nem meríti ki azt, amit a művészetben valóságnak nevezünk. Viszont ebből nem következik, hogy a színpad ellentéte legyen az életnek, mint a közelmúltban volt, amikor a színészek nagyrészt úgy mozogtak, jártak, beszéltek, ahogy az élet-

ben nem mozog, nem jár és nem beszél senki. Tehát sem az nem igaz, hogy a színpadnak a körülöttünk levő életet kell utánoznia, sem az, hogy a színpad más lehet, mint az élet, ahol úgy járhatnak, beszélhetnek, ahogy az életben sohasem szoktak. Micsoda élet már most az, amelyet a színpadon megkövetelünk? Miért mondtam, hogy a színpadnak az élet illuzióját kell kelteni, miért mondtam, hogy az élet illuziója más, mint a körülöttünk levő élet?

Van egy érdekes jelenség, amit mindenki megfigyelhet az életben, hogy tudniillik az emberek nem egészen úgy viselkednek, mint ahogy természetük sugallja, mihelyest tudják, hogy nézik őket. Vannak igen híres emberek, akik mikor pl. belépnek egy kávéházba és észreveszik, hogy megismerték őket, egyszerre másképpen viselkednek, magyarul szólva, pózolnak. Így van az, ha vendégeink jönnek, vagy mi megyünk látogatóba. Aki a színpadra lép, tisztában van azzal, hogy nézik. Már most, ha ez a tudat erőt vesz rajta és mindent azzal a tudattal csinál, hogy nézik: ez többé nem színjátzás, hanem komédiázás. Ha a színészen észreveszem, hogy ő tudja, hogy játszik, akkor nem kelthet bennem illuziót. Csak akkor kelthet bennem illuziót, ha nekem az a benyomásom van, hogy ő nem úgy játszik. Művészete abban áll, hogy rám azt a hatást teszi, mintha nem tudná, hogy játszik. Csakis így értendő az, hogy a színpad életet adjon. Mikor színházba megyünk, mindenki tudja, hogy a darabot hetek óta próbálták, gondosan előkészítették, mégis vannak esetek, amikor az ember megfélemedezik arról, hogy komédiát lát. Az egészben az a lényeges, hogy a színésznek nem szabad elárulnia, hogy ő nekünk játszik, hanem úgy kell

játszania, mintha nem nézné senki, ha a játék az életnek, valódiságnak, igazságnak illuzióját akarja kelteni. Régebben ez nem volt meg, régebben nem is törekedtek erre. Régebben nem is követelték meg a színésztől, hogy illuziót keltsen, csak azt kívánták, hogy mulattasson, szórakoztasson. A legrégibb időben a nézőtér és a színpad nem is volt egymástól elválasztva. A színész monológját a közönségnek mondta el, a közönséggel úgyszólván közvetlen érintkezésben volt. És hogyha régi darabokat olvasunk, ott minden egyes színész a közönséghez beszélt, a közönséggel diskurált, a partnerével pedig nem törődött. Régi darabokban látjuk, hogy néha 3—4 sort félreszóltak. A mai néző ezt nem tűri, mert azt akarja, hogy amit lát, az élet illuzióját keltse föl benne.

Azt mondja a mai néző: micsoda, én, aki távol ülök, hallom ezt, s a partner, aki mellette áll, nem hallja? Ma már a személyes kontaktus, hogy t. i. a színész, mint ilyen személyes kontaktusban van a közönséggel, csak a brettlin és az operettben divatos. Ez pedig semmi egyéb, mint a régi színpad maradványa. Régente mindenki tudta azt, hogy komédiát néz, de ma oly raffináltak vagyunk, hogy el akarjuk hitetni magunkkal, hogy nem komédiát nézünk. A mai színpadtól megkívánjuk, hogyha szobát ábrázol vagy erdőt, bennünk is a szoba vagy erdő illuzióját keltse. Régebben csak azt kívánták meg, hogy szép legyen. A 15. és 16. században pl. csináltak díszleteket, pl. fákat, melyeknek minden levele selyem volt, arany szegéllyel. Ma a néző azt kívánja, hogy a színpad megtévessze őt a valóság látszatával és a színész játéka a valódiság illuzióját keltse, tehát a szó szoros értelmében emberábrázolás legyen.

## 6. A színészi paradox.

Az emberábrázolás akkor tökéletes, ha a színész igazi ember hatását kelti, ha tehát teljesen azonosná lett a szerepével s a színész úgyszólván eltűnt benne. Hogy az inspirációt honnan meríti, ez nagyon mellékes az eredményre nézve; akár lelkéből vette, akár megfigyeléséből. Aminthogy nem fontos ránk nézve az sem, hogy a festő vagy az író látta-e azt a tárgyat, amely modellül szolgált. Bennünket a kész munka érdekel és azt kívánjuk, hogy a kész munka eleven élet hatását keltse. A költemény is csak akkor jó, ha él, éppen úgy, mint a színész munkája. Már most az a kérdés, mi a nyitja annak, hogy a színészi alakítás csakugyan eleven legyen. Ennek egy módja van, nevezetesen pedig az, hogy a színész maga is érezze azt, amit mond. Ez olyan régi igazság, hogy már római, sőt görög esztétikusok is kimondták.

Diderot óta, aki ezt a kérdést a színészi paradox címén a 18-ik században fölvetette, sokat vitatkoztak, s még ma is vitatkoznak azon, vajjon a színésznek át kell-e éreznie azt, amit mond, vagy nem kell. A színészi paradox ugyanis röviden annyit jelent, hogy a színésznek nem szabad átéreznie azt, amit ki akar fejezni, mert az erő vagy mély átérés gátolja a kifejezésben. A nagyszerű színészek Diderot szerint nem szenzibilisek. A «Paradoxe sur le comédien» című dialógusnak az esszenciája s Diderotnak a kérdésben elfoglalt álláspontja az, hogy a színész ne érezze azt, amit csinál, mert ha érezi, akkor annyira elfogódottá lesz, hogy elveszti az önuralmát, nem tudja magamagát ellenőrizni, úgy, hogy — amint gyakran tapasztalható is, --

egészen nekivadul, s csak a temperamentum dolgozik benne. A Diderot-féle elv szerint a színésznek akkor is jól kell játszania, mikor nem érzi a szerepet, úgy be kell gyakorolnia, hogy bár maga nem érzi, azt a látszatot keltse, mintha érezné. Eszerint az ideális színjátszás egy ügyes csalásban tetőződik be?

Diderot alkalmasint rosszul vizsgálta meg a kérdést. Tudniillik, nem azt kellett volna megkérdezni a színészekről, hogy éreznek-e vagy nem? A kérdés volt rosszul felvetve, mert — és itt érkeztünk el a színészi tehetség tulajdonképpeni megkülönböztetéséhez — vannak emberek, sőt mondhatnám vannak színészek, akikben van bizonyos temperamentum, bizonyos tűz, bizonyos hév, amely abban nyilvánkozik meg, hogy bizonyos szenvedélyt, érzést, tüzet, hevet ki tudnak fejezni. Ezek a temperamentumok azonban, melyek minden színpadon megtalálhatók, nem tulajdonképpeni színészi tehetségek, mert nem igazi emberábrázoló képesség lakik bennök, nem az a tehetség, melynél fogva bele tudják magukat képzelni a szerep jellemébe, hanem meg van bennük az a képesség, ami a szónokokban, hogy tűzbe tudják hozni önmagukat. A szónoklat legsajátosabb jellemvonása, sőt célja is az, hogy a hallgatóságot magával ragadja. Vannak emberek, akikben meg van ez a par excellence szónoki képesség, a szónoki tehetség eredetisége nélkül, s így színpadra lépnek. Az effajta színészek csak akkor tudnak valamit produkálni, ha elragadó indulatokat kell játszaniok. Ilyenkor tűzbe jönnek s a közönséget is magukkal ragadják. Már most, ha ilyen színészeket kérdezzük meg, hogy érzik-e, amit mondanak és csinálnak, akkor természetesen, hogy mindenkor igenlő feleletet adnak. Minthogy pedig ezek a színészek rendszerint nem

nagy talentumok, így jutott Diderot arra a téves felfogásra, hogy azok a színészek, akik átérzik a szerepeiket, azok a rossz színészek. Természetes azonban, hogy az ilyen átérés és az igazi ember-ábrázolás között óriási különbségek vannak.

Fájdalom, a laikus közönséget a színészben elsősorban is az ragadja meg, amit manapság általában temperamentumnak, a 18. században pedig tűznek neveztek. Már René de Saint Albin, a 18. század francia theoretikusa és utána Lessing sokat töprenkedtek azon a kérdésen, hogy lehet-e túlsok tűz (vagyis: temperamentum) a színészben s Diderot színészi paradoxonja, szintén ebbe a kérdésbe szögellik. A műveletlen tömeg ugyanis ezt a szembeötlő temperamentumot érti meg legkönnyebben. Ha a színész tűzbe jő, indulatoskodik, inogjanak bár a kulisszák, a közönség temperamentumot lát benne. Világos azonban, hogy itt kétféle dolog forog szóban. Egyik az, amikor az úgynevezett temperamentumos színész tűzbe jön és magával ragadja a közönséget, a másik pedig az, hogy a színész beleéli magát egy drámai karakterbe s ennek egész lélektani evolúcióján keresztülviszi a közönséget. Ez utóbbi sokkal komplikáltabb s minthogy részletezőbb játék, a közönség elragadtatása alig jön meg mindjárt. Itt tehát megint csak egy retorikai és egy drámai produkcióról van szó. Az a színész, aki tűzbe jön, s aki rendesen tűzbe jön, valahányszor színpadra lép, retorikai tehetség, aki fölgyullad már abban a pillanatban, amikor a dobogón érzi magát (mert az nem színpad, amelyen az ilyen színész áll, hanem csak dobogó, akárhogy be van is dekorálva), sohasem ábrázol, sohasem éli át az alakot, hanem egyszerűen a temperamentumával éri el a hatást. Ezekre a színészekre gondolt Diderot, amikor azt

írta, hogy a színésznek nem kell átéreznie a szerepet, mert különben nem tudja magát ellenőrizni. Az ilyen színészek nem a szerepből táplálkoznak, hanem mindig saját tűzükből, nap-nap mellett a legnagyobb oktalanságokat követik el, s egy-egy szerep legnyugodtabb helyein is akárhányszor tombolnak és dühöngenek, mivelhogy ők temperamentumos színészek. A közönség pedig tapsol.

Nem tagadható, hogy ez a retorikai képesség, ez a szónoki hév és tűz bizonyos szerepekben majdnem a színjátszás hatását kelti. Vannak ugyanis szerepek, különösen Schiller drámáiban, de Shakespeareben is akadnak (Hotspur, Faulconbridge, részben Coriolán), amelyek nem komplikált emberi lelkek, hanem úgyszólván egy érzésnek vagy szenvedélynek megtestesülései, úgy, hogy ha az illető színész fizikuma is talál a szerephez, ezek a retorikai tehetségek egy-egy jelenetben színészi hatást is érnek el. Egy Othelloban vagy éppenséggel egy Hamletben persze képességük már csütörtököt mond s jellemző, hogy Kemble, aki Garrick után következett, csak az ilyen szimpla szerepben tudott érvényesülni, s Hamlettel és Macbethtel kudarcot vallott.

Lássunk egy példát. Othello első felvonásában a mór, a doge fölszólítására és a maga védelmére előadja, hogyan nyerte meg Desdemona szívét. Rhetorikus színészek, akiket ebben a szerepben hallottunk, nagy hatást értek el tüzes, érzelmes, mondhatnám szerelmes, fuvolázó előadásukkal. Rossi Ernesto már kevésbé tetszett benne, mert a szituációt játszta s egyszerűen képtelenségnek tartotta volna, hogy Othello, mint valami operai szerelmes, kitárja szívét a tanács előtt. Zacconi még tovább ment. Teljesen szétboncolta a beszédet s megkapaszkodott Othellonak abban a ki-

jelentésében, hogy ő durva katona, aki nem tud beszélni. A mór egész naivitását, egyszerűségét, a nagyvilági dolgokban járatlan eszét megvilágította e beszéd töredezett, majdnem hebegő eljátszásával, s retorikai előadás helyett tiszta drámai játékot produkált. Napnál világosabb, hogy az ilyen lélektani analízis nem lehet oly tüzes és elragadó, mint a «temperamentumos» színészek produkciója, akik Hamlet monológjait is tüzesen adják s behörögik, beledörgik, belesírják a nézőtérbe.

A valódi színész csak akkor tüzes és elragadó, ha a szerep, ha a szituáció követeli. Nem viszi bele a maga kész tüzét, temperamentumát a szerepbe, s csakis a temperamentumos szerepet játszza temperamentumosan. A színészi temperamentum tehát nem az úgynevezett hév, tűz és szilajság (melynek háromnegyedrésze legtöbbször nem egyéb közönséges színfalhasogatásnál), hanem az átélés, a lelki átváltozás, melynél fogva a színész a legkülönbözőbb helyzetekbe bele tudja magát találni. Az a másik temperamentum nem egyéb, mint retorikai képesség, amelynek meg lehet a maga értéke, de a színpadon föltétlenül alsóbbrendű képesség, mint a színjátszás.

Az átélésre vonatkozólag pedig tökéletesen igazuk van a klasszikus autoroknak: «hogya meg akarsz ríkatni, magadnak is kell sírnod.» Az öntudatosság éppenséggel nem zárja ki a legnagyobb megindultságot, sőt a színészi képességnek legmagasabb mértéke, amit kiváló tehetségű színészek is csak évtizedes gyakorlat után érnek el, hogy bármely pillanatban a legnagyobb hidegvérrel föl tudják idézni magukban a leghévesebb és legforróbb indulatokat.

Erre nézve nagyon találó, amit Guines herceg

beszél el Garrickról: Mint francia nagykövetet Londonba küldtek. Első dolgom volt aziránt tudakozódni, hogy barátom, lord Hedgecomb megjött-e már Skóciából. Megtudtam, hogy Twickenhamban van és ementem hozzá. A nemes lord igazán baráti módon fogadott. Nem feledtem el, — így szólt— hogy mennyire óhajtott ön Garrickkal megismerkedni. Eleget teszek óhajlásának, Garrick négy nap óta vendégem. Tartsunk egyenesen a kerti lak felé; éppen theáját issza. Nagy örömben meggyorsítottam a lépéseimet. Beléptünk a kioszkba, ahol Garrick reggelizett. Megpillantok egy kistermetű embert, akinek elég közönséges arca volt s aki olyan buzgalommal kente a vaját a kenyérre, hogy ránk sem hederített, amikor beléptünk. Kedves Garrickem, mondja neki a lord, itt a francia nagykövet, aki szerencsésének tartja, hogy önt megismerhesse s önnel cseveghessen. Garrick meglehetősen könnyedén üdvözölt s nem hagyta abba az evést. Én némán néztem. Egyszerre megszólalt: Nagykövet úr, mondotta kissé ravasz mosollyal, önnek ebben a pillanatban nagyon kis véleménye van Garrickről. Oh korántsem — feleltem. De meg kell vallanom, hogy összehasonlítottam önt a hírével, Garrick úr, azzal a képével, a melyen törrel a kezében, villogó szemével, égnek meredt hajával megrémített, anélkül, hogy valaha is láttam volna. Már az igaz, — felelte Garrick — azok a festők nagy hízelgők. Ugy ábrázolnak bennünket, ahogy a színpadon látnak. Szép tartást, királyi külsőt adnak nekünk, úgy, hogy mikor visszaváltozunk, méltatlanok vagyunk saját kép-másunkhoz. E pillanatban fölugrott, mint egy dühös ember. Hat láb magassá lett, minden haja szála, mintha égnek meredt volna, ajkai remegtek. Az egész alak megdőbbentő volt. Ráismertem III. Richardra, a metszetre s legkivált a páratlan Garrickre.

S a 18-ik századnak e legnagyobb művésze, az első színész, akiről egy kis könyvtárt írtak össze s akinek a kedvéért szenvedélyes színházbajárók hét napig utaztak, csakhogy láthassák: minden francia elmélettel szemben azt vallotta, hogy: «ha

a színész nem érez semmit, akárhogy erőlködik is, mindig látni fogjuk, hogy nem érez semmit; s bárha akadnak is egyes tapsolók (mert több a rossz kritikus, mint a rossz színész), ezer embert egy cseppet sem hat meg ez az erőlködés.»

Nagyon érdekes az is, amit a híres Talm a mond Diderot paradoxonjáról egy nagyon tanulságos értekezésben, amelyet Lekain életrajza elé írt. «E bizarr paradoxon okát Diderot tehetségének sajátosságában találom. Nagyon eleven és széles intelligenciája volt, de hiányzott belőle minden szenzibilitás. Jellemzi őt dagályos nyelve, mely mindenütt nyomon követi túlzott gondolatait Ha összevetjük Jean Jaques Rousseau műveinek megindító egyszerűségét és hihetetlen erejét Diderot bölcséleti frázisainak fölfújt pompájával, belátjuk, hogy Diderotban sohasem volt meg egy szikrája sem annak a valódi és velünk született szenzibilitásnak, amely a költő tollát, a festő ecsetjét s a valódi színész eszközeit azoknak az édes, szomorú vagy rettentő indulatok igaz és természetes kifejezésének rendeli alá, amelyeket aztán művészetük erejével meg tudnak érzékíteni. Rousseau és Diderot között az a különbség, ami a tüntetés meg az igazság között, valamint hogy a színészetet illetőleg különbséget teszünk az átérzett beszéd között, melyet a természet sugall és a konvencionális szavalás között, amelyet meg lehet tanulni és amelynek akcentusai nem hatnak meg bennünket, mert nem jönnek szívből. Diderotnak semmi tehetsége nem volt a színészek megítéléséhez s így nem csoda, hogy annyira túlbecsülte Clairon kisasszonyt, aki csupa kigondoltság volt s ennél fogva hasonlított egy kissé a filozófus egyéniségéhez s egy füst alatt lebecsülte Dumesnil kisasszonyt, aki a hatalmas átérzések forrásából merített; Diderot mindamelletts elszólja magát, hogy Dumesnil néha fenséges volt, viszont abban a cikkében, amelyben kedvencét magasztalja, elég hidegen írja: Van-e tökéletesebb játék, mint a Clairon kisasszonyé? Bevallom, hogy a fenséges játékot többre tartom a tökéletes játéknál. Így tehát két színpadra való egyéniség között,

ha az egyikben megvan az a nagyfokú szenzibilitás, amelyet fõntebb meghatároztam, a másik pedig rendkívül értelmes, fõltétlenül az elõbbinek adom az elsõséget. Kétségtelenül lesznek tévedései, de szive fõnséges momentumokat fog neki sugallni, amelyek meghatják a nézõt s megfogják a lelkét. Az értelem a másikat hidegen okossá és szabályossá fogja nevelni. Az elsõ meg fogja haladni várakozásainkat és felfogásunkat, a másik csak eleget fog nekünk tenni. Az elsõ maga lesz az a személy, a másik mindig megmarad színésznek, aki egy személyt ábrázol. Nagy színész csak az lehet, akiben a szív értelemmel párosul. Az ilyen színészben — ez Talma fejtegetéseinek további kiindulása — az értelem meglesi az érzés spontán megnyilatkozásait s megõrzi azokat. Az ész hoz rendszert és következetességet a szív közvetlen megindulásaiiba és kitöréseibe. Így lesz az alakítás mûvészi és természetes, átgondolt és eleven. S a hosszas gyakorlat és tanulmány aztán meghozza azt a bámulatós készséget, amelyet fõntebb a Garrick esetében láttunk.

Hogy az intenzív átérzésre mily nagy mértékben van szüksége a színésznek, arra nézve nem idézhetünk klasszikusabb tanút, mint a jelenkor egyik legnagyobb mûvészt: Novellit.

Egy német kritikus megkérdezte Novellitõl, hogyan teremti meg a szerepeit. Az olasz mûvész így nyilatkozott: Elolvassa a szerepet, gondolkodik rajta s fölismeri, hogy mifajta emberre gondolt az író. Már most keres, kutat a tapasztalatai között; alakok merülnek föl benne, elmosódva, akikkel életében találkozott. Ezek támogatják, hogy az alakot érzéseivel hatalmába keríthesse. Most megvan, azaz hogy: maga elé tudja képzelni, le tudja írni, milyen a külseje, hogyan áll, hogyan jár, hogyan sir és nevet s szükség esetén el is játszhatná éppen, hiszen csak utánoznia kell a képzeleti alakot, amelyet kigondolt. De még valami csodálatos bizonytalanságot érez, habozást, valami kelleltlenséget és tunyaságot, szinte azt mondhatná, hogy fél. Megvan a szerep, lelkileg már az övé, nincs is már semmi hiba, éppen csak, hogy nem érett meg — mert akkor szinte szétrepesztí, kipattan és elõtte van, elutasíthatatlanul.

Ez a pillanat leggyakrabban véletlenül áll be, az utcán vagy egy szalónban, ahol mintegy lelkének valami titokzatos hatalmánál fogva, az alak, amellyel gondolatban sokáig bírkózott, egyszerre mintha a földből nőtt volna ki előtte. Ferrarában egyszer belépett egy bodegába s ott ült egy nagyon közönséges külsejű vén zsidó, de sápadt arcán rajta volt az egész ó-testamentum s ez volt az ő Shylokja, akit esztendőkön át keresett. Akkor azután már könnyű a dolog; hiszen most már csak el kell játszani. Következik a technikai munka. Az ész a próbákon megállapítja az összes árnyalatokat, míg az alak a leghalkabb intonáció, a legcsekélyebb mozdulat utolsó részleteig is elkészült, úgy, hogy minden állása, minden mozdulata önkénytelenné válik. Ezzel tulajdonképpen vége volna a munkának. De a valódi teremtés még csak ezután kezdődik, csak a színpadon, előadás alatt, a közönség előtt, ahol a játék izgalmában és kábulatában, szinte holdkóros állapotba jut, hallucinál, «trance»-ban van, mint ahogy a médiumokról mondják, amikor is hirtelen, önmagának is nagy csodálkozására, mindazok a vonások, amelyeket a tapasztalatával kiszemelt, eszével meghányt-vetett, fáradságos technikával előkészített s nagy szorgalommal begyakorolt: egyszerre, váratlanul egészen új, reája nézve is szinte idegenszerű, megdöbrentően intenzív, szinte ijesztő igazság erejével elevenednek meg, mintha csak valamely felsőbb parancs folytán teljesen átváltoztak volna, éppen úgy, mint álombeli élményeink, mert hiszen az álom sem tud a semmiből teremteni, köti az anyag, amelyet az éber élet nyújt neki, de az anyagot azután szabadon átdolgozza és átlelkesíti. A lélektani folyamat tehát ilyenforma lehet: az alak, a melyet először értelmével koncipiál s aztán a próbákon megtestesíteni igyekszik, nem is a művészi cél, hanem csakis egy izgató, sarkalló eszköz Novelli számára, mely mint a derviseket a forgás, beleviszi őt abba a kábulatba, amelyből aztán a színpadon kikel elevenen a szerep a maga igazi mi-voltában.

Annyi bizonyos, hogy e kérdésben is döntő az egyéniség. Vannak színészek, akiknél az értelem

mindig fölülkerekedik az érzéseken, mások, akiknél a nagy pillanatokban az érzések elszabadulnak az értelem pórázáról. A színészi paradox tulajdonképpen abban áll, hogy a színész személyileg a legtökéletesebb nyugalmat őrizze meg, művésziileg pedig a lehető legszenzibilisebb legyen. Így lehetséges azután, hogy például Ernesto Rossi előadás alatt a színpalak között adomázik, s a rákövetkező pillanatban az ügyelő intésére kilép a színpadra, Hamlet mélységesen fájdalmas arcával. Diderot és követői azt hitték, hogy az ilyen hirtelen átváltozás csupamerő technika, amelyhez a szívnek semmi köze, s ilyen értelemben írhatta Diderot, hogy azok a nagyszerű színészek, akik hijával vannak mindenmű szenzibilitásnak. Nem szabad azonban összecserélnünk a művészi szenzibilitást a színész személyes izgatottságával, mert ez két különböző dolog, amire nézve tömérdek példával szolgál a mindennapi tapasztalat. Egy nagyon megható, érzelmes dráma első próbáján történt, hogy a fiatal színészt, aki a főszerepet játszotta, annyira megindította a helyzet, hogy sírva fakadt, s nem bírta végigolvasni a szerepét. Másnap, harmadnap megisméltődött a dolog, megint csak elfogta a sírás. Lassankint azonban hozzászokott a szerephez, érzéseit és megindulásait fegyelmezte és beosztotta. Most is igazán sírt, igazán meg volt indulva, s végigérezte és végigélte a szerepet, de nem uralkodott rajta az anyag, sőt ellenkezőleg ő volt ura az anyagnak. Egy idősebb és jóval rutinosabb színészünknel hasonló esetben éppen az ellenkezőt tapasztaltam. Az első próbákon hideg volt és közömbös, s száraz értelmességgel mondotta a szöveget. Mikor a szöveggel már tisztában volt, kezdtek kibontakozni a próbákon a szerep kör-

vonalai. Azután lassanként az egész konstrukció átmelegedett, áthevült, míg végre izzóvá lett. Mind a két módszer célravezető; akár egy értelmi koncepcióból indul ki a színész, amelyet aztán az átérzéssel fölhevít és megelevenít, akár egy homályosabb érzelmi komplexumból indul ki, amelyet aztán kritikailag leszűr és formába önt: az eredmény mindig kielégítő lesz. Csak az értelem nélküli indulat s a megindultság nélküli értelem az, mely visszásan hat a színpadról s ha az előbbi elragadja is az értelmetlen tömeget, a műértő szemében semmit sem jelent.

### 7. Komédiás, virtuóz, művész.

Az átélés intenzitása szerint a színész: komédiás, virtuóz, vagy művész. Tehát: mesterember, mester vagy művész. Laikusok akárhogy össze-cserélik is őket, óriási különbségek vannak a színész e három típusa között s nem henyé munka megállapítani azokat a különbségeket, amelyek e háromfajta színészt jellemzik.

A komédiás, a mesterember tehetsége nem egyéb, mint bizonyos fokú utánzási és mimikai képesség, amelynél fogva látott és megfigyelt alakokat külsőleg elég híven reprodukál. A színjátszásnak ezt a fajtáját a maga legprimitívebb művoltában gyermekek között láthatjuk, akik néha nem közönséges megfigyelésre valló hűséggel utánozzák a katonát, a kocsist s egyéb embereket is, akiknek foglalkozása izgatja a gyermeki képzeletet. A színjátszásnak ez a stádiuma nem sokkal megy túl az alakoskodáson. A komédiás tehát nem alakít, hanem alakoskodik. Legjobb esetben is gazdájának (a drámaírónak) hű szolgája. Nem

egyéniség, — csak ügyes ember. Ebből a fajtából kerülnek ki az úgynevezett használható színészek, a közepszerűségek.

A virtuóz már sokkal több. Nem az alakoskodással hat, hanem bizonyos személyi kvalitások okos és ügyes érvényesítésével. Hatása első sorban is személyes. Ha a komédiásról néha el lehet mondani, hogy gazdájának hű szolgája, a virtuózra nézve legtöbbször úgy áll a dolog, mint a példabeszédbeli tóttal, akinek szállást adnak és aki hálából kiveri a házból a gazdát. Ha virtuóz van a színpadon, a drámaíró mindig csak második személy. A virtuózra nézve a szerep csak anyag, alkalom, eszköz, — sőt akárhányszor csak az a bizonyos szükséges rossz, — hogy a színész kimutathassa, fitogtassa a maga személyes kiválóságait. A közönség rabja a virtuóznak, mert a személyiség varázsa alól nehezen vonhatja ki magát az ember, legkivált pedig akkor, ha az illető női személyiség. A virtuóz sohasem mond le magáról, sohasem hagy el magából egy jottát sem a szerep kedvéért. Ha például a virtuóz tudja, hogy a mosolygás neki jól illik, mosolyogni fog a szerep ellenére, a darab ellenére, az író ellenére, mosolyogni fog minden igazság ellenére. Mindig csak úgy öltözködik, hogy szép legyen, mindig csak úgy jár, hogy tessenek, mindig csak úgy beszél, ahogy megszokta. Ha a komédiásról azt mondtam, hogy nem alakít, csak alakoskodik, a virtuózzal azt kell mondanom, hogy nem alakít, hanem átalakít. Mindent a maga képére. Egyetlen és főcélja, hogy maga-magát mindig minél előnyösebben állítsa a közönség elé s ebből magyarázható az a sok százados történelmi jelenség, hogy igen nagy virtuózok silány művekben léptek föl legszívesebben, s fércmunkákban arattak tüneményes

sikereket. Szóval azokat a darabokat keresték, a amelyekben az író nem áll útjában a színésznek, ahol tehát a színész különb, mint az író, szóval, ahol ők lehettek az urak. Ha pedig Shakespearehez nyúltak, nem egyszer barbárul jártak el a költővel szemben: megcsonkították, átírták, szóval nem alakítottak, hanem átalakítottak vagy amint Hebbel fejezte ki egy drasztikus képpel: a Shakespeare beleiből csavart köteleken táncoltak.

A művész egészen más valami. Fölenged, fölolvad a szerepben. Nem áll az író és a közönség között, hanem azt a hatást kelti, hogy maga a szerep elevenült meg szemünk láttára. A művész nem a személyével hat, hanem az egyéniséggével. Mindig csak azt adja magából, amit a szerep csal ki belőle, egész embert ad s nem egész személyt s úgy éri el azt, hogy bár mindig ugyanőt látjuk a színpadon, mégsem látjuk mindig ugyanazt. Sohasem a személyes szépségét látjuk, a személyes hangját halljuk, hanem mindig csak módosulásait — a szerepen keresztül.

A komédiás alakoskodik, a virtuóz átalakít, a művész alakít. A komédiás utánoz, a virtuóz játszik, a művész él a színpadon. A komédiás rendszeren kevesebbet, a virtuóz többet ad a kelletnél, a művész csak annyit ad, amennyi kell, sem többet sem kevesebbet. Ennélfogva az íróval nő vagy süllyed, emelkedik vagy bukik. Nagyobbnak látszik Shakespeare-ben, mint Dumas-ban, nem úgy, mint a virtuóz, aki annál nagyobb, mentül kisebb íróat interpretál és megfordítva.

Magától értetődik, hogy a típusok oly tisztán, mint az elmélet föltünteti, a gyakorlatban ritkán, vagy tán sohasem találhatók meg. Elméletek fogalmazása a vegyelemzéshez hasonlít; az elmélet

is elemekre bont, a gyakorlatban pedig csak vegyületek vannak. Ámde ez mit sem von le maguknak a típusoknak az igazságából, mindössze is annyit kell koncedálnunk, hogy ezek a típusok nem oly élesek és tiszták a valóságban, mint az elméletben. A tapasztalat ugyanis azt bizonyítja, hogy a komédiás és a virtuóz néha egészen a művészetig emelkedik s viszont valódi művészeket is rajtakapunk virtuózkodáson. Van egy színházi példabeszéd, amely szerint a legrosszabb színésznek is van legalább egy jó szerepe, s tagadhatatlan, hogy ennek a példabeszédnek van lélektani alapja. Megtörténhetik ugyanis a komédiással, — aminthogy meg is történik — hogy olyan szerephez jut, amelyben önönmagát utánozhatja, szóval abba a helyzetbe kerül, hogy a szerepet át tudja élni a színpadon. Ilyenkor a komédiás teljesen művészi hatást kelt s a közönség nagy álmélkodással kutatja a meglepő hatás okait. A virtuózra nézve is áll az (sőt fokozottabb mértékben), hogy az úgynevezett testére szabott szerepben, ahol tehát személyisége teljesen födi az ábrázolandó alakot, jelentékeny művészi hatásokat tud kelteni, mert az ilyen szerepeket ő maga is átéli s amint föntebb mondtam, a színészt csakis az átélés teszi művésszé.

Átélést kívánunk a színpadtól és nem csak játékot. Az átélés az, ami által a művészet természetté válik, tehát az átélés a színpadi illúzió főfeltétele. A játék legfőlebb szórakoztat, mulattat, a minek természetesen szintén megvan a maga értéke és jelentősége. Az átélés a nézővel is átéleti úgyszólván azt, amit a színész átél és ez az igazi, művészi hatás, a tisztító, a fölemelő érzés: a katharzis.

### III. Az illúzió.

#### 1. Külső illúzió vagy az első pillanat illúziója.

A színpadi illúzió két dologra vonatkozik: Egy az, hogy a színész igazi hus-vér ember hatását keltse bennem, a másik, hogy annak az embernek a hatását keltse, akit ábrázolnia kell. Laikus felfogás szerint a színész csakis akkor kelt illúziót, ha külsőleg megfelel annak az alaknak, melyet olvasás, hallomás, vagy látás útján a laikus elképzelt magának. A színpadi illúzió kérdése tehát mindig kettőn fordul meg: színészen és hallgatón. A közönségben meggyökeresednek bizonyos felfogások egy-egy alakról s ezeknek a megvalósulását várja a színésztől. Ezt az illúziót el lehetne nevezni külső illúziónak, vagy az első pillanat illúziójának. Mikor a laikus egy színésztől azt mondja, hogy illúziót kelt, ez rendszerint annyit jelent, hogy a színész megjelenésekor, tehát az első pillanatban, alakjával, maszkjával, hangjával, szóval, mindazzal, amit az első pillanatban érvényesíthet, megfelel annak a felfogásnak, melyet a közönség alkotott magának a szerepről. E ponton egy roppant kényes kérdéshez értünk. A közönség illúziójára nézve ugyanis éppenséggel nem közömbös, hogy először lát-e egy alakot színpadon s az sem közömbös, kitől látja. Olyan szerepekben, amelyek irodalmilag élnek csak a köztudatban, valamint még ismeretlen szerepek interpretálásában legtöbbször az elsőség dönt az illúzióra nézve. Aki először játssza a szerepet, akár mert jól játssza, akár csak azért, mert a tekintély illúziójánál lép fel, (mert a tekintélynek is van illúziója, jöllehet az elméleti könyvek erről mitsem tudnak), az a külső illúzióra nézve irányadóvá lesz, mert a szerep ösz-

szekapcsolódik az ő személyével s így él tovább a közönség tudatában. Megtörténhetik persze, hogy ilyenformán téves illúziók gyökeresednek meg a köztudatban s a későbbi színésznek küzdenie kell a maga igazáért. Sophokles Elektrája, aki egy szerencsétlen, gyámoltalan, gyenge leány, a magyar színpadról úgy lépett be a közönség tudatába, mint egy hatalmas, izmos heroina, akinek nincs is szüksége Orestesre, hogy bosszúját megállhassa. A kiváló Zaccóni Ibsen Oszvaldjában nagy virtuóziatással klinikai alakot csinált, amely, hatásában sokkal idegrázóbb, mint Oszvald legművészebb ábrázolása s így minden későbbi Oszvaldnak a helyzetét megnehezítette az igazság rovására.

Egyébként a külső illúzió kérdése részben az úgynevezett természeti adományok kérdése, tehát arra redukálódik, van-e a színésznek megfelelő hangja, alakja, arca; másrészt technikai kérdés, tehát a maszknak és a jelmeznek kérdése.

### a) A színész maszkja.

A színpadi maszknak eredeti formája az álarc volt. Említettem már, hogy a görög tragédiában minő álarcokat hordtak a színészek. A latin-görög pantomimikusnak is álarca volt s bár Cicero említi valahol, hogy a pantomimikus néha letette a lárvát s ilyenkor megcsillant szemében a lélek, általában mégis lárvát viselt; igaz, hogy nem torzalakú, ormótlan, tátott száju álarcot, mint annak idején a tragédiaajászó, hanem finom, természetes, csukott szájú, nyugodt lárvát, mely minden szerephez külön készült, mert egy-egy színész ábrázolta egy darab összes személyeit, a férfi- és nőalakokat egyaránt.

A római és görög lárva (Lásd erre és az alábbiakra

nézve Floegels Geschichte des Grotesk-Komischen. 5. Auflage 10. l.) sisak vagy sipkaféle volt, amely betakarta az egész fejet és az arcvonásokon kívül rá volt szerelve a szakáll, szem, haj s mi több, a nők fejdíszé. Az álarcok technikája lassan tökéletesedett. A legrégebb vígjátéki álarc: a szolgálta és a szakács vígjátéki álarc, melyet állítólag M a e s o n megarai színész talált ki. Eleinte fakéregből készültek, utóbb már bőrből, amely vászonnal, vagy szövettel volt kibélelve. De mert az ilyen lárvák könnyen veszítették el a formájukat, később fából faragták őket s a kivájást ügyes szobrászokra bízta, akik a költők utasításai szerint jártak el. Az antik színpadon háromféle lárva dívott: tragikus, komikus és szatirikus. Valamennyi álarc túlzott, maskaraszerű volt. Komikus álarc volt például a szolgának, a rabszolgakereskedőnek, a parazitának, a hetérának, a rabszolganőnek s mindegyik álarcnak megvolt a maga sajátos karaktere. A legrégebb vígjátékban, amely még megtűrte élő emberek másolását, nem voltak még ilyen formátlan álarcok, mert a színészek olyan maszkot csináltak, hogy minél inkább hasonlítanak az illető személyhez. De a lárvaiban is annyira keresték a maszkot, hogy némely szerepekhez előzetes rajzok alapján különböző álarcok készültek, s ha például a szerep azt követelte, hogy a színész egyszer meglegedt, másszor pedig rosszkedvű legyen, akkor az álarcra az egyik szemöldököt ráncolva, a másikat simának csinálták meg s a színész mindig csak arról az oldaláról mutatta az álarcot, amely illett a szituációhoz. Az antik színpadon a lárva sokféle okból volt szükség, a pantomimikában azonban főképpen azért kellett, mert egy színész ábrázolta egy darab összes személyeit.

Különbö a pantomimikusok lárvája nagyon fi-

nom, művészi börmunka volt, majdnem olyan finom, mint az epidermis s a szemet, orrt és fület szabadon hagyta. Erre a lárvára ügyes kézzel rárajzolták mindazokat a vonásokat, amelyek egy szerepre nézve jellemzők. A lélek rezdüléseit a vékony, majdnem átlátszó hüvely nem rejtette el. Az izmok és az idegek játéka nagyon észrevehetően tört keresztül rajta. Különben is az élénk és háborgó indulatok leginkább az ajkakon és a szemekben fejeződnek ki; támogatja őket a hang, s a kis akadály talán csak fokozta a színész iparkodását. Pár finom árnyalatot föl lehetett áldozni: ezzel szemben azonban nem szabad kicsibe vennünk azt a körülményt, hogy jellem és arc között tökéletes volt a harmónia, ami pedig nagy garanciája az illúziónak.

Csakis ilyenformán érthető, hogy még a 18-ik században is, tehát a színjátszás virágkorában, a színpad egyik legkitünőbb ismerője: Lessing az antik lárva felelevenítését sürgette.

A pantomimikusok nagy virtuóztatásra tettek szert, s a Fregoliak s a Frizzok ősei tehát a Pyladesek és Bathyllosok, a Görögországból Rómába szakadt híres pantomimikusok. Mert kétségtelen, hogy a modern európai színművészetet az antik világgal a pantomimika kapcsolja össze. Mikor ugyanis bekövetkezett a nagy világtörténelmi fordulat, összeomlott a római birodalom s ellepték a barbár hordák, a klasszikai világból a keresztény világba nem a comoedia ment át, nem az írott dráma, hanem csakis a színjátszás. Nem a tragédiaírók és a comoedusok, akik Plautust és Terentiumot interpretálták a császárság színpadján, hanem a histriók, a pantomimikusok, akik a római társasélet, s különösen a hölgyvilág érdeklődésének centrumában állottak. A 18-ik századbeli Ric-

c o b o n i, aki megírta az olasz színpad történetét, fején találja a szöveget, amikor híres könyvében azt mondja, hogy a római birodalom összeroppánása után kezdődő új világban csak az a színjátszás boldogulhatott, amelynek nem volt írott szövegre szüksége, tehát elsősorban is a pantomimika, aztán a bohóc, a bajazzó, a csepürágó és kötélháncos, akik legkönnyebben alkalmazkodtak a megváltozott viszonyokhoz, s ha kellett, régi római minta szerint maguk csinálták a szöveget — rögtönözve.

Az összedőlt római imperium romjai alól kibúvik az itáliai bohóc, s kecses piruettel belejt az új keresztény világ porondjára, mintha misem történt volna. Bizonyos ugyanis, hogy az olasz komédiának ezeréves figurája, mely déltől északig behatolt minden színpadra, az Arlecchino, tarka rongyokból összefércelt, sajátos jelmezével nem más, mint a római centunculus (száz folt), aki A p u l é j u s tanubizonysága szerint mimus volt, azoknak a fajtájából, akik korommal feketére mázolták képüket, miért is az olasz Arlecchino fekete lárvát hordott, amíg csak le nem tűnt a színpadról. S nyírott fejű volt, mert «Sanniones mimum agebant rasis capitibus», míg a Pulcinella, aki később Pierotvá vedlik, a francia színpadon, fehérre meszelte a képét, mivelhogy az ő római apja Maccus volt, a fehér Mimus, aki fehér lárvát viselt.

C a s s i o d o r u s egyik levele szerint a Krisztus után való 6-ik században gyönyörűen virágzott a római eredetű színjátszás, s hatszáz esztendővel utóbb aquinói szent Tamás úgy beszél a histriokról, mint akik már sok évszázados multra tekinthetnek vissza. Már pedig ennek az egész művészetnek sem az írott tragédiához, sem az írott

komédiához, szóval a klasszikus irodalmi tradícióhoz nem volt semmi köze. Görög-római színjátszás volt, irodalom nélkül, amely egyszerűen fölvette a keresztséget s folyton illeszkedett a változó viszonyokhoz. A színészi lélek a maga hosszú világtörténelmi útján ismét állomáshoz ért, amennyiben fölfedezte, hogy szüksége van a szóra s megszületett a rögtönzött színjáték, a *commedia dell'arte* vagy *commedia a soggetto*, amelyben a színész csak a «canevast» kapja az írótól, a mondanivalóját a színpadon rögtönzi, amire már a régi Rómában is volt példa. A kérdés már most az, hogy miért kellett a népszerű pantomimikának háttérbe szorulnia a római attellanokra emlékeztető kis szöveges komédiák mellett s ennek az oka nagyon világos és kézzel fogható. A görög-római pantomimika a tragédiatárgyakból táplálkozott s a görög mithologia témáit és alakjait ábrázolta, az attellanok ellenben a valóságos életet bányászták ki. Minthogy az új keresztény világra nézve a görög-római mithológia csakhamar elvesztette érdekességét s a való élet jeleneteit szöveg nélkül nem lehetett érthetően ábrázolni, a középkori fejlődésben a *commedia dell'arte* foglalja el azt a díszhelyet, mely a pantomimikáé volt a római világban. A pantomimikus megszólal, s hogy száját kinyithassa, a régi teljes lárvaát meg kell rövidíteni. Az olasz figurák, a *commediabeli* állandó típusok fél-álarcának ez a magyarázata. A lárvának már semmi haszna, sőt semmi értelme, hiszen a színész csak egy szerepet játszik, közel is van a nézőtérhez, a lárva különben is fekete posztóból van vagy bársonyból és így nem is karakterisztikus, de mégis megtartják, kivált az arlekinét, s valahány új típus lép be a *commedia dell'arte*-be, fölveszi a fél lár-

vát, mert így kívánja a tradíció. S bár a híres Constantini, szép és kellemes arcára való tekintettel, lárvát nélkül játszta a bohócot, majdnem bizonyos, hogy Scapin szerepében még Molière is fehérre meszelte a képét, a tradíció kedvéért.

Nagyon valószínű, hogy a misztériumok és moralitások színészei még nem festették az arcukat, hanem szintén lárvát hordtak, s nem lehet pontosan meghatározni az időt, mikor váltotta fel az álarcot a festék. Említettem már, hogy az álarcot megelőzőleg ó-görög színészek komlóval vagy borseprővel festették az arcukat, sőt durva festékeket is használtak. Állítólag Thespistől, az első tragédiaírótól származik, aki a tragédián kívül bizonyos festékeket is kitalált a színészek használatára. Annyi valószínű, hogy amikor a közép-európai színpadon az álarcokat legalább részben felváltotta az arcfestés, a színészek a festést először az úriemberektől és úriasszonyoktól tanulhatták csak el, akik már a korai renaissanceban igen nagy mesterei voltak a kozmetikának. A Shakespeare korabeli színpadi maszkokra némi világosságot vet a Szent Ivánéji álom mesterlegényeinek egyik dialógusa, amikor Zuboly fölveti a kérdést, hogy milyen szakállal játsza Pyramust, s meg is felel rá mindjárt, hogy szalmaszín szakállal adja, vagy narancsszín szakállal, vagy francokoronaszín szakállal, vagy csupa sárgával, mire Vackor azt mondja, hogy a francok közül némelyiknek már egy szál szőre sincs: akár síma állal játszanád.

Annyi bizonyos, hogy amikor a színészek festeni kezdték magukat, s a míg az arcfestés, a maszk technikája ki nem fejlődött, a festés módja elnagyolt, durva volt és éppenséggel nem természetes. Francia és olasz színészek ma is még gyakran tulsok festéket használnak s általában úgy

látszik, hogy maszk tekintetében Anglia haladt legelől, nemcsak azért, mert már a 18-ik században volt egy Garrickja, akinek olyan mimikai tehetsége volt, hogy festék nélkül is öregíteni vagy fiatalítani tudta az arcát, ahogy akarta. Riccoboni, aki az olasz színpad történetén kívül az európai színpadokról is írt egy kritikai ismertetést, 1727-ben Angolországban járt s beszámol egy előadásról, melyet a Lincoln's Inn Fields színházban látott: Az, aki az öreg embert játszotta, — írja Riccoboni — azzal a bámulatos tökéletességgel végezte a dolgát, amelyet csak olyan színésztől várhat az ember, akit negyvenesztendős tapasztalat támogat. Egy pillanatig sem kételkedtem abban, hogy vén színész áll előttem, aki azért játszik oly természetesen, mert egyrészt — hosszas tapasztalatára, másrészt öreg korára támaszkodik. De mekkora volt a meglepetésem, amikor megtudtam, hogy az illető egy huszonhatéves fiatal ember. Nem akartam elhinni, bár lehetségesnek tartottam, hogy egy fiatal színész reszkető, megtört hangon beszéljen s a testi gyöngeséget is tökéletesen ábrázolja; de arcán a ráncok, beesett szemei, sárga és fonnyadt arcbőre — az aggkor legfeltünőbb jelei — a leghatározottabban bizonyítottak én mellett. Mindamellet kénytelen voltam megadni magamat, amikor meggyőződtem, hogy az illető színész játék előtt, egy órát tölt az öltözőjében s különböző ecsetek segítségével úgy alakítja az arcát, s szemöldökeit és szempilláit is oly művészi en festi ki, hogy hat lépésről megtéveszti az embert.

Hogy Riccobini annyira elcsudálkozott egy jó maszkon, az eléggé bizonyítja, milyen rosszul állott maszk tekintetében az olasz és francia színpad. Ami Riccobonit Angolországban annyira meg-

lepte, anélkül, hogy ennek tudatára jött volna, nem egyéb, mint az egyénített maszk, ellenében a tipikus maszkokkal, amelyek az olasz és a francia színpadon divatoztak. A tipikus és az egyéni maszknak a kérdése alapvető fontosságú a színjátszásra nézve, mert az egyéni maszk kifejlődésében magának a színjátszásnak a nagy evolúciója tükröződik vissza.

Mondottam már, hogy a régi görög-latin pantomimika egyéni ábrázolásra törekedett, a minek bizonyítéka, hogy minden darabhoz és minden személynek új öltöny és új lárva készült, de már a római színpadnak is megvoltak a maga tipikus figurái, amelyek állandóan szerepeltek s állandó jelmezben és maszkban. Az olasz *commedia dell'arte* csupa ilyen típussal dolgozott, a misztériumokba és a moralitásokba is bevonultak a tipikus alakok, mint pl. az ördög, a bohóc, sőt a vígjáték irodalom is ezekből a típusokból táplálkozott s még Moliérenek is a *commedia dell'arte* volt a mestere, az olasz hevenyészett színjáték.

A polgári vígjáték is, mely a 18-ik század végén született meg s máig sem halt ki egészen: meglehetősen hosszú s nem éppen dicsőséges pályafutása alatt mindig csupa típussal dolgozott. A naiva, a szubrett, a szende, a férfinaiva (*naturbursch*), a *bonvivant*, a fiatal szerelmes, a kedélyes apa, az anyós, a vén kisasszony: ezek a típusok valóságos sablonná kövültek a múlt század színpadján. Az ilyen állandó típusok ábrázolása a színészetet odajuttatta, hogy a maszk ismét valóságos lárvává merevedett, amennyiben e típusok a legkülönbözőbb darabokban és a legkülönbözőbb színpadokon is mindig ugyanabban az állandó maszkban jelentek meg, úgy, hogy első pillanatra már mindent le lehetett olvasni az arcukról. A dráma sem kerülte el a tipizálást s kivált az úgynevezett *intrikusok* századokon át olyan maszkkal léptek a színpadra, hogy a legnaivabb néző sem lehetett egy pillanatig sem

kétségben kilétük és jellemük iránt. Az intrikusok rendszeresen csúnya külsejűek voltak, legtöbbször vörös haját vagy szakállt hordtak s nem valószínűtlen, hogy ez a tipizáló felfogás a középkori misztériumokból származott át az újkorba, mert a misztériumokban Judás, az intrikus mindig vörös haját és szakállt viselt s ma is ilyenformán ábrázolják az oberammergau-i passió-játékban. Iffland, a tizennyolcadik század egyik legnagyobb művésze, nagy bátorságot árult el, amikor Schiller «Haramiák» című szomorújátékában, szembehelyezkedve a hagyományos közfelfogással, Moor Ferencet vörös paróka nélkül merte eljátszani. De ez a művészi felfogás nehezen tört utat; a közepes tehetségek ugyanis sohasem tudnak magukból táplálkozni s csak abból élnek, amit a hagyomány nyújt nekik; így merevedik meg s így válik idővel tipikussá az, ami valamikor egyéni lelemény volt.

A tipikus maszk a mai színjátszás szempontjából kétszeresen hibás. Először is túl vagyunk azon a naiv felfogáson, hogy bizonyos külső jelekből mindjárt a belsőre vonjunk következtetést s így nem hisszük el, hogy a vörös haj vagy szakáll gonosz hajlamokra mutat. Sőt ellenkezőleg: akárhányszor meg vagyunk győződve arról, hogy az arc hazudik s ezt az igazságot fejezte ki Ibsen a «Vadkacsa» fotografusában, akinek szép arcot, művészi haját, zengő hangot ad, szóval felruházza mindazzal, ami a régi drámában csak az ideális nagy lelkeknek járt ki, holott a szép fotografus, a legátlagabb lelkű, a legközönségesebb jellemű alakok közül való. Itt tehát a maszk teljes ellentéte a régi, tipizáló maszknak.

A tipikus maszknak még egy súlyos hibája van: Készen állítja be az alakot a színpadra, holott minden igazi dráma — akár régi, akár új — fejlődő, kibontakozó embereket állít elénk, akiknek a lelkéről egyenként hullanak le a fátyolok. A tipikus maszk ellenben arra pályázik, hogy a nézővel rögtön megismertesse az alakot s ezért ábrázolta a régi színész a rossz embereket mindig csúnya embereknek is egyúttal.

A mondottakból első sorban is az következik, hogy maszk dolgában nagyon takarékos legyen

a színész. Mentől kevesebb festéket rak az arcára, mentől ritkábban szorul a parókára, mentől kevesebb szőrt tesz fel a képére: annál több szabadsággal dolgozhatik arcán és maszkján a lélek. Viszont az is igaz, hogy e tekintetben az általános szabályok vajmi kétes értékűek. Vannak színész-arcok, amelyek csak a legnagyobb óvatossággal maszkozhatók, mert a szakáll vagy paróka ront a formájukon, vannak viszont olyan arcok, amelyeket a maszk tesz színpadra valókká. A színésznek e részben is tanulmányoznia kell magát, theoriák itt csakugyan nem igazítanak útba.

Az arc festésére nézve nem igen mondhatunk egyebet, mint Strindberg, aki már husz évvel ezelőtt a következőket írta egyik drámájának előszavában: «A mikor az arc festéséről beszélek, egyáltalában nem reményelem, hogy a hölgyek hallgatni fognak reám, mert ők inkább szépek, mint igazak akarnak lenni. De a férfiszínész mégis fontolóra vehetné, hogy előnyös-e rá nézve, ha a festékekkel egészen elvont jelleget ad az arcának, amely aztán úgy hat, mint a lárva. Képzeljünk el egy urat, aki szénnel éles, haragos vonást fest a két szeme közé s tegyük fel, hogy ennek a folyton mérges úrnak egy helyen nevetnie kell. Milyen borzasztó grimasz lesz abból? És viszont, hogyan akarja ráncolni a bekent homlokot, amely olyan sima, mint a billiárdgolyó, ha történetesen dühbe jön az öreg?» Annyi tehát bizonyos, hogy az arc festésében nem szabad mintául venni az öregedő színészeket, akik inkább ujnyi vastagságban kenik magukra a festéket, semhogy egyetlenegy ránc is maradjon az arcukon.

### b) A jelmez.

A történelmi jelmez, vagyis az öltözködésnek az a módja, hogy a színész minden egyes esetben a kor divatjához alkalmazkodik: alig másfélszáz esztendő s dolog az európai színpadokon. Shakespeare színpadán mindent 16-ik századbeli ruhákban játszottak, csakis arra ügyeltek, hogy a kosztümök minél pazarabbak és pompásabbak le-

gyenek, továbbá, hogy a jelmez minél határozottabban tüntesse fel a rang- és osztálybeli különbségeket. A kosztümre nézve tehát az illúzió követelménye abban fejeződött ki, hogy meg lehessen különböztetni a parasztot a polgártól, az urat a szolgától. A közönség ezt találta természetesnek s párja ennek a módnak, hogy a renaissance nagy piktorai az új testamentum alakjait is renaissance-kori ruhákba bújtatták. Corneille és Racine színpadján a görög és római világ hadverői és fejedelmei hajporos fővel jelentek meg s az antik világ matrónái abroncs-szoknyában jártak. Még Garrick is csattoscipőben, térdnadrágban, hajporos fejvel játszotta Macbethet a 18-ik század derekán. Egy híres kortársa, Macklin volt az első, aki megbotránkozott egy régi skót hadvezérnek ilyenemű beállításán, s megpendítette a történelmi jelmez eszméjét. De az igazi kezdeményezés érdeme Franciaországé. Clairon, Lekain, Talma, ez a három kiváló színész juttatta jogához a korhűséget a színpadon. Clairon kisasszony még nagyon furcsán festhetett az ő bátortalan görög és római kosztümjeiben, ő maga írja emlékirataiban, hogy kollégái mennyire mulattak az ő újításán. A legnagyobb furcsaság az volt, hogy a többiek tovább is francia kosztümökben alakítottak mellette. Lekainnek Clairon kisasszony volt a mestere s Talma, aki buzgón járt a múzeumokba klasszikus redőzeteket tanulmányozni, betetőzte az ő munkájukat, sőt tovább is ment a kelleténél, amennyiben a római darabokban szőrös mellel és lábakkal jelent meg a színpadon. De nemcsak a korszerűségnek volt ily nehéz útja a színpadi öltözködésben. Évszázadokon keresztül mindenre nézve, ami a színpadon történt a szépség és az illendőség szabályai voltak irányadók, nagyon jellemző, amit

Hahn Eliza német színésznő, Bürger felesége mond el Göthéről, aki őt a weimari színpadon felléptette. Egy darabban kellett játszania, amelyben őt egy égő házból szabadítják ki. A színésznő erre a célra egy fehér pongyolát varratott, amelyet úgy preparáltak, hogy égési foltok is voltak rajta. Göthe nagyon megharagudott, amikor ezt a ruhát meglátta és nem engedte felvenni, mert az volt a véleménye, hogy nem lehet közönség előtt ilyen illetlen módon megjelenni.

A korhűség elvét az öltözködésben a meiningeni színtársulat vitte keresztül a legapróbb részletekig. A meiningenizmus abban áll, hogy minden kosztümöt az illető kor divatja szerint pontosan és híven le kell másolni. Ez az elv végső konzekvenciáiban oda vezetett, hogy a színészeknek valódi vérteket és pajzsokat kellett hordaniok, amelyek akadályozták őket a beszédben és a mozgásban. A mai fejlődés anélkül, hogy félreismerné a meiningenizmus nagy érdemeit, egészen más utakon halad tovább. Ma már nem érjük be azzal, hogy egy történelmi jelmez a szó szoros értelmében korhű-e vagy nem. A régi színpadon dívó öltözködés csakis azzal a közönséggel számolt, amelynek még nem volt kifejlődött történelmi érzéke s az elmúlt korszakokat is a saját kosztümjeibe helyezte. A meiningenizmus ellenben a történelmi érzék túltengése volt s megfeledkezett a saját közönségének művészi látásáról és felfogásáról. Tudnivaló ugyanis, hogy a régi divatokat mi egészen más szemmel nézzük, s van köztük sok olyan, amely nevetséges, sőt groteszk hatást tesz reánk s így éppen azt kockáztatja, aminek kedvéért a meiningeniek a történelmi hűséget annyira hajszolták: vagyis az illuziót. De még azokra a kosztümökre nézve sem elegendő a közönséges lemá-

solás, amelyek máskülönben megfelelnek a mai szépérzéknek. Először is azért, mert a színpadi illúzió egyik főkövetelménye az, hogy a közönség mindazt, amit a színpadon lát, könnyen felfogja, megértse. Már pedig a teljesen korszerű kosztümökben akárhányszor sok olyasmit találunk, aminek célját vagy rendeltetését a mai közönség meg nem értheti. Ebből az következik, hogy a történelmi kosztümöt lehetőleg egyszerűsíteni kell, ami már stilizálás. Másrészt még az sem elegendő, ha a korhű jelmez nem sérti a mai esztétikai érzéket. Ma ugyanis nem az egyes korok, hanem az egyes darabok szempontjából határozzuk meg a kosztümöket, s így könnyen megtörténhetik, hogy egyazon korban játszódó darabokat különböző kosztümökben kell színpadra állítani. A korhűség követelménye manapság csak annyiban lehet irányadó, hogy szabás tekintetében nagyjában számolunk az illető kor divatjával s megtartjuk mindazokat a sajátosságokat, amelyek egy-egy kor divatjáról átmentek a köztudatba. Szín és anyag tekintetében azonban a legnagyobb szabadsággal kell eljárni, mert a színek összeállításában számolnunk kell a festői hatással, az anyag tekintetében pedig arra az álláspontra kell helyezkednünk, hogy a színpad nem a valóság, hanem a valóság illúziója.

A történelmi hűség leple alatt ugyanis nemcsak furcsaságokat, hanem tömérdek ízléstelenséget is vittek a színpadra, nem számolva sem a színpadi világítással, sem a megváltozott színérzékkel. Illúziót csak az kelthet a színpadon, amin nem akad fenn a néző. Már pedig manapság, amikor az egész férfidivatban a tompább színek uralkodnak s általában a finomabb tónusokat kedvelik, a színpadi tarkaság, mely csak lokális színek rend-

szertelen halmozása, sohasem lesz illuziót keltő, bármennyire korszerű is különben. A 17-ik század francia divatja hiteles adatok szerint sok olyan színösszetételben gyönyörködött, amelyet a mai ízlés elvet s amely ennél fogva a mai színpadon illuziót sem kelthet. Elsőrendű francia színpadokon nem is másolják szolgailag e divatot, hanem úgyszólván átültetik a mai kor ízlésébe és ez a helyes. Tévedés volna ugyanis azt hinni, hogy a fantáziának csak ott nyílik tere, ahol a kor divatjára nézve semminemű hiteles adat nem áll rendelkezésre.

A nemzeti múzeumban őrzik pl. Mátyás király egy ruhadarabját. A meiningeniek elve szerint egy Mátyás darabra nézve nem tehetnénk okosabbat, mint ezt a ruhát lehetőleg hasonló anyagból kiszabatni és megvarratni. A korhűség követelményének ezzel mindenesetre eleget teszünk, de nagyon könnyen megeshetik, hogy ez a korhű ruha se jellemző, se festői nem lesz a színpadon, tehát egyáltalán nem fog művészileg hatni. Hogy Mátyás királyt milyen ruhába kell öltöztetnünk, azt mindig az illető darab határozza meg s a helyzetek, amelyekbe a darab folyamán kerül. Másképen öltöztetjük tragédiában, mint vígjátékban. Másképen egy realiztikus drámában, mint egy fantasztikus mesejátékban. Hogy a színpadok e különböző stilizálás követelményeit nem veszik tekintetbe, annak a főoka a nagy költségben rejlik. A színházak örülnek ha egy-egy kor kosztümjeivel rendelkeznek s nem sietnek a művészi stílus kedvéért új ruhákat csináltatni, amikor hivatkozhatnak arra, hogy kosztümjeik korszerűek. A történelmi jelmezre nézve még egy igen fontos tényező jön számba, amely különben minden öltözködésnél egyaránt fontos és ez a színész fizikuma. Minthogy — és ezt nem

lehet elégszer hangsúlyozni — a színpad az illúzió világa, művészi szempontból a lehető legoktalanabb eljárás volna, ha a korszerűségekre való tekintettel úgy öltöztetjük fel a színészt, hogy a színpadon megjelenésével nem kelthetné azt a hatást, vagy nem azt a hatást keltené, amelyet szerepe megkövetel. Szabásnak és színnek akárhányszor a színész fizikumához kell igazódnia s nem lehet a színészt a korhűség áldozatává tenni. A korszerűségnek a színpad csak annyiban veheti hasznát, amennyiben az illúziót szolgálja. Mihelyt az illúzió ellen fordul, el kell vetni.

A tökéletes korhűség különben is chimaera. A divat ugyanis nagyon rövid időközökben változik s a mit mi egy kor divatjának nevezünk, az nem is egy, hanem többféle divat. Molière vígjátékai két teljesen különböző divatot ölelnek fel, de a színpad az összes moliéri darabokat egyféle divat szerint adja, amin nem is lehet megütközni. Viszont Shakespearenek egy csomó vígjátéka a késői renaissance korában játszódik, de az egyes darabok stílusa annyira különböző, hogy már eddig is felváltva használták a késői és a korai renaissance divatját a színpadon. Tekintetbe véve azonban, hogy a korai renaissance művészi felfogásunkkal rokonnabb, ízlésünknek megfelelőbb s formáiban határozottan nemesebb, sokkal ajánlatosabb Shakespearenek úgynevezett renaissance vígjátékait és drámáit mind a korai renaissanceba helyezni.

A modern öltözködésre nézve is a jellemzetesség és a festőiség irányadó s az öltözködésnek ez a módja annyival könnyebb a színészre nézve, hogy a magánéletben ő maga is ilyen divatú ruhákat hord s ezt a divatot másokon is folyvást tanulmányozhatja. Köztudomású elv, hogy a színésznek mindig a karakterhez és a helyzethez híven kell

öltözködni s alig találunk színészt, aki elméletileg ne ezt az elvet vallaná, de a színpadon a hiúság önkénytelenül is a jobb meggyőződés fölé kerekedik s innen van az, hogy annyi színész esik bele ugyanabba a hibába, amely miatt a kollégáin megbotránkozik. A színpadi öltözködésben két nagy hibát tapasztalhatunk, amely úgyszólván nap-nap mellett előfordul s amelyek úgyszólván egymás ellentétei. Az egyik a jellemzetesség elhanyagolása, a másik a jellemzetesség hajszolása.

Úgyszólván évtizedek óta folyik a harc, amely a szép, úgynevezett előnyös öltözködés helyett a karakterisztikus öltözködést akarja érvényre juttatni. Ez tulajdonképpen harc az illuzióért, a színészi hiúság ellenében. Nagy színpadokon is akárhányszor látjuk, hogy a szobaleányok áttört selyemharisnyában jelentik be a vendéget, a házikisasszony báli cipőben, estélyi frizurával szalad be a konyhából s mikor az ágens, aki állítólag egész nap lőt-fut a városban, helyet foglal a pamlagon, nagy megütközéssel konstatáljuk, hogy lakkcipőjének talpa még sohasem látott sarat. Hogy valaki kitaposott sarkú cipőben jelenjék meg a színpadon, pár évtizeddel ezelőtt még istenkáromlás lett volna s mindenki tudja, hogy a magyar népszínműben a legutóbbi időkig hogyan öltözködtek színpadra. Még az hagyján, hogy lányok és legények, vének és fiatalok egész este ünneplő ruhában feszítettek a színpadon, de még ez az ünneplő ruha is olyan volt, mintha álarcosbálra kölcsönözték volna ki valami efajta intézettől. A jellemzetesség ilyenén illuziórontó elhanyagolása különösen a színésznők öltözködésében tapasztalható s itt visszautalok arra, amit a maszknál erre nézve mondtam, Mindig szépek, elegánsak, hódítók akarnak lenni, s ha már az anyagban enged-

ményeket tesznek is s például egy házmesterleány ruháját kartonból vagy batisztból varratják, a szabásban annyi eleganciát fejtenek ki, hogy minden karakterisztikus vonás odavész. S a szabásban sokszor többet lehet vétkezni, mint az anyagban. Mert az anyag néha kevesebbet, néha többet mutat a színpadon, de a szabás sohasem tagadja meg magát.

A jellemzetességet vagy élethűséget nemcsak elhanyagolni lehet, hanem hajszolni is. Vannak színészek, akiknek hiúsága nem arra pályázik, hogy minél szebbek, hanem, hogy minél csunyábbak legyenek. Minden áron karakterisztikusak akarnak lenni s tüntetnek azzal, hogy nincs bennük semmi hiúság, ami persze megint csak hiúság.

Mihelyt a színész öltözkedésében észrevehető a szándékosság, tehát az, hogy ő jellemzetes akar lenni s evégből még attól sem riad vissza, hogy elcsúfítsa magát, vége az illúziónak, amely ez esetben éppen abból áll, hogy a néző ne vegye észre a színészi szándékosságot. A jellemzetesség e túltengésére nézve nem tudok találóbb példát, mint bizonyos színpadi csavargóknak és koldusoknak rongyos ruháit, amelyeken a foltok a legfeltűnőbb helyeken vannak elhelyezve s a lehető legnagyobb szabói gonddal kidolgozva. Az ilyen ruhák csak mosolyt keltenek, de nem illúziót, kivált, ha a foltok ujdonatúj szövetből vannak felrakva, amit szintén minden nap tapasztalhatunk. Az öltözködés körül lefolyt nagy harcokra vonatkozólag a legérdekesebb dokumentum Z o l a Emilnek «A pálinka» című darabjához írott előszava, amely ma is nagyon aktuális és megszívlelnivaló.

«Egy különös nézetnek a hírért hallom a darabomról. Előkelő dámák és egyszerű polgári asszonyok szájából egyaránt lehet hallani: «Lehetetlenség meg-

nézni a «Pálinkát»; a 'színészek olyan rosszul vannak öltözve». Gyönyörű ítélet, amely messzemenő fejtegetésekre indít, a színpadi öltözködést illetőleg . . . A modern darabokról beszélek. Mihelyest egy színésznő szerepet kap egy modern darabban, a szabójához siet, elmondja neki a mesét, leírja a szerepet s egyébként szabadjára engedi a szabót. Erre a szabó bezárkózik, tervezget, komponál s a bemutató előtt való napon egy nagy skatulyában meghozza a kész toiletteket. A színésznő fölveszi, föllép és ha a ruháit megtapsolják, ami előfordul néha, a szabójának szól a tetszés. A drámai művésznő semminő gondot nem fordított ruhájának az összeállítására, külső megjelenése nem az ő személyes művészetének az eredménye, hanem csak egy többé-kevésbé ügyes szállítónak a reklámja s ehhez képest ez a szállító már a bemutató után való napon szétküldi kommunikéit az összes újságoknak. A színpad kirakattá válik s a színésznők csak bábúk, akik a hölgyközönség számára kiállított ruhákat hordják. Sokszor ily módon csinálják a divatot. A színésznők kölcsönösen versengenek egymással és mint megelevenedett divatbábúk járnak-kelnek a színpadon. A reporterek is rávetik magukat a dologra, leírják lelkiismeretesen a legapróbb szalagocskákat és a műszabó, aki oly pompásan öltöztette ki a hölgyeket, nagyobb izgalomban ül a nézőtéren, mint a költő, aki a darabot írta. Megjegyzendő, hogy korunk női divatját elragadónak tartom. Így hát nem is látok semmi rosszat abban, hogy a divatot a színpadra visszük s a ruhák elkészítését nőszabóinkra bizzuk; ellenkezőleg nagyon helyes naturalizmust látok ebben, a mely a szalonéletet a maga igaz valóságában átplántálja a színpadra, sőt a nézők abbéli kívánságában, hogy legjobb szabású, szép ruhákat akarnak látni a színpadon, bizonyágot találok arra nézve, hogy a közönségben egyre nő a realizmus iránt való érzék. De hangsúlyoznom kell, hogy a színésznő tehetségének ehhez semmi köze nincsen és hogy a drámai művészet saját területének igen jelentékeny részéről egészen leszorulna, ha a szabó munkatársi minősége a jövőben elengedhetetlen garanciájává lenne a színpadi sikernek. Ez irányban már nagyon elszomorító jelek mutatkoz-

nak. A ruhák nagyon is egyöntetűen pazarok s minden jellemzetesség híján valók. Az irány ferde volt és most nincsen megállás. Az öltözködésnél nem arra gondolnak, hogy a ruha befejezze a karakter képét, támogassa a szituációt, vagy alkalmazkodjék a hangulathoz; csak arról van szó, hogy az illető minél pazarabbul fessen, hogy a nézőközönségben a bámulat moráját keltse föl. A férfiak között is hasonló irány kezd hódítani. Ők is a divatot nézik s csakis arra törekednek, hogy minél elegánsabbak legyenek; csakis a komikusok igyekeznek még jelmezeket kitalálni. Ennyire jutottunk. Uri asszonyaink — ismétlem — úgy járnak a színházba, mint ahogy előkelő szabónők műtermeibe járnak: divatképeket nézni és modelleket tanulmányozni.» A Pálinka színészeire nézve pedig annyit mond Zola, hogy rosszul voltak öltözve, de mesés ruháik voltak. És ezen a különbségen alapszik a színpadi jelmez egész művészi jelentősége. Mert itt nem elegendő megbízást adni a szabónak, itt arról van szó, hogy az ember maga keressen, beszerezze az anyagot, megállapítsa a szabást, a legkisebb részletet is meglátolja, kitalálja, fölfedezze, megteremtse. Az ember a külvárosban meglát egy tipikus alakot, utána megy, tanulmányozza, iparkodik a nyomor ruházatának megadni a valószínűséget, a bájos vagy ijesztő formát. A rendelkezésre álló elemek gyérek és szükösek s meg kell őket művészileg gyarapítani. A művésznek itt csakugyan tere nyílik, kimutatni teremtő képességét.

### c) A színészi alak és a hang.

Alak és hang a külső illuziót szolgálja, első látásra, illetőleg első hallásra meghatározható s akárhányszor megtörténik, hogy a színész alakjáról és hangjáról mindjárt a lelkére következtetnek, a külső adományokról a tehetségre, jóllehet az ilyen következtetéseknek, mint alább látni fogjuk, semmi alapjuk nincsen.

Az antik színpadon a színész alakja és arca nagyon mellékes lehetett, mert hiszen az alakot

kitömték és meghosszabbították, az arc hátrányosságait pedig eltakarta a lárva. Az ujkori színpadon azonban a színész szemben találta magát a külső illúzió követelményével, amely tipikus alakot és tipikus arcot kívánt tőle. A tömeg ugyanis bizonyos tulajdonságokat és képességeket bizonyos külsőségekhez kapcsol, ami fantáziájának naivitásából következik. A hősokeket és királyokat például kissé kezdetlegesen és gyermekesen képzei el, a nagy hadvezérekben nem a strategát, a nagy elméket látja, hanem az athletai fizikumot. Vannak természetesen olyan történelmi alakok, akik, mint bizonyos fizikumok élnek a köztudatban és ehhez képest Kinizsi Pált vagy Toldi Miklóst csakugyan lehetetlen volna a színpadon egy középtermetű vagy kicsi embernek ábrázolnia. Viszont a kövér Falstaffot kikészített, kitömött alakokkal bátran eljátszhatja egy sovány színész is, ha azután játékkal el tudja velünk hitetni, hogy valóban hájas és kövér, mert bizonyos, hogy a színészi alak a mozgás és viselkedés, szóval a játék által nagyon modulálható.

A köztudat, mint említettem, tipizál, egyszerűsít s a fizikumban mindig a belsőnek kifejezését látja, holott a valóság sohasem ilyen egyszerű és tipikus, hanem olyan bonyolult és egyéni példák szolgálnak, amelyek meghazudtolnak minden általánosítást. A köztudat a nagy termetet az erő és energia képzetével kapcsolja össze s akárhányszor nagy termetet látunk az életben, amely lomha, erőtlen és energiátlan, míg ellenben némely kis termetű ember csupa acél és energia. Még a cirkus porondján is azt tapasztalhatjuk, hogy a kisebb, gyöngébbnek látszó birkozóban több erő és kitartás lakik, mint sokkal hatalmasabb ellenfelében. A színészszel is akárhányszor megéssük, hogy

lelke és tehetsége, tehát belső diszpozíciója egészen másnemű szerepekre utalja, mint például az alakja, amiből már nagyon végzetes tévedések származtak s akárhány színészt félreneveltek csupán azért, mert alakjából következtettek a tehetségére.

A közfelfogásnak a leszűrődését találjuk meg egy régi elméleti könyvben, amely éppen oly mulatságos, mint jellemző. A francia *L a r i v e* írja, hogy a tragikus színész ne legyen se túlnagy, se túlkicsi. A *k i r á l y* legyen öt láb öt, legfeljebb hat hüvelyk, a *z s a r n o k* öt láb öt, a fiatal szerelmes *l e g a l á b b* is öt láb három-négy hüvelyk.

Az ilyen szabályok ma már persze nevetségesen hatnak, mindössze annyi igaz, hogy a színészi alakra nézve legelőnyösebb, ha sem nem nagy, sem nem kicsi, hanem mindenekfölött arányos. A nagytermetű színésznek megvan az az előnye, hogy igen sok esetben könnyen kelti az első illuziót, mihelyt azonban sokat kell mozognia, a nagy termetre nézve olyan nehézségek állanak elő, amelyekkel a kistermetű színésznek sohasem kell megküzdenie. Viszont a gyakorlat arra is nyújt példát, hogy nagytermetű emberek formásan mozognak a színpadon s némely színészek kis termetükkel is szögletesek és félszegek.

A *s z í n é s z i h a n g r a* nézve is ugyanazt mondhatjuk, amit az alakról. Régente úgynevezett *c s e n g ő* hangot kívántak a színésztől, kivált a tragikustól és a szerelmestől. De már a 18-ik században az elméletek odamódosultak, hogy a csengő hang fárasztó s legjobb ha a tragikus színésznek kissé fátyolos a hangja s inkább vibráló, mint csengő. A mai felfogás nem veti meg sem a szép hangot, sem a szép alakot, de minthogy a színjátszást *e m b e r á b r á z o l á s n a k* tartja, s csakis

ilyen értelemben lát benne művészetet: a hangot, mint kész anyagot s az alakot, mint kész formát nem tekintheti művészi értéknek. A színjátszás szempontjából hangnak és alaknak modulatív képessége, tehát simulékonysága, változékonysága, átérző, átélő és átalakuló képessége az igazi érték, ez pedig mélyen benne rejlik a lélekben. Ugynevezett művészi eszközökről nem lehetett ítéletet mondani, míg ezeket az eszközöket használatban nem látjuk, művészi funkciójuk közepette. A legdaliásabb alak, ha csak a daliát tudja reprezentálni, a legzengőbb hang, ha mindig csak a magas régiókban zeng: vajmi kevés értéket képvisel a színpadon, mert hiszen mindig csak a maga szűk skáláját adja. Ezek azok az organumok, amelyek az emberábrázolást merő deklamációvá fujják fel s már Garrick egyik elődjéről, Delaneról megírták azt, ami a zengő hangok gazdáinak úgy látszik azóta is végzete lett, hogy tudniillik e szavakat: «hallottam, hogy Lichfieldben jó a sör» ugyanolyan páthossal mondotta el, mint Oresztesz nagy beszédét a követekhez, a «Pyrrhus» című tragédiában. A hősi alak mindig hős akar lenni s ilyenformán pózzá válik benne minden hősiesség, a zenei hang mindig zeneileg akar hatni s épp oly lázas hevülettel kér egy pohár vizet, mint egy tört, amellyel ölni akar. Ime: a kész alak, a kész hang, a kész eszközök, tehát a külsőségek megmerevednek s művészileg értéktelenné válnak, ha nincsen mögöttük a szenzitív és modulatív színészi lélek, amelynek örök változékonysága, folytonos rezgése nem engedi, hogy a kész anyag sablónná merevüljön. A modern felfogásnak nem a szép alakkal van baja, nem is a szép hanggal, hanem azzal a bárgyú babonával, mely egy művészetben a fizikumot helyezi a lélek fölé s vélet-

len, külső illuziókat keres ott, ahol a lelki átélésben van a lényeg.

Garrick volt az első igazi nagy univerzális színészlelek, aki Macklin próbálkozásait leszámítva egy teljesen újfajta művészettel csöppent be az angol színpadra. Korának hős színészei hatalmas alakú és csengő hangú deklamatorok voltak. Hale, Delane, Quin rendelkeztek a deklamációs színészet összes postulatumaival. Hogy mennyit ordítottak külön-külön és együttevén, az bőven megoldható Murphy, Davies, Sturz és mások irataiban, valamint az is, hogy mennyit énekeltek.

És akkor jött Garrick, a kicsi ember. Igen, a világ legnagyobb színésze kicsi volt, még az emberi termet közép mértékét sem ütötte meg. Tanú rá Lichtenberg, a finomeszű, és pedáns megfigyelő, Sturz, a nagy művész jó barátja, továbbá Noverre, aki Voltaire-nek Garrick termetéről is beszámol és tanú rá az egész egykori litteratura. Kicsi volt. Sőt mi több, hangja sem volt a színészet régi értelmében; az os rotundum, az öblös hang, a nagy organum nem tartozott Garrick adományai közé s hogy kimondjuk az utolsó szót is, Garrick organuma a szenvedély és érzés pillanatában épp oly rekedt és fátyolos lett, mint akármelyik modern színészé, aki elég vakmerő, hogy nem a hang szépségét, hanem csak az érzés igazságát tartja szem előtt. Christian Gaehdenek, aki eddig a legjobb Garrick-monographiát írta, van egy nagyon elmés mondása, amikor megjegyzi hogy: mintha csak szándékosan hiányzott volna Garrickból minden, ami ő előtte színészet volt. Igen, hiányzott belőle a deklamátor, hiányzott belőle a komédiás, ő volt a színpadon az első művész, aki nem imponált az alakjával, nem hatott a hangjával, hanem a lelki átélés, valamint az ábrázolás

igazságával. Garrick tudta, hogy az uralkodó bárgyú felfogás mellett külső fogatkozásokat fognának a szemére vetni, amelyek kétségkívül útját állanák gyors érvényesülésének. Ezért határozta el magát arra, hogy III. Richárd alakjában fog bemutatkozni a londoni közönségnek, tehát olyan szerepben, amely korcs fizikumban egy nagy démonikus lélek vívódását ábrázolja. Lehetővé akarta tenni a deklamációs iskola sablonjaiban fölnevelkedett közönségnek, hogy zavartalanul gyönyörködhessék egy nagy színészi lélek kibontakozásában. A számítás bevált. Garrick huszonnégy óra alatt első színésze lett Londonnak, játéka a nyilvánlatkoztatás erejével hatott s némelyek szerint bizonyosságul szolgál arra nézve is, hogy a közönség már lelke mélyén megundorodott az üres deklamálástól és ösztönszerűleg sóvárgott az igazság és természetesség után. III. Rikárd tüneményes sikere folytán a kicsi Garrick bátran nyulhatott Lear, Hamlet és Mackbeth után, amelyek világhírű alakítások lettek s amelyeknek fönmaradt, részben hiányos, részben pedig gyarló analizisei is föltétlenül bizonyítják, hogy a színjátszás Garrickban jutott először feladatának magaslatára s első ízben jelentkezik, mint nagyszabású lelkiábrázolás.

A 19-ik század nagy angol színésze, Kean, szintén kicsi volt, the little man with the great soul, a kicsi ember, akinek nagy lelke van, — mondták róla a kortársai.

A hangra nézve még egy megkülönböztetést kell tennünk. Van színészi hang és színészi organum. A hang öncél, az organum eszköz. A hang mindig ugyanaz, az organum mindig újra készül. A hang színes, az organum színtelen. A hang lehet, mint akár az üveg, piros, zöld vagy sárga, ami nagyon gyönyörködtető dolog, de aztán mindent

csak pirosan, csak zölden, csak sárgán mutat, mint a piros, zöld, vagy sárga pohár. Az organum olyan, mint a színtelen pohár, mely mindig híven visszaadja annak a folyadéknak a színét, amelyet beletöltöttek. Az intelligens színész organumot csinál a hangjából. Az ostoba színész meg az organumból is hangot csinál. Különös dolog, de mégis úgy van, hogy az énekművészetnek is organumra és nem hangra van szüksége. A művészet a matéria teljes áttelekesítésében, tehát úgyszólván lebírásában áll s hányszor tapasztaljuk, hogy akárhány énekesnek útjában van még a hangja. A legnagyobb művészek akkor kezdtek igazán jól énekelni, amikor már némi részben elvesztették a hangjukat, illetve, amikor a hangjuk már organum volt, vagyis a lélek szerve, kifejezési eszköz és nem öncél. Kinek jutna eszébe például egy Wagner énekes ajakáról azt lesni, hogy mikor vágja ki a magas C-t.

A mindennapi életben is akárhányszor halljuk egy színésztől vagy énekesről, hogy pompás hanganyaga van, de nem tud vele bánni. S vannak színészek és énekesek, akik egész életükön át mint hangtulajdonosok szerepelnek s el kell ismerni róluk, hogy van hangjuk, de nincsenek hangjaik, vagyis a hangjuk mindenkor csak mint matéria hat, mint nyersanyag, melyet nem járnak át a lélek rezdülései. Vannak hangok, amelyek örökké csak hangok maradnak, mert nincs lélek, amely megmunkálja, megfinomítja, átdolgozza őket. Claironról és Leka inről is följegyezték, hogy kezdő korukban nyers, sőt kellemetlen volt a hangjuk, de művészetük fejlődésével a hangjuk is átalakult. A művészileg kialakított hangot az átmenetek és árnyalatok sokfélesége és gazdagsága jellemzi, holott a nyers

hanganyag mindig csak az erejével vagy a terjedelmével tud hatni, nem pedig a kifejezésével, már pedig a hang terjedelme csak akkor érték, ha a fizikai skála mellett megvan a színésznek a teljes lelki skálája.

Alak és hang követelményét ma már úgy formulázzuk, hogy beszélünk színészi fizikumról. A színészi fizikumon a színészi akcióra alkalmas testet és a színészi beszédre alkalmas hangot értjük. Tehát az alak és a hang kifejező képessége a döntő. A szép alak és szép hang csak kvalitás, a színészi fizikum több, talán: tehetség. A színészi fizikum nem leplezi le magát azonnal, s ez az oka, hogy sok növendéket alakja vagy hangja miatt kimarasztalnak az iskolákból, akiből később kitűnő színész válik, míg a szép alaku és a szép hangú növendékeknek a kvalitásai mindig ugyanazon a színvonalon maradnak.

A színészi fizikum mivoltára nézve roppant jellemző, amit egy 18-ik századbéli francia színésznő (Madame Vestris) mondott el Clairon kisaszszonyról:

«Nagyon fiatal színésznő voltam s máris Franciaország legnagyobb városaiban játszottam a tragikus hősnőket. Voltak sikereim és voltak bámulóim. Fiatalságomnak és az arcomnak köszönhettem, hogy nagy tehetségnek tartottak vagy legalább is úgy mondták előttem. Néhány vidéki műértő, aki udvarolt nekem, azt állította, hogy sokkal jobb vagyok Clairon kisasszonynál, akit Párisban láttak játszani. És ezt olyan sokszor ismételték előttem, hogy végre is elhittem nekik, s annyival is inkább, mert nekem nagyon jól esett. Idő folytán Párisba utaztam, s ott egy hölgy felajánlotta, hogy bemutat a híres színésznőnek, a

minek én persze nagyon megörültem. Elmentünk a lakására; egy körülbelül negyvenesztendős, kis-termetű asszonyt láttam, aki csinos volt. Az összehasonlítás, amelyet külsőnkre nézve magamban tettem, mindenképpen az én javamra ütött ki. Udvariasan fogadott, de úgy beszélt velem, mint egy fiatal kezdővel. Nagyon elégedetlen voltam. Közös ismerősünk megmondta neki, hogy szeretnék valamit előadni, s kikérni a véleményét; ő beleegyezett; magamban azt gondoltam, hogy nagyon meg fogom lepni az előadásommal, sőt az irigységét is fel fogom kelteni. Hermione monológját választottam az *Andromaque* ötödik felvonásának bekezdéséből; végighallgatta, s aztán úgy nyilatkozott, hogy nem rossz, tett néhány megjegyzést és végül biztatott és bátorított. Én megköszöntem a szivességét és nagyon dühös voltam rája. Pár nappal utóbb elmentem a *Comédie Française*-ba, ahol éppen *Andromaque*-ot adták. Amikor Hermione belépett, felkiáltottam: Ez nem *Clairon* kisasszony!... Akik velem voltak, mind azt állították, hogy igen is ő az! — Eh, ugyan, mondtam én, hiszen ez a színésznő magas! Minő járás, minő alak! Én láttam *Clairon* kisasszonyt odahaza, a lakásán, az egy nagyon kicsi asszony; pedig mégis csak ő volt...»

A valódi színészi fizikumnak csakugyan meg van az a sajátossága, hogy nemcsak mást, hanem sokkal többet mutat a színpadon, melynek méretei között, s amelynek perspektívájában az ember mindig másképpen fest, mint a szalónban. Középtermű, sőt kicsi alakok megnőnek a színpadon, viszont nagy és hatalmas alakok eltörpülnek, illetve jelentéktelenné válnak, súlyukat veszítik. A színészi fizikumban van valami rejté-

lyes és ez a színészi lélek nagy átváltoztató ereje.

Másrésről azonban az is bizonyos, hogy majdnem minden színészi fizikumnak megvannak a maga határai, amelyeket nem szabad átlépnie. E határok maguk sem állandók, sőt azt lehet mondani, hogy folyton változnak, mert a színészi fizikum a korrall együtt szinte átalakul, nő, fejlődik, éretté lesz, hanyatlik. A fizikum határa ott kezdődik, ahol a színészi külső ellenmondásba kerül a szereppel. Egy hájas Romeo például a legnagyobb színészi geniálitás mellett sem állhat meg a színpadon s az öreg Rossi, a világhírű olasz színész ugyancsak próbára tette rajongóit, amikor öreg korában elhájasodva, föllépett Romeo szerepében. Hogy azonban a megszokás mennyire támogatja az illuziót, arra is van tömérdek példa. A Comédie Française híres szerelmes színésze Delaunay, hatvan éves korában is játszott fiatal szerelmeseket. Ötven éves korában vissza akart vonulni a színpadtól s búcsúestéit tartotta, amikor a köztársaság elnöke személyesen vitte el neki a becsületrend lovagkeresztjét s beszédet intézett hozzá, amelynek az volt a veleje, hogy a kiváló művész töltsen be szerepkörét az emberi kor legvégső határáig. Delaunay tehát megmaradt a színpadon, a párisi közönség nagy gyönyörűségére, jóllehet idegen és elfogulatlan nézők minden paróka és pirosító ellenére sem tudtak benne egyebet látni, mint tiszteletreméltó s apakülsejű színpadi veteránt, aki szerelmi turbékolásai közben meglehetősen kínosan hatott. Itt tehát a megszokás illuziója működött a közönségben és nyilván erre az illuzióra támaszkodott az a weimari színésznő, aki mikor Goethe, az intendáns elvette tőle a naiva-szerepeket. Keserű

nyilatkozatot tett közzé a weimari ujságban. Im-  
már harminc esztendeje, — úgymond — hogy  
a közönség teljes megelégedésére tölti be a  
naiva szerepkört, s most minden jog és méltá-  
nyosság ellenére megfosztják szerepkörétől.

Egyébként a fiatalság nem egy esetben a ge-  
nialitás kérdése, valamint az öregséget is akár-  
hányszor nem is a k o r teszi, hanem a színész  
t e r m é s z e t e. Vannak éltes színészek és színész-  
nők, akik teljesen fiatalosak, s vannak viszont  
kezdő színészek, akik csak öreget tudnak játszani,  
mert egyenesen öregnek születtek. Vannak öreg  
és vannak fiatal hangok, amelyek mindvégig ilye-  
nek maradnak, vannak viszont alakok és han-  
gok, amelyek mindennemű transzfigurációra ké-  
pesek, tudnak fiatalok, érett koruak vagy öregek  
lenni. Sőt a különböző korok legfinomabb ár-  
nyalatait is ki tudják fejezni s mindebből csak  
az tűnik ki, hogy a színészi fizikum nem a külső  
kérdése, nem dönthető el első hallásra vagy lá-  
tásra, mint sokan hinnék, mert a színészi fizikum  
össze van nőve a színészi lélekkel, egy testet  
színészi alakká, egy hangot színészi hanggá csak  
a lélek tehet; a színészi lélek, amely sokszor  
nem is jelentkezik a felületen s néha csak hosszú  
vajúdás és birkózás után képes a testet és a  
hangot engedelmes eszközévé tenni.

## **2. A belső, művészi illúzió vagy az utolsó pillanat illúziója.**

A színész akcióval (tehát mimikával és mozgással)  
és beszéddel fejezi ki magát. Természetes dolog,  
hogy a színpadon beszédet és akciót nem lehet egy-  
mástól elválasztani, épp oly kevéssé, mint az életben.  
Sőt ez az elválaszthatatlanság ideálja a színjátszás-  
nak, mert ha valakinek a beszédjét és akcióját kü-  
lön konstatáljuk a színpadon, az annyit jelent, hogy

baj van; s vagy azt kell mondanunk, hogy valaki jól beszél, de rosszul mozog, vagy hogy jól mozog, de rosszul beszél. Beszédnek és akciónak szétválaszthatatlan egységét kívánja Shakespeare, amikor ezt a tanácsot adja Hamlet szájába: «Illeszd a szót az akcióhoz és az akciót a szóhoz.»

Az elmélet azonban csak úgy képes a dolgok összefüggését megmagyarázni, ha előbb szétválasztja őket. Az elmélet tehát külön beszél akcióról és beszédről. Ezt annyival is inkább megteheti, mert a színjátszás történelmi fejlődésében, mint már a könyv első fejezetében említettem, az akció, tehát a mozgás és a mimika volt az első. Hangsúlyoznom kell újból, hogy a mai színjátszásnak a pantomimika az alapja, tehát a némajáték.

A színészi akciót, kiváltképen a mozgást illetőleg az elméleti tankönyvek csak úgy hemzsegnek a legkülönbözőbb ellentmondásoktól, amelyeknek a nyitja pedig nagyon egyszerű, mert nem egyéb, mint az a nagy átalakulás, amelyen az európai színpad több évszázados fejlődés után keresztülment, hogy tudniillik dobogóból színpaddá változott át, amelyen a színész nem elő a d, hanem ábrázol, a cél tehát nem a produkció többé, hanem az illúzió. Nyilvánvaló dolog, hogy egészen másfajta mozgás, mondhatnám egészen más jellegű akció válik szükségessé a színpadon, ha a színésznek azzal a tudattal kell játszania, hogy a nézőtérben uri emberek ülnek, akiket neki, mint közönséges komédiásnak respektálnia kell s megint egészen másfajta akció áll elő, ha a színésznek azzal a tudattal kell játszania, hogy ő most a közönségre való tekintet nélkül más ember, vagyis az, akit ábrázolni akar. Goethe megbotránkozva ment ki egy olasz színházból, mert a színész egy jelenetben hátat fordított neki, az excellenciás urnak.

Goethe ugyanis, amint ez weimari működéséből is kiviláglik, amelyről különben még lesz szó, abból a szempontból indult ki, hogy a színésznek elsősorban is az illendőség szabályaira kell ügyelnie, már pedig az illendőség semmi esetre sem engedi meg, hogy egy közönséges komédiás a hátát mutogassa uri embereknek. Ezzel szemben az olasz színész, aki egy sokkal fejlődöttebb művészi tradíció talaján állott, az illendőség helyett az illuzió követelményét tartotta szem előtt s az illuzió egy bizonyos pillanatban azt parancsolta neki, hogy a partnerével kerüljön szembe s ne a publikummal. Ez tehát két teljesen különböző szempont. Az illendőség követelménye hosszú időn át még attól is eltiltotta a színészt, hogy leüljön a színpadon. Tudnivaló ugyanis, hogy a 17-ik és 18-ik században előkelő francia urak a színpadon foglaltak helyet s az ő jelenlétükben a színésznek nem igen volt szabad leülni. Az is igaz, hogy nem is igen volt hova. A színészeknek a színpadon oly kevés volt a helyük, hogy Franciaországban Rotrou-ig nem is irtak a tragédiákban olyan jeleneteket, amelyekben két személynél többnek volt dolga. S még két ember sem mozoghatott szabadon, majdnem egy helyben kellett állaniok, s könnyű belátni, hogy ilyen körülmények között a színészi akció vajmi takarékos, sőt szegényes lehetett.

A mai színpadon egészen más a helyzet. Színpad és nézőtér el van egymástól választva s az illuzió követelménye uralkodik. A színésztől tehát a szigorú etikettet csakis akkor kívánhatjuk meg, ha a darab és a szerep is azt kívánja tőle. Ma már nem szabad a színészt a magánemberrel azonosítanunk, mint az naivabb korszakokban történt, vagy elmaradt helyeken ma is megtörténik, ahol a lelkes közönség a színház ka-

pujában lesi az intrikust, hogy megverhesse, mert oly élethíven játszott.

Amíg a színésztől nem illuziót kívántak a mozgásban, hanem csak jó nevelést és illemtudást, addig a mozgás tanítása könnyű volt és egyszerű. Csak arra kellett megtanítani a színészt, amit egy jólnevelt embernek tudnia kell és a mozgásra nézve a nevelése be volt fejezve. Mihelyt azonban illuziót kívánunk a színésztől, a kérdés sokkal bonyolultabbá válik, mert hiszen az illuzió követelménye abban áll, hogy a színész mozgásában is mindig szerepéhez alkalmazkodjék, tehát mindig másképp mozogjon. Ugy látszik, hogy a mozgás taníthatósága ezzel szinte illuzóriussá lett, bár az bizonyos, hogy még ilyen körülmények között is marad valami, amit a mozgásban tanulni lehet, sőt tanulni kell. Ez a tanítás azonban jórészt negatív, vagyis nem egyéb, mint *l e s z o k t a t á s*. A leszoktatásnak igen nagy jelentősége van a színpadon. Figyeljük meg az embereket az életben, azt fogjuk látni, hogy mozgásuk rendszerint tökéletlen. A mozgás hibái azonban éppen úgy, mint a beszéd hibái közelről nem oly feltűnők, alig ítélnél meg s csakis exponáltabb helyen, mint például a színpadon válnak szembeszökővé. Innen van az, hogy tapasztalt színházi emberek is nagyot tévedhetnek, amíg színpadon nem láttak valakit. A tanítás negatív része éppen abban áll, hogy felfedezzük a mozgásnak bizonyos sajátosságait és hibáit, amelyek zavarólag hatnak s ezekről az illetőt leszoktatjuk. Ez mondhatnám gyakorlat és kitartás dolga, mert alig van ember, aki bizonyos idő múlva ne tudná magát mozgás dolgában fegyelmezni. Különösen a felesleges, sok mozgásról kell leszokni, mert nincs a színpadon idétlenebb, mint a sok mozgás, amely csak a színész idegességét és nyugtalanságát árulja

el. Bizonyos idő múlva kellő gyakorlattal és türelemmel tehát el lehet érni, hogy valaki megtanuljon kellemesen és simán mozogni. A színjátszáshoz ez természetesen korántsem elegendő, mert a mozgásnak első sorban is karakterisztikusnak kell lennie. Hogy lehet elérni azt, hogy a színész karakterisztikusan mozogjon egy szerepben? Ez első sorban is átélés, tehát tehetség dolga. A színész fantáziája segítségével elképzeli, az alakot, behelyezi magát s illúziója oly erős, hogy a mozgás úgyszólván magától jön önkénytelenül. Ez a spontán, közvetlen mozgás, amely teljesen megfelel a szövegnek, mert hiszen úgyszólván a szavak csalják ki a színészből. Ezzel szemben a kigondolt és kiszámított mozdulatoknak megvan az a veszedelmük, hogy csinálnak és mesterkéltnek látszanak. Hiba volna azonban ebből mindjárt arra következtetni, hogy a színész csak olyan mozdulatokat használhat, a melyekkel önkénytelenül ad nyomatékot a beszédnek, mert hiszen ez esetben a színész el volna zárva művészetének egyik leggazdagabb forrásától: a megfigyeléstől. Az életből, az emberektől tömördek mozdulatot leshet el a színész, aki éppen úgy, mint az író, akárhányszor benyomások emlékeivel is dolgozik. Minden megfigyelésnek azonban át kell mennie a vérbe s az ellesett mozdulatnak is spontánul kell hatnia a színpadon, vagyis azt a látszatot kell keltenie, mintha egyenesen a színész lelkéből tört volna elő: tehát végeredményben az ellesett, megfigyelt, kikölcsönzött mozdulatnak is eredetivé kell válnia, mert különben nem természetes, nem közvetlen és így nem is illúziót-keltő. A testjátéknak, taglejtésnek bizonyos gazdagsága és kifejező készsége tehát magából a színészi képességből következik, mondhatnók e képességnek egyenes megnyilatkozása. Egy mozdulat a

színpadon akkor igaz és jellemző, ha reánk, mint nézőkre azt a hatást teszi, hogy abban a pillanatban, abban a helyzetben és lelkiállapotban a személy, akit a színésznek ábrázolnia kell, ugyanazt a mozdulatot tenné. Erre vonatkozik Shakespeare ismert és idézett utasítása is, hogy: illeszd a szót a taglejtéshez s a taglejtést a szóhoz. Az igaz és jellemző mozdulat az, amely teljesen megfelel a szövegnek. Ámde még korántsem elegendő, hogy a mozdulat csak igaz, csak jellemző, csak helyes legyen. A mozdulattól természetességet és közvetlenséget is kívánunk; a jellemző és igaz mozdulat akkor természetes és közvetlen, ha nem érezzük benne a színészt, aki csinálja; tehát ha a színész nemcsak azt a mozdulatot csinálja, amely szükséges és jellemző, hanem egyúttal úgy is csinálja, hogy őt magát nem vesszük észre benne, hanem csakis az alakot látjuk, akivel teljesen összenőtt. Ez a magyar szó: «közvetlen» nagyon találó kifejezés, mert egyenesen arra utal, hogy szerep és színész teljesen összeolvadt. A mozdulat lehet helyes, találó és jellemző, de ha látszik rajta a kigondoltság, begyakoroltság, a szándékosság, nem is lehet már közvetlen és természetes.

Azt mondtam, hogy a mozdulat legyen spontán, legyen önkénytelen, hogy természetes és közvetlen lehessen. De még az önkénytelen mozdulatok között is különbséget kell tennünk. Az önkénytelen mozdulat ugyanis kétféle: lehet az a színésznek merőben szubjektive önkénytelen mozdulata, amely átérzésből fakad és természetesen hat, de hiányzik belőle a jellemzetesség, vagyis a mozdulat csak a színészt karakterizálja, de nem a karaktert színezi. Ez nem elegendő. Kell, hogy a színész őszinte, szubjektív mozdulata az alak mozdulata is legyen, tehát egyúttal objektív.

A természetes és közvetlen mozdulatnak ellentéte a mesterkélt, a csinált mozgás, színpadi nyelven: a p ó z, a legtöbb színésznek az átka. A p ó z a kiszámított, a tudatos taglejtés és testjáték, mely minden egyes mozdulatra sokkal több időt szán, mint amennyi a való életben jut neki. Tehát a helyes mozdulatsorból is válhatik pózolás, ha a mozdulatok tempóját annyira meglassítom, hogy a mozdulatok elvesztik spontánságukat, önkénytelenségüket. Pózol a színész akkor is, ha olyan mozdulatokat használ, amelyek nem felelnek meg semmiféle lelkiállapotnak, de bizonyos tradíciók révén megmaradtak a színpadon. Már Lessing rútnak és művésztellennek találta, ha a színész egy szerelmi vallomás keretében nagyobb nyomaték kedvéért szívére szorította a kezét.

A természetesség nem valami abszolút dolog, mert mint a föntebbiekből kitűnik: minden időben függ magától a nézőközönség felfogásától és tudatától. A legrégebb elméleti könyvekben is mindig azzal a követelménnyel találkozunk, hogy a színész mozgása természetes legyen. Csakhogy ezt a természetességet korszakonként másképen értelmezik, úgy, hogy ha egy 18-ik századbeli kritikus azt írja valamelyik akkori színészről, hogy természetes volt, ebből még éppenséggel nem következik, hogy ugyanaz a játék a mai színpadról is természetesnek hatna. Tudnivaló ugyanis, hogy egy kornak érzés- és gondolatvilága nemcsak tudományában és művészetében fejeződött ki, hanem divatjában, életében, társas érintkezésében, sőt kimondhatjuk egész határozottan: még a mozgásában is. A 16-ik század első feléből fönmaradt egy nagyon nevezetes munka, gróf Castiglione könyve az udvaroncról (Il cortegiano). Ebben a könyvben egy egész uri társadalom viselkedése

tükröződik vissza, amelyet a mozdulatoknak mértékletessége, nemessége és harmóniája jellemez. Ez a társaság arra nevelte minden tagját, hogy a természetes mozgást kulturával nemesítse meg s éppen úgy kerülte az attilaturát, vagyis «a kereksétséget», mint a sprezzaturát, vagyis pongyolaságot. Az a társaság, melynek ideálja a *corteggio* volt, a színpadon is ugyanezt akarta látni, tehát a közönség a színészt megszorítja, bizonyos területre utalja. A 18-ik század második felében mindenki természetességet sürgetett, s Diderot hadat üzent a klasszikai drámának, amely ellentéte volt a természetességnek, sőt magának a verses formának is, melyben a természetesség legnagyobb ellenségét látták. Diderot már azt vallotta, hogy az emberek az életben nem használnak kimért, kerek mondatokat, hanem szaggatottan beszélnek, el-elakadnak s ilyenfajta dialógokat próbált írni. Manapság Diderotnak ezt a forradalmian természetes stílusát dagályosnak tartjuk s nincs az a mai színész, aki egy Diderotféle dialógot természetesen tudna eljátszani.

A természetesség tehát maga is fejlődött a művészetben, amennyiben a művészet egyre többet és többet tud kifejezni az életből s ezáltal úgyszólván folyton szélesíti a természetesség területét. A régi iskolák és a régi elméletek — kivált a Högarth-féle — bizonyos kimért, szabályos formákba iparkodtak minden mozgást beleszorítani, ami a színjátszás teljes megmerevedésére és elsekélyesedésére vezetett. A drámairodalom fejlődése folyamán a reálistikus és naturálistikus dráma olyan alakokat és olyan helyzeteket vitt a színpadra, amelyeket a régi színpad nem ösmert, s amelyek új kifejezést, új mozdulatokat kívántak s a színészi akció teljes fölszabadításával jártak. A ter-

mészetesség fogalma tehát a leggazdagabb és a legváltozatosabb fogalom, amelynek lényege az a követelmény, hogy minden egyes alak minden pillanatban úgy mozogjon, ahogy karakteréből és szituációjából szükségszerűen következik.

Ehhez képest megtörténhetik, hogy a színpadon a mesterkélt mozgás lesz a természetes. A színpadon ugyanis nem egyszer álom- vagy mesealakokat, sőt bábukát kell megeleveníteni. A megelevenített bábuk például nagyon kedvenc alakjai kivált az énekes színpadnak. Mikor ábrázolja a színész a bábút természetesen, vagyis úgy, hogy teljes illuziót kelt? Ha úgy mozog, mint a valódi ember? Ellenkezőleg, ha minden mozgása tagolt, szögletes, mesterkélt, tehát ha nem az ember, hanem a gép mozgását érzékíti meg. Tehát ilyen esetben a színész csakis akkor lesz természetes, ha nem természetes a szó köznapi értelmében, hanem a gép illuzióját kelti bennünk.

A színészi akció teljes megértése csakis akkor lehetséges, ha előbb tisztába jutottunk minden egyéb testi produkció mibenlétével és természetével. Az akrobata, a táncos, a pantomimikus szintén a testével dolgozik, a színjátszás fejlődése során a legkülönbözőbb korszakokban akrobatát, táncost, pantomimikust, színészt egy kalap alá foglalta a köztudat: nem tett köztük különbséget; megvetett személyek voltak valamennyien. Kérdés, hogy produkciójukban is nincsen-e rokonság? Testi művészetükben nem ugyanazok a principiumok nyilatkoznak-e?

Az akrobata csak azért érdekes és tanulmányos, mert a produkáló ember ebben a stádiumban még nem vált el az élettől, a valóságtól. Az akrobata akciója valóságos, a teste öncél, a mozgása magáért a mozgásért való. Az akrobata

ügyesnek vagy erősnek akar látszani, de ezt a látszatot csakis akkor érheti el, ha valósággal ügyes és erős. Az összes testi lehetőségeket keresi is a szenzáció, amelyet a nézőkben kelt: valóságos félelem vagy izgalom, melyet a valóságos veszedelem tudata tesz lehetségessé. Az akrobata tehát akkor sem lehet művész, ha az összes testi lehetőségeket kimeríti, mert akciója mindig valódi, valóságos, sohasem jelképes, vagyis szimbolikus.

A táncos, jóllehet végigjárta az akrobata iskoláját s testi ügyességével vagy kitartásával is hat: akciójával teljesen elüt az akrobatától s átlép a művészet területére. A táncos ugyanis mozgásával ki akar valamit fejezni. Mozdulatai nem önmagáért vannak, hanem utalások a lélekre, tehát szimbolikusak. A táncos akciójában lelkiállapot tükröződik. Egy belső inspiráció sugallja a mozdulatokat, melyeket ritmikailag tagol, stilizál a — zene. A táncban a lélek mintegy megszabadul a rögtől s látható ritmikában fejezi ki magát. A táncosnak testi produkciója tehát szimbolikus.

A pantomimikus még tovább megy. Nem éri be azzal, hogy elvont lelkiállapotokat adjon. Egymásután következő lelkiállapotokat ábrázol, minden kapcsolataikkal együtt, sőt mi több, hozzáadja magát az embert. Az ó-kor híres pantomimikusait már említettem. Ebben a pantomimikában benne van az akrobata, a táncos és a színész.

A pantomimikus akciója az összes jelentős és jelképes mozgások lehetősége. A pantomimikusnak mindent ki kell fejeznie taglejtéssel. Ezért voltak «beszélő kezeik». A pantomimikusnak az el nem mondható szavakat is testi akcióban kell feloldania. Így bizonyára kifejlődött az ó-kori pantomimikusok között egy «konvencionális jelbeszéd», aminőt a mai némajátékokban láthatunk,

ahol a pantomimikus az utánzó, a leiró, a festő, a magyarázó mozdulatok egész légiójával iparkodik megeleveníteni a hiányzó szöveget.

Világos, hogy a színész testi akciója nem lehet azonos a pantomimikus akciójával. Itt mélyreható különbségek vannak. Egyet már Lessing teljesen megmagyarázott: «Szivesen elősmerem, — írja — hogy a régieknél a pantomimikust nem kell összecserélni a színészszel. A színész kezei korántsem voltak oly beszédesek, mint a pantomimikus kezei. Emennél a beszédet is pótolták; amaz csak a beszédnek akart nagyobb nyomtétot adni. A pantomimikus akciójában a kéz mozdulatai nem pusztán természetes jelek, sok mozdulatnak meg volt a maga konvencionális (megállapított) értelme s ezektől a színésznek tartózkodnia kellett.»

Van azonban a pantomimikus és a színész akciójában még egy igen nevezetes különbség, a melyet Lessing nem vett észre. És ez a mozdulatok ritmikai tagolását illeti. A pantomimikus a maga akcióját a zenéhez kénytelen alkalmazni s művészete ennyiben nem vált el még a tánctól. A színész akcióját a szó határozza meg, a mely ha ritmikai formákat vesz is fel, hián van a zenei kötöttségnek.

A színjátszás — és ez a következő fejezetekben példákból is ki fog tűnni, sohasem vetkezte le teljesen az akrobatizmussal, a tánccal és a pantomimikával való rokonságot. Ennek a rokonságnak az emlékei még folyton kísértenek a színpadon. Az angol komikusok akrobatikus ügyessége és produkciói, a színészetnek az a táncmesteri gráciája, amelyről Lessing beszél, a múlt századok tragikus színészeinek kiszámított ritmikus járása, sok színésznek az a javithatatlan szokása,

hogy minden egyes szót gesztussal és mimikával is meg akar eleveníteni: mind erre a rokonságra utalnak vissza. Pedig a színész még a drámákban előforduló úgynevezett némajátékban sem hasonlítható a pantomimikához. Mert a drámai színpadon egy öt percig tartó némajátékot is vagy bevezet vagy követ a szó, tehát a színész nincs a pantomimikus szövegpótló mozdulataira utalva; másrészt az ilyen némajáték rendszeren zenekíséret nélkül megy végbe, kivéve a némely kezdetleges ségekben megrekedt angol színpadon, ahol jelentős monológokat ma is zenével kísérik, anélkül természetesen, hogy a színész a maga akciójában a zene ritmusához kötné magát.

A japán színészet ma is akrobatizmusnak, táncnak, pantomimikának és dikciónak csudálatos öszszetétele. A japáni színjátszásban oly parancsoló erejű tradíció működött, hogy a japán színész a testi akció véghetetlenül gazdag árnyalatossága mellett egyúttal olyan meglepő akrobata, mint Kavakami, vagy olyan táncosnő, mint Szada-Yakko és Hanako. Nagyon meglehet, hogy Shakespeare színpadján a Szent-Ivánéji álom Puckja még tökéletes akrobata volt, aki virtouz ugrásaival is mulattatta a közönséget.

Az akció és a szó viszonya. A színész mozdulata (akciója) vagy hangsúlyozza, vagy kiegészíti vagy pótolja a szót. | |

Hangsúlyozó mozdulatoknak nevezem azokat a mozdulatokat, amelyekkel minden ember önkénytelenül támogatja, kíséri a szavait, mintegy nagyobb jelentőséget kölcsönöz nekik. A mozdulat értelme ez esetben teljesen azonos a szó értelmével, a mozdulat nem hoz újat, csak megerősíti a beszédet. Ezek úgyszólván a legközönségesebb kar-, kéz- és fejmozdulatok. |

Hogy mikor kell a szót mozdulattal is aláhúzni, mikor kell a mozdulatot elhagyni: ez minden egyes esetben úgyszólván külön probléma. Lehetséges, hogy a szó magában véve is elegendő, kivált ha arcjáték is támogatja, s ha még mozdulattal is kísérik: a színész játéka túlerős, sőt durva lesz. Minthogy a takarékoságot, föltéve, hogy nem szegénység, nagy művészi erénynek tartjuk: arra az álláspontra kell helyezkednünk, hogy mennél erősebb, jelentékenyebb, kifejezőbb a szó, annál kevésbé van szükség az akcióra. Ilyenkor elég az arcjáték, a mozdulat elmaradhat, ha csak az ábrázolt alak karaktere nem kívánja meg azt az erős színezést, melyet a hang, az arc és a mozdulat együttvéve tud csak megadni.

Theodor Fontane-nak Adelajda Ristori-ról, a nagy olasz színésznőről írt kritikában nagyon találó megjegyzések olvashatók, amelyek teljesen ideváganak: «A legcsudálatosabb azonban Ristoriban, hogy szinte túlságos természeti adományai-val milyen művészi módon gazdálkodik. Nem ad ki többet, mint amennyit a pillanat, vagy a szerep karaktere megkíván. Ez mindig újra meg újra meglep engem. Medeában az összes regisztereit használta, amiből arra következtettem, hogy nyilván szokott módja háromszorosan beszélni: szóval, gesztussal és arcjátékkal. De mennyire tévedtem. Mindent megmozgat, amikor minden kell; de mindenütt, ahol a szerep mérsékletet parancsol, mérsékli magát és a világot sem árulja el, hogy milyen dúsgazdag... Stuart Mária egész arcán, ellentétben a Medea arcvonásainak szilaj mozgékonyosságával, volt valami márványszerű; minden oly szilárdan állt, mint a szobor s csakis a nagy indulatok vagy legmélyebb megindulás pillanataiban, megrándult a száj, kigyúlt a szem.»

A hangsúlyozó mozdulatokat illetőleg kivált kezdő színészek rendszerint túlzásokba esnek. Attól félnek, hogy merevnek, élettelennek fognak látszani, ha nem mozognak eleget s minden szót mozdulattal is hangsúlyoznak, arcjátékkal is kísérnek s ebből támad a handa-bandázás és a grimász. Meghúzni a határvonalat, amelyen túl sok a gesztus: sokkal egyszerűbb gyakorlatilag a színpadon, mint elméletek segítségével. Az első kérdés természetesen az: milyen alakot ábrázol a színész és milyen helyzetben. Egy nyugodt és egy nyugtalan ember mozgása közt kétségkívül nemcsak a mozdulatok ritmusában és dinamikájában, hanem kvantitásában is nagy a különbség. De vajjon a nyugtalan ember színpadi ábrázolásában hol a mozgás határa? A valóságos életben akárhányszor tapasztalhatjuk, hogy valaki félóránál is jár fel-alá a szobában. Ha a színész a nyugtalanságot ily módon vinné a színpadra: vajmi hamar kifárasztaná a nézőt és kizökken-tené illuziójából. A valóság tehát összeütközésbe kerülhet az illuzióval, valahányszor a színész akciójából hiányzik a változatoság (vagyis ha egy lelkiállapotot folyton ugyanazokkal a szimbolumokkal akar kifejezni) vagy pedig az akció időn túl erőlteti. A színpadon ugyanis az idő is szimbolikus, csak úgy, mint a hely és a cselekmény; a szemnek és a fülnek is megvannak a maga törvényei s ami fáraszt és untat, kizökent az illuzióból. Tehát színpadon még a legmozgékonyabb embert is a lehető legkevesebb mozdulattal kell ábrázolni, csak annyi mozdulattal, amennyi kifejezi a mozgékonyt, nyugtalanságot, s amelynél kevesebb már egyúttal mást is jelentene.

A kiegészítő mozdulat, vagy tágabb érte-

lebenben a kiegészítő akció nemcsak azt fejezi ki, amit a szó, hanem egyebet, esetleg egészen mást, sőt akárhányszor éppen az ellenkezőjét annak, a mire a szó utal. Persze, nem szabad megfeledkezni arról, hogy a színész már a hangjával, illetőleg a hang színével is megeleveníti a szót és a hang sokszor egészen mást mond, mint a szó fogalmi értéke. (Lásd erre nézve bővebben *Az előadás művészete* című munkám idevágó rejezetét.) De itt egyelőre mellőzzük a színésznek úgynevezett «akusztikai» munkáját s egyelőre csakis az «optikai» munkánál maradunk.

Madame de Staël írja Talmáról a következőket: Amikor Oedipus elmondja Jokasténak, hogyan ölte meg, ismeretlenül Laiost, elbeszélését e szavakkal kezdi: *Ifjú és büszke voltam.* Talma előtt a legtöbb színész — mondja Staëlné — azt hitte, hogy a *büszke* szót kell megjátszani és valamennyi fölszegte a fejét. Talma, aki érzi, hogy minden emléke, mely a *büszke* Oedipust idézi fel, csak lelkimardosás lesz rája nézve, félénken ejti ki e szókat, mert már nincsen meg az önbizalma, amelyre a szók utalnak. Staëlné ezzel a kis példával azt akarja bizonyítani, hogy Talma milyen jól ismeri az emberi lelket s hogy ő úgyszólván társszerző, mert hiszen játékaival elmélyíti, s új vonásokkal gazdagítja az író.

Íme a kiegészítő akció jelentősége. A színész itt megpótolhatja az író, s ahol a szó csak egyszerű lelkiállapotot fejez ki vagy talán csak retorikai disz: a színész a maga akciójával yalóságos értékátalakítást vihet véghez rajta. Nem szorul további magyarázatra, hogy a színész ereje nem a hangsúlyozó, hanem a kiegészítő akcióban rejlik, s mennél kiválóbb színész valaki, annál gazdagabb a kiegészítő akciója s mennél több

helyes kiegészítést talál a színész a szerep szavaihoz: annál komplexebb, gazdagabb, elevenebb lesz az ábrázolása.

Ismeretes, hogy a kiegészítő akciót — kivált olyan esetekben, amikor a játékkal a szó értelmének éppen az ellenkezőjét kell kifejezni, — különösen a mai drámaírók maguk is jelzik is külön utasítások — instrukciók — alakjába foglalják.

Ámde a legaprólékosabb utasítások sem meríthetik ki a drámai szöveget a színész szempontjából, akinek fantáziája a kiegészítő akcióban nyilatkozik legelevenebben. A szerep szavai a színészben olyan asszociációkat indítanak meg, amelyek teljesen egyéniek és éppen azért az íróra nézve előreláthatatlanok. A kitűnő színész tehát mindig meglepi az írot, még akkor is, ha éppen úgy játszsza a szerepet, amint az író elképzelte.

Dumas egyik drámájában, »A bagdadi hercegnő«-ben Lionette, aki gyanus színben áll a férje előtt, ártatlanságát azzal bizonyítja előtte, hogy háromszor mondja el: Je te le jure! (Esküszöm rá!) A harmadik »Esküszöm«-nél Duse a gyermeke fejére tette a kezét. Dumast, a szerzőt, annyira elragadta ez a leleményes és finom kiegészítő akció, mely a retorikai művészetből teljesen a mimikai művészetbe helyezte át a dráma e fordulatát, hogy »A bagdadi hercegnő« uj kiadásának szövegébe fölvette ezt az »inspiration«-t, de annak érdemét és dicsőségét visszahárította a művésznőre. És csakugyan, soha a szónak, a dikciónak nem lehet akkora ereje, mint annak a szimbolikus cselekménynek, melylyel Duse Dumas szavait kipótolta. A kiegészítő akció netovábbja az is, ahogy Duse »A kaméliás hölgy« ötödik felvonásának elején a Prudence-szal való kis jelenetet játszsza.

A kiérdemesült cocotte pénzt kér Margittól: a jelenet majdnem összes szavai ebből állanak. Duse elmondja az összes szavakat, de csak gépiesen. Prudence mintha ott sem volna, gondolatai másfelé járnak. Arandra gondol s ebben a jelenetben is csak vele foglalkozik. Dumas kis zsánerszerű jelenetéből ily módon nem sejtett lelki perspektívák nyílnak, közönséges szavak alatt, közönséges akciók mögött mélységes líra zengését halljuk.

Nagyon finom kiegészítő akció az is, amelyet Egressy Gábor jegyzett föl Ristoriról, a ki az ötvenes években vendégszerepelt a Nemzeti Színház színpadán, s a többi között Schiller Stuart Máriáját is eljátszotta. »A kerti találkozás percében, — írja a magyar színész, — Mária lelkében iszonyu harc keletkezik, szemközt a helyzet hatalmával, mely kényszeríti őt, a catholica nőt, a saját fönséget érző királynőt, az öntudatával kibékült foglyot, hogy magát zsarnoka, a protestáns Erzsébet előtt porig alázza, ennek diadalára. Ez nála erkölcsi lehetetlenség, s undorral fordul el a gondolattól. De mégis meg kell lenni, mert Schiller úgy akarja.

Ristori e lélektani csomót gyönyörű művészi bravurral oldotta meg... ilyen:

Mária nagy belküzdelem után, így szól Erzsébethez:

Az ég, rokonnöm, pártodat fogá,  
Föd győzelemtől koronázva van:  
Imádom Istent, aki felmagasztalt!

Ristori ekkor, övén függő kis keresztjét mellére szorítván, ez utolsó mondatot Istenhez intézi, mialatt az égre függesztett szemekkel gyorsan térdre borul. Hogy Mária saját méltósága

önérzetén és lelke hangulatán erőszakot ne kövessen el: szándékosan intézi emez utóbbi szavakat Istenhez, oly célzattal, hogy ne Erzsébet előtt, hanem Isten előtt láttassék magát a porig alázni. De tényleg mégis csak Erzsébet az, ki előtt ez alázatos helyzetben marad: folytatván az engesztelés szavait. E művészi cselekvény szintűgy, mint még egy sereg előtte és utána, kívül esik a költői szöveg határain...»

Jászai Mari Sophokles Elektrájának urna-jelenetében, amikor el kell siratnia Orestest, akit mi nézők, épen, egészségesen látunk az oldalán, egy fokozatosan fejlesztett kiegészítő akcióval, (mely az ál-urnának roppant gyöngéd simogatásán kezdődik), lassankint elfelejteti velünk a tényállást, vagyis azt, hogy Orestes életben van, ami egy változatos kiegészítő akció nélkül, pusztán a szó erejével lehetetlen volna.

A szövegpótló akció tiszta merő mimika, tehát a színjátszásnak legsajátabb területe, amelyen a színész az író segítségével, a maga legtulajdonabb erejével éli tovább az alakot, a nélkül, hogy a szóra támaszkodhatnék. Ez az akció tehát helyettesíti is a szöveget. A szövegpótló akcióra a színész mindig rá van utalva — a más beszédje alatt. Az a közhely, hogy a színész ne csak beszélni, hanem hallgatni is tudjon, csak nagyon szegényesen fejezi ki, hogy mi a színész feladata a más beszédje alatt. Shakespeare Macbethjének negyedik felvonásában van egy csodaszép jelenet. Macbeth kiírtotta Macduff egész családját s a rettenetes hirt Rosse thán hozza hírül Angliába a szerencsétlen embernek. A gonosz hír hallatára Macduff szótlanul nézi a hírhozót, mire a fiatal Malcolm e szavakkal fordul hozzá: »Ember! Adj hangot bánatodnak! Az

a fájdalom, amely néma, úgy ránehezedik a szívre, hogy megrepesztí.« Ezekben a szavakban egy igen nehéz színészi utasítás foglaltatik a Macduff ábrázolója számára. Még jelentékenyebb ez a szövegpótló akció Ibsen Nórájának 3-dik felvonásában, ahol Nóra úgyszólván Helmer brutális szemrehányásai közben ábrándul ki az urából. D u s e ezt a kiábrándulást pusztán akcióval a legcsudálatosabb módon élte végig a színpadon. Valósággal elfásul, megdermed, elhidegül, öregebb lesz a szemünk láttára. S mindezt a legegyszerűbb eszközökkel. A feje előrehajolt, s úgy nézte férjét, aki a szobában futkosott előtte. A szeme egyre nagyobb lett, amint jobban és jobban kezdett látni abban az emberben, akitől a »csodát« várta.

A drámaírók — Diderot óta, aki először vette figyelembe az önálló színészi munkát, akárhányszor egész kis jeleneteket csak utasításokkal jeleznek, tehát úgyszólván maguk írják elő a szövegpótló akciót. Másrészt azonban gyakran tapasztalhatjuk, hogy a drámaíró nem számol a színész művészetével s e művészet kifejező készségével, mert az akció helyett mindent a dikcióba helyez, vagyis mindent e l m o n d a t a színészszel, még azt is, amit a színész maga megcsinálna. Az úgynevezett irodalmi, vagy könyvdrámáknak ez a megölő betűjök, vagyis ezért nem igazi drámák. De még igazi drámaírókkal is sűrűn megesik, hogy utasításokat a dialógusba irnak bele. Ennek az a következménye, hogy megfosztják a színészt a kiegészítő vagy a szövegpótló akciótól, amely érdekességet színt, elevenséget ad a játéknak s rászorítják a h a n g s ú l y o z ó akcióra, amely nem egyéb, mint ismétlés, mert hiszen a színész csakis a

szöveggel azonos akciót kénytelen használni s így fárasztóvá és unalmassá válik.

Kiváltképpen a gesztust illetőleg sűrűn tapasztalható, hogy a kiegészítő és a szövegpótló mozdulat helyett a színész folyton hangsúlyozó mozdulatokkal iparkodik magán segíteni, vagyis gesztusai unos-untig csak a szót illusztrálják, s nem fejezik ki a szövegnek olyatén mélyebb vonatkozásait, amelyeket a színészi fantázia födözött föl a szavak mögött. Ebből származik aztán a gesztikulálásnak az a fajtája, melyet utánzó és magyarázó gesztikulálásnak lehet nevezni. Láthatjuk akárhányszor, hogy a színész olyan szavakat is, amelyek semminő optikai kiegészítésre nem szorulnak, mozdulatokkal is meg akar érzékeltetni. Például, ha elmondja, hogy: kimentem, lementem, bosszankodtam, hallgatóztam, stb., mindezt úgyszólván festőileg is meg akarja eleveníteni, szóval megjátsszik minden szót, ahogy színpadi nyelven szokták mondani. A hangsúlyozó mozdulat ilyenkor fölösleges aláhúzássá válik, mert hiszen a szó nem szorul kiegészítésre, s az ilyen utánzó mozdulat csak az értelmet erősíti, amire nincs szükség, új lélektani momentumokkal nem szolgál. Az effajta utánzó mozdulatoknak legfeljebb a komikus színész veheti hasznát, mert az ilyen fontoskodó illusztrálás néha a nagyképűség komikumával hathat. A mozdulatoknak ezzel a kategóriájával rokon az a roppant naiv gesztikuláció, mely szintén nem akar leszorulni a színpadról, s mely abban áll, hogy amennyiben fizikailag lehetséges, a színész megmutat mindent, amit a szó kifejez. Például, ha azt kell mondania, hogy a feje fáj, a fejéhez emeli a kezét, s ha az van a szövegben, hogy két kezem

munkájával keresem a kenyeremet, akkor a két tenyerét vizsgálja, mintha a mondat értelme nem is jelképes volna, s ebbe a mozdulatcsoportba tartozik az a kiirthatatlan gesztus is, melyen már Lessing megbotránkozott, s mely abban áll, hogy amikor a szerepben ez áll: szeretem önt, a színész szívére mutat, mintha a szerelme csakugyan ott lakoznék. Az effajta gyerekes gesztikulálástól gyakran tapasztalt színészek sem mentek.\*

A m a g y a r á z ó gesztikulálás azoknak a színészeknek a hibája, akik nem tudják magukat beleélni az alakba, amelyet ábrázolniuk kell, s azt hiszik, hogy a színész célja boncolni a szöveget és magyarázni a közönségnek.

Kétségtelen, hogy a színészi munkának van egy úgynevezett kritikai stádiuma, amikor a színész szétboncolja és megmagyarázza a szerepet — önmagának, hogy annál jobban beleélhesse magát. De a színész munkája — ebben a stádiumában nem való a színpadra, ahova csakis az illúzió stádiumában kerülhet. Vannak természetesen színészek, értelmes, de nem egyszer csak tudákos emberek, akik szerepükkel szemben nem jutnak túl a kritikai stádiumon s ábrázolás helyett magyaráznak. Az alak egyéni gesztusai helyett ilyenkor magyarázó gesztusokat kapunk, szóval megfosztanak bennünket attól, ami szükséges és elhalmoznak azzal, ami fölösleges. Jó színészekkel is megesik, már az illúzió stádiumában, hogy szerepüknek bizonyos helyeit nem tudják játszani, csak magyarázni, ami nem egyszer annak a következménye, hogy feladatukkal még nem készültek el teljesen.

Az igazi színészi gesztus — néhány helyes és helyénvaló hangsúlyozó mozdulatot leszámítva —

mindig egyénítő és szimbólikus, jellemző és jelképes: vagyis mindig az illető alak lelkére utal.

Geniális színészek egy-egy gesztusban vagy akcióban egy egész alakot szinte komprimálni tudnak, egy egész embert láthatóvá tesznek. Bassermann német színész Ibsen egyik drámájában, »A nép ellenségé«-ben, Doktor Stockmant, ezt a lelkes, öreg gyereket egy olyan gesztusba foglalta össze, mely megkapó erővel fejezte ki az egész karaktert; a gyerekek módjára úgy ült a karszékre, hogy maga alá húzta a lábait, s a nagy férfitest a karszékekben összekuporodva: mindennél jobban megelevenítette a Stockmannban rejlő naiv gyereket, ami úgyszólván kulcsa az egész embernek. Novelli a »Lebonnard apó«-ban egy öreg embert játszik, aki 40 esztendeig volt órás. Novelli e szerepben a kezét és az ujjait mindig úgy használta, mintha apró, finom jószágokhoz nyúlt volna: a 40 esztendei foglalkozása benne volt mindig a kezejében. Az ilyen ismétlődő gesztusok olyanok, mint egy-egy homéri jelző: valósággal bevésik az alakot emlékezetünkbe.

A beszéd. A drámai szöveg »akusztikai« megelevenítésében három nagy momentum jön tekintetbe. Egy logikai, egy lélektani és egy zenei momentum. A logikai momentum a szöveg helyes tagolása, tehát az összes lehető írásjelek megtartása és a helyes hangsúlyozás, mely fényt és árnyékot oszt el a beszédben s minden intenciót kiemel. A lélektani momentum szószerint az, amit a neve mond, vagyis a lélek »akusztikai« megnyilatkozása, (az »akusztikai« és »optikai« megjelölés Julius Bab-tól való), a hangnak az a bizonyos modulációja, mely nem

a zeneiségével kap meg bennünket, hanem érzésszel tartalmával, sőt érzés-komplexumaival. Itt nem egy szép hangnak adott skálájáról van szó, mélységeiről és magasságairól, hanem a színészi lélekből feltüremelő érzésekről, melyek sajátos, soha nem hallott hangmodulációkban válnak érzékelhetővé. Az igazi drámaíró az egész szó-készletet — mint a régi pénzeket, — beolvasztja és ugyanannyira kiveri. A szavak megújulnak, megifjodnak, megfényesednek. De ahol az íróból hiányzik is ez a teremtő művészet, ahol csak konvencionális szavakkal, régi pénzekkel dolgozik, a kiváló színész a maga lelkéből a legkopottabb szót is újjáteremtheti. Már Lessing megírta, hogy egy gyöngé német drámában, egy szerelmi tiráda során mit csinált a színésznő ebből a szóból: szeretlek. Ez a kopott, elcsépelet, milliószor hallott szó, mint kinyilatkoztatás hatott a lélektani előkészítés, a mimikai megelevenítés, valamint a hang sajátossága által.

A harmadik a zenei momentum: a beszéd ritmusa, a tempó és a szünetek. Magától értetődik, hogy az előbbi két momentumnak is van zenei oldala, mert az élőszóval előadott szövegnek megvan a maga zeneisége. De a speciális zenei momentum mégis a ritmus, a tempók és szünetek, amennyiben hatásaik a drámában is majdnem oly erősek és jelentékenyek, mint a zenében.

Egy régi, híres könyvben, melyet a 18-ik századbeli írók sűrűn emlegetnek (*Garrick et les acteurs anglais*, vagyis: Garrick és az angol színészek), nagyon érdekes meghatározás olvasható a tempóról: »A pauza vagy szünet, melyet az olasz színészek *tempo*-nak neveznek, ma még

a színjátszás nagy talányai közül való; bámulatos hatásokat lehet vele elérni, de az összes színpadokon nagyon is elhanyagolják, legalább, ami a vígjátékokat illeti, s csodálatos dolog, hogy az olasz színészek, akiknek játéka oly élénk és ritkán kifogástalan, kitűnően tudják kiszámítani a szüneteket, s e részben túltesznek a franciákon, akik pedig sokkal tudatosabb művészek.«\*)

Semmiesetre sem véletlen dolog, hogy a tempók és szünetek művészetét úgyszólván az a faj fedezte föl, mely a zenében is tanítómestere volt egész Európának, s mely muzikáltság tekintetében ma is elől jár. A beszéd egész zenei dinamikáját, a befelé fojtott indulatok fődött pianóit, a melyek finom crescendok-ban szakadnak föl és fokozatosan erősödnek a kitörésig, az erupciók után beálló szünetek ékesszóló némaságát, a tempók és ritmusok folytonos változását az olaszok fejlesztették ki először a színpadon, Párisban vendégszereplő olasz társulatoktól lesték el a franciák, s ezúton hódított tovább ez a művészet. A német színészek *Laube* igazgatói működése előtt nem is mertek sebesen beszélni a színpadon, s azt tartották, hogy a német nyelv szelleme nem tűri a gyors beszédet; ma pedig van egy *Kainz*-uk, aki a nehézkesnek mondott német nyelvet pergő művészettel beszél, akár a legkitünőbb francia színészek a maguk nyelvét. A magyar színpadon is nagy már a haladás e tekintetben, bár a gyors beszéd nálunk gyakran nem egyéb hadarásnál. Színészeink még nem igen tudják,

\*) Amit mi »tempó«-nak nevezünk, az a franciák *mouvementja*. Részletesebben lásd *Az előadás művészete* című munkámban.

hogy a gyors tempó sem egyéb illuziónál, vagyis a sebes beszéd csakis abban az esetben gyors tempó is egyúttal, ha megvannak benne az összes lehető és szükséges szünetek, hangsúlyok és hangmodulációk. A gyors tempó inkább az élénk, semmint a sebes beszéd, inkább a lüktetés, semmint a sietés. Ebben az értelemben pedig azt kell mondanunk, hogy a színpadon, még az úgynevezett lassú tempóju jelenetben és darabban is, még a leglassúbb beszédben is van valami intenzitás, valami előre-törekvés, valami lüktetés, egyszóval: drámaiság.

Vannak darabok, amelyek a tempóval állnak vagy buknak. Beaumarchais »Figaró házassága« című vígjátékának tempóját előírja a darab másik címe: Egy bolond nap. Ahol az előadás a bolond hajszának szédületes gyorsaságát ki nem tudja fejezni, a darab egész hatása odavan s legfeljebb az egyes élcek és helyzetek hatnak izoláltan, mint betétek.

Valamely darab tempójának s azon belül az egyes jelenetek tempójának megállapítása tulajdonképpen a rendező feladata, nemkülönben rendezői feladat az is, hogy a végszavakra való éles bevágásokkal a tempónak szakadatlanságát biztosítsa, ahol kell. Olasz és japán színészek a kettős jelenetek tempójában oly kiválóak, hogy pergő vígjátéki jelenetekben az egyszerre való beszélés illuzióját keltik, sőt mi több, egyszerre is beszélnek, anélkül, hogy az érthetőség legcsekélyebb kárát vallaná.

De nem feszegetem tovább a tempónak azokat a vonatkozásait, melyek a rendezőt illetik. Azonkívül, hogy minden egyes darabnak, minden felvonásnak és minden jelenetnek megvan a

tempója, azt lehet mondani, minden egyes alaknak is megvan a maga sajátos tempója, ritmusa, tehát zenéje. Ez a muzsika kifejezést nyer a gesztusokban is, de legjobban megnyilatkozik a beszéd tempójában, amiből természetesen az következik, hogy a színésznek a beszéd tempóját szerepről-szerepre változtatnia kellene. A színészi készség azonban e ponton igen gyakran felmondja a szolgálatot. A legtöbb színésznek megvan a maga sajátos egyéni tempója, amelyen alig változtat a szituációk szerint, holott a beszéd technikáját a tempók végtelen sokaságára kell kifejleszteni.

A színpadi beszédre vonatkozólag van egy elv, amely a legigazibb színészi paradoxok közül való. A színésznek annyira be kell tanulnia a szerep szövegét, hogy a színpadon azt az illuziót keltse, mintha sohasem tanulta volna, hanem a szavak abban a pillanatban törnének föl a lelkéből, s az ő legsajátabb szavai volnának. Ezt a közvetlenséget (a magyar szó kitűnően fejezi ki, hogy a színész és szöveg között nincs semmi válaszfal, tehát semmi betanultság, semmi mesterkéeltség), némely színész nagyon olcsó módon éri el. Tudniillik csakugyan azt a hatást kelti, mint aki nem tanulta a szerepet, de egyszerűen abból az okból, hogy csakugyan nem tanulta meg. Ilyenkor a rögtönzéshez fordul, vagy ahogy színpadi nyelven szokták mondani: stilizál, s esetleg önkénytelenül közvetlenül is hat, de viszont akárhányszor megesik, hogy a rögtönzés elárulja magát s kizökkenti a nézőt az illuzióból, mert nem az alakot látjuk többé, hanem a színészt, aki ügyesen tudott magán segíteni. A színészek azt a momentumot, hogy a betanult szerepet valóban el is sajátították, te-

hát, hogy a költő szavai átmentek a vérükbe, azzal fejezik ki, hogy: megérett a szerep.

Vannak természetesen színészek, akik a szerepérés küszöbén túl sem beszélnek a színpadon, hanem előadnak, magyaráznak, vagy szónokolnak. Az a színész, aki előad, magyaráz vagy szónokol: kívül helyezi magát a szerepen, megkülönbözteti magát tőle, idegenné válik hozzá. Az »előadó« összecseréli a színpadot a pódiummal, a »magyarázó« színész a kathedrával, a »szónokló« színész a szószékkal. Az előadó és a magyarázó színész abban a balhitben leledznek, hogy nekik az író kell interpretálniok, holott a színész sohasem áll az író helyett a színpadon, hanem csakis indirekte tolmácsol, vagyis a szerepbe való teljes behelyezkedéssel, az ábrázolással.

A természetes színpadi beszéd a hang modulációk végtelen gazdagságában áll, amely viszont nem egyéb, mint a szó összes lélektani előzményeinek és vonatkozásainak hangbeli kifejezése: szóval nemcsak az, ami a szavak fölszínén fénylik, hanem ami a sorok között dereng.

A hang modulációi körül nagy bajok vannak a színpadon, mert a színészek egy igen nagy része fonákul műveli ki a hangját, éppen úgy, mint az énekeseknek is javarésze. Az a céljuk ugyanis, hogy tömörebb, zengőbb hangot hallassanak, mint aminővel a természet megáldotta őket, s fölvesznek egy hangot, mely nem az ő természetes középhangjaiknak egy felső vagy alsó modulációja, hanem egy úgynevezett gégehang, amely, mint már a neve is mutatja, nem a mellből jön, tehát erőltetett, csinált, mesterkéltséggel és modulációkra éppenséggel nem alkalmas. A hang modulálásának lehetősége ugyanis a hang három fekvésé-

nek természetes váltakozásában rejlik. Már most vannak színészek, akik alaphangjukat, mely mindenkinél a hang középfekvése, áthelyezi a mélybe vagy a magasba. Tehát állandóan vagy egy mély, tompa, pincehangon beszélnek, vagy pedig egy erőltetett magas vagyis fejhargon, mely lassankint a szokás révén »természetes« (!) hangjukká válik, de természetesen nagyon messzire esik a természetességtől. Világos, hogy az ilyen erőltetett mély vagy magas hang már csak azért is alkalmatlan a modulációra, mert csak egyoldaluan — a mély hang csakis fölfelé, a magas hang csakis lefelé — modulálható, de nem lévén a színész természetes hangja, alapjában véve mindig kemény és merev marad s a finomabb rezdülések egyáltalában nem érintik.

Az úgynevezett recitálás semmi egyéb, mint egy ilyen fölvett gégehangon való beszélés, vagyis a regiszterek természetes váltakozásának hiánya. A recitálás a hangnak egy regiszterben való fel- és alászállása, szemben a természetes beszéd három regiszterével s a recitálás hibájába múlhatatlanul beleesik a színész, ha természetes középhangja helyett egy mély vagy magas kölcsönhangon tanul meg beszélni. A középhang mindig a legformálhatóbb, mindennemű modulációra alkalmas, vagy legalább is alkalmassá tehető, amint Mlle Clairon megjegyezte: »on se fait une voix«, a színész csinál magának hangot. Hozzá kell tenni, hogy csakis a természetes hangjából formálhat organumot.

Vannak színészek, akik anélkül, hogy idegen hangot vennének föl, a szavakban előforduló magánhangzókat az énekesek módjára megnyújtják, miáltal a beszéd a maga természetes ritmusa és zenéje helyett éneklő ritmust kap s természetelle-

nessé válik. Hozzájárul az is, hogy — legkivált a verses darabokban — nagyon sok színész öntudatlanul is, részben a vers kötöttsége miatt egy folyton visszatérő ritmus egyhangúságába ölti a legváltozatosabb ritmusu szöveget. Ez az éneklő modor úgyszólván évszázadok óta kiirthatatlan az európai színpadokról s Talm a felfogása szerint maradványa és emléke annak a kornak, amikor még a tragédiát részben igazán énekeltek.

Andrieux szerint a dikciót illetően a színészeket három osztályba lehet sorolni. Vannak éneklő, kiabáló és beszélő színészek. Énekelni a legkönnyebb s a színész-csemeték rendszerint ezzel kezdik a színészetet. A verssort állandóan megfelezik, a sormetszetet kiemelik, a hangot hol fölemelik, hol meg leejtik, s olyan egyhangu kántálást visznek véghez, amely elviselhetetlen. Megezik ez olyan kész színészekkel is, a kik nem érnek rá szerepüket jól betanulni; ezek is a ritmusra meg a rímre támaszkodnak, s így akarnak segíteni az — emlékező-tehetségüknek. Ebbe a hibába esnek az olyan színészek is, akiket szerencsés külsővel és szép hanggal áldott meg a természet, minélfogva azzal áltatják magukat, hogy a természeti adományok magukban is elégségesek s hogy alakjukat és hangjukat bámultassák, ok nélkül hadonásznak és értelmetlenül ordítognak.

Az éneklő színész valamennyi között a legrosszabb fajta, mert ez a hiba rendszerint arra vall, hogy az illetőnek nincs esze és nincs szíve. Ha egy fiatal színész két-három esztendei színpadi gyakorlat után is énekel, bátran ki lehet róla mondani, hogy nincs jövője, legfeljebb a középszerűségig viheti.

Többet várhat az ember attól a színésztől, aki csak kiabál; mert meglehet, hogy ez a mértéktelenség szellemi és testi kvalitásainak túltengéséből magyarázható. Az erős indulatok túlerős kitörésekben jelentkeznek. Lekaïn és Clairott is, mindketten sokat kiabáltak kezdő korukban. Az is kétségtelen, hogy a szüntelen

és ok nélkül való kiabálás ostobaságra vall, vagy legalább is gyöngé ítéloképességre. Az okos ember tudja, hogy minden, ami tulzott, gyengíti a hatást, s aki túllő a célon, csak úgy elhibázta, mint aki innen marad rajta.

Szerencsétlenségükre azonban a kiabáló színészeket a közönség nagyrésze gyakran megtapsolja, mert tetszik neki és hat reá a nagy láрма; a színészt azután megtéveszti a hatás, s a sikeren felbuzdulva, még jobban kiabál. Mindamellett akadnak, akik, mint Lekain és Clairon kissasszony utóvégre is betelnek az efajta sikerekkel, mert rájönnek, hogy a hatásnak sokkal szebb és biztosabb módja: a mértéktartás.

Az elsőség föltétlenül a beszélő színészeket illeti meg, a kitünő tragikusok mind ebbe az osztályba tartoznak: azok, akiknek van eszük, intelligenciájuk és szívük; ezek önmagukra, tehetségükre támaszkodnak, nem a tudatlan sokaságnak játszanak, amelyet megszedít a pathetikus szaválás, kiabálás és hadonázás; a műértők elismerésére pályáznak és önönmaguknak akarnak eleget tenni.

Quintilianus beszél: Valaki egyszer fölolvastott Julius Caesárnak, fölöttébb pathetikus hangon: Olvasni akarsz? — mondotta Caesar. De hiszen énekelsz. Énekelni akarsz? De hiszen rosszul énekelsz. Cicero szerint a phrygiai szónokok üres, üvöltő hangon ázsiai módra énekeltek, sőt mi több, Demosthenes és Aeschines kölcsönösen szemére vetették egymásnak, hogy nagyon nyújtják a hangjukat, ami annyit jelent, hogy énekeltek egy kissé, ha nem is éppen úgy, mint a phrygiaiak. Egyébként maga Cicero is azt ajánlja a szónoknak, hogy nyújtsa a hangját, ha megható akar lenni, bár ugyanabban a fejezetben nagyon helyesen jegyzi meg, hogy a hang modulációi megfelelnek a lélek megannyi rezdülésének, s ehhez képest a tökéletes szónok mindig azt a hangot fogja megütni, amely megfelel a lelkiállapotnak. Tehát a meghatottságnak is megvannak a maga hangjai, amelyeket el kell találni s az csak a rossz szónokok és rossz színészek fogása, ha a hang panaszos elnyújtásával akarják megtéveszteni a hallgatót.

Éneklő és kiabáló színészek rendszerint azzal védekeznek, hogy a hang emelését vagy nyújtását megkívánja az érthetőség. Nálunk is unostig ismétlik azt a tetszetős szólamot, hogy a harmadik emeleti néző is megfizette a maga jegyét, jussa van tehát ahhoz, hogy hallja is a színészt. Kétségtelen, hogy minden szóbeli előadásnak alkalmazkodnia kell a terem méreteihez és a színjátszás sem hagyhatja figyelmen kívül a nézőtér akusztikáját, ámde minden kiirthatatlansága mellett is téves az a nézet, mely szerint a beszéd érthetősége a hangosságon mulik. Annyi bizonyos, hogy a színpadon egy tágas nézőtér előtt a színész nem beszélhet úgy, mint ha odahaza, egy lépésnyi távolságban társalog a vendégével. Ámde ebből nem az következik, hogy a színész a színpadon lemondhat a finom intonálásokról, a lehelletszerű pianissimókról, a gyöngéd és halk érzelmek skálájáról, hiszen ez esetben az említett harmademeleti hallgató kedvéért egész egyszerűen el kellene hajítania az egész lelki világnak egyik felét, hogy a másik felével kielégíthesse a karzatot. Képzeljünk el egy zongoravirtuózt, akinek a birodalma csak a mezzoforténál kezdődik, egy festőt, a kinek nem szabad halvány és gyöngéd színeket használnia; mivé lenne a művészetük?

A tágas nézőterek és a nagy színpadok a beszéd technikájának teljes elsajátítását teszik szükségessé a színészre nézve. Vagyis: az érthetőség követelménye nem úgy formulázandó, hogy a színésznek nem szabad halkán beszélnie, hanem úgy, hogy színpadon a leghalkabb beszédnek is érthetőnek kell lennie. A tiszta kiejtés, a finom artikuláció, a helyes lélegzetvétel, s még a leghalkabb hangnak is intenzív dinamikája: ezek az

érthetőség föltételei. Emelni a hangot, vagy éppen kiabálni, hogy meghalljanak: ez semmi egyéb, mint színészi tunyaság. A közönséges életben, ha egy kávéház sarkában vagy egy ablakmélyedésben beszélgetünk egymással, az érthetőségnek van egy igen nagy segítsége és ez a közelség. De nem szabad elfelednünk, hogy a közönséges életben az emberek legnagyobb része egyáltalában nem tud beszélni, mert egyrészt elhanyagolta, másrészt nem tanulta: szóval nem mesterségük a beszéd. A színésznek azonban mestersége, amelyet meg kell tanulnia, el kell sajátítani s ezt a mesterséget el nem sajátította mindaddig, míg a leghalkabban kiejtett szavát is meg nem értik, akár a harmadik emeleten.

Van e kérdésnek egy másik oldala is és ez a közönség tunyasága. Lichtenberg, német kritikus, százharminchárom évvel ezelőtt ezeket írta Garrick Hamlet-monológjáról: »A híres lenni vagy nem lenni« monológot halkán mondja el, de olyan nagy a csönd (nem pedig mintha ez is Garrick különös adománya volna, mint némelyek írják), hogy a nézőtér minden zúgában lehet érteni.« Valószínű, hogy azoknak a »némelyeknek« is igazuk volt, akik azt írták Garrickról, hogy halk beszéde is érthető, de a kitűnő Lichtenberg megfigyelése sem lehet minden alap nélkül való, amikor az érthetőséget a közönség figyelmének tudja be. Ugyanazon a helyen írja Lichtenberg, hogy Hamlet első monológjában e szavaknál: »S egy oly jeles király (Such excellent a King) Garrick játékában az utolsó szó úgyszólván elvesz, csakis az ajkak rándulásán látni, amelyek aztán remegve és szorosan összecsucodnak, hogy a fájdalom nagyon is szembetűnővé ne váljék, ami már férfiatlan volna.

A nagy színész tehát már százharminchárom esztendővel ezelőtt sem áldozta fel a játék legfinomabb árnyalatait a harmadik emelet kedvéért, s így csakis mosolyognunk lehet azokon a fölháborodással teljes kijelentéseken, amelyek úton-útfélen a fülünkbe harsognak, hogy ezeket a halk és lehelletszerű intonációkat a »modern színjátszás« találta ki a természetesség nevében és a közönség kárára. Amíg ezt a kérdést a következő fejezet során egész történelmi fejlődésében meg nem vizsgáljuk, be kell érünk annyival, hogy a nagy művészek e finoman árnyaló halk beszédje semmiesetre sem tévesztendő össze a kezdő színészeknek bátortalan befelé beszélésével, amely a maga színtelenségét és erőtlen halkságát a »természetesség« és »közvetlenség« jelszavával mentegeti. Nagyon sok van a mai színpadon, amit egy rosszul felfogott természetesség nevében elvetnek vagy elítélnek, s viszont színészek, akik soha életükben nem tudtak természetesek lenni, saját hibájukat át akarják hárítani a drámaíróra, s ebből a törekvésből származnak az olyan erőszakos föltevésék, hogy a verses forma, a monológ, a félreszólás, minthogy a való életben nem beszélünk sem versben, sem magunkban, sem félre: nem is természetesek, minélfogva a színésztől sem lehet megkívánnunk, hogy ilyen formák között természetes legyen.

Vers és próza. A közfelfogás még tíz esztendővel ezelőtt is azt tartotta, hogy a színpadon csakis a próza van igazán helyén, a verses forma ellenben nem »természetes«. Ma már ez a közfelfogás kissé elnézőbb lett, de még ma is nagyon távol állunk azoktól a talán művészebb lendületű koroktól és divatoktól, amelyek csakis a verses formát tűrték meg a színpadon. Tudva-

levő dolog, hogy a görögök minden drámájukat versben írták, a középkor misztériumai és moralitásai, sőt boházatai is megfértek a ritmus és a rím keretei között, hogy Moliêretől szinte vakméség volt megírni prózában «A fösvényt», és «Don Juant», hogy a spanyol dráma újabban is csak nehezen fanyalodott rá a prózára, s hogy Echegey modern társadalmi darabokat írt pattogó spanyol trochausokban. A verses forma leszorulása a színpadról a polgári dráma kialakulásával kezdődik a 18-ik században. A fölfelé törekvő polgári társadalom idegenkedett a vers arisztokratikus formájától s csakis a prózát tartotta alkalmasnak és főképpen természetesnek arra, hogy a maga életének tartalmát és problémáit kifejthesse. A verses forma bukása a 18-ik században az arisztokrata társadalom bukása. Még az olyan nagy poétákat is, mint Goethet és Schillert kis időre megigézi a színpadi prózának forradalmi föllépése, de utóbb kijózanodnak s visszatérnek a verses formához, azzal a különbséggel, hogy nagyobb öntudatossággal és kritikával «kezelik» a verset. A 19-ik században azután nagy differenciálódás ment végbe. Megadták a prózának, ami a prózáé, a versnek, ami a versé s ma már a vers ismét kezd hódítani a színpadon.

Van-e igazság abban a nyárspolgári jelszóban, mely a 18-ik században rohamosan terjedt el, s mely abban foglalható össze, hogy: az ember a színpadon sem beszélhet másképpen, mint az életben szokott, minélfogva a vers természetlen a próza természetes, a vers hazug, a próza igaz, a vers játék, a próza valóság? E jelszót ma is sokan hirdetik, mi több: követik. Történetileg nagyon is érthető, hogy oly hamar lett népszerűvé. A színpadi vers, — itt első sorban is Francia-

országról van szó, amely azonban diktált a többi országnak — egy arisztokratikus társadalom kulturájából hajtott ki, választékos, nemes és meszterkélte formája teljesen összevágott annak az uri társadalomnak az életfölfogásával és érzésvilágával, amely XIV. Lajos uralkodása alatt a királyi trón fényében sűtkérezett. Misem érthetőbb, mint hogy ez a verses forma idegenszerű és természetellenes volt annak az új társadalomnak a szemében, amely egészen új eszményekkel, új erényekkel és új bűnökkel lépett a világtörténelem színpadjára. A vers is «tradíció» volt, amelyet le kellett törni. A letörés pedig a «Térjünk vissza a természethez»-féle híres elvnek a jegyében történhetett csak, vagyis azzal az esztétikai ürüggyel, hogy a vers nem természetes.

Ha ezt a nagyon is érthető történelmi szempontot kikapcsoljuk: a kérdést egészen másként kell fölvetni. Mielőtt ugyanis kimondanánk valamit a versről, meg kell állapítanunk, hogy miben üt el a vers a prózától s csakugyan olyan áthidalhatatlan-e a kettő között az ellentét, mint a 18-ik században hitték, vagy hinni akarták.

Bárha a magyar nyelv a verset kötött, a prózát ellenben kötetlen beszédnek hívja, tévedés volna azt hinnünk, hogy a prózát nem kötik a ritmus, a jóhangzás, az arányosság és a helyes tagolás törvényei, más szóval, hogy a prózának nincsen zenéje. Cicero, a szónokról írt munkájában azt mondja, hogy bármily mélységesek és megvesztegetők is a gondolatok, ha formátlan nyelven szólalnak meg, bántják a fület, mely nagyon szigorúan ítél. Két dolog hat kellemesen a fülre: a jóhangzás és a ritmus. Cicero egész határozottan beszél ritmikus prózáról, amelynek zenéje önkénytelenül támad hasonló vagy el-

lentétes dolgok szembeállításából, a művészi és ritmikus körmondatos szerkezetből s megjegyzi, hogy akinek ez iránt érzéke nincsen, annak nagyon furcsa lehet a hallása. Cicero gyakran tapasztalta, hogy nagy népgyülekezeteket mennyire elragadott a helyes szónoki ritmus. Hivatkozik Arisztotelészre, aki eltiltotta a szónokot a vers-től, de megkívánta tőle a ritmust. Isokrates görög szónok tisztelői legnagyobb érdemüül tudták be, hogy ő volt az első, aki a kötetlen beszédet ritmikussá tette.

Másfelől azonban ugyancsak Cicero mondja, Arisztotelészre való hivatkozással, hogy a jámbikus ritmus nem a legszerencsésebb, mert nagyon is közel áll a mindennapi beszédhez, nagyon is közönséges és éppen ezért használatos annyira a drámában. (!) A szónoki beszéd ritmikus prózája ennyivel nem érheti be. A jámbusnak az a veszedelme is megvan, hogy hamarosan verssor lesz belőle, ami pedig nagy hiba, mert bármily ritmikus is a próza: verssorokba nem szabad tagolódnia.

Íme, Cicero máris megfelelt a kérdésre, s fejtegetéséből három elvet lehet mint eredményt kivonni. 1. Vers és próza nem a ritmus által különböznek egymástól, mert a próza is ritmikus. 2. A jámbusi vers közelebb áll az élet valóságához, mint a széppróza, minélfogva a közönséges felfogást alkalmazva: a vers természetesebb lehet, mint a próza, s ez homlokegyenest ellenkezője annak, amit a 18-ik századbéli reformátorok állítottak. 3. A ritmus a nyelv, illetve a gondolatok természetében rejlik, s ki nem irtható, mert a fül megkívánja.

Ki kell pótolnunk ezeket az eredményeket Arisztotelésznek ama kijelentéseivel, amelyek a Poé-

tika 4-ik fejezetében olvashatók. »A tragédia későn érte el igazi jelentőségét és fenségét s a versforma is akkor cserélődött át a tetrameterből jambussá. Eleinte ugyanis a tetrametert használták, mert a tragikai költemény még inkább szatirjáték és tánc volt, mihelyest azonban kialakult az elbeszélő elem, ez csakhamar rátalált arra a ritmusra, mely megfelelt a természetének. Mert valamennyi versforma között kiváltképpen a jámbusi forma a közönséges beszéd formája. Bizonyosága ennek, hogy a mindennapi társalgásban egymással nagyjából jámbusokban beszélünk, hexameterekben ellenben csak nagy ritkán s csakis olyankor, amikor fölülemelkedünk a közönséges társalgás hangján.«

Arisztótelész igazát bizonyítják a görög tragédiák kórusai is, amelyek, mint lírikus betétek, egészen más versformát kívántak meg. A görög tragédiának e felemás formája teljesen analóg a shakespearei drámával, mely a verset prózával vegyíti, legtöbbször persze ritmikus prózával, míg a verssorok akárhányszor tökéletlenül, befejezetlenül maradtak. A Shakespeare prózája tehát nem egy esetben éppen olyan ritmikus, mint a jámbusi verse. Versformák tekintetében legérdekesebb a régi spanyol dráma, mely valóságos nábobja a különböző formáknak. Lope de Vega az «Arte nuevo de hacer Comedias» című tankölteményében a többi között kifejti, hogy a különböző versformákat úgy kell alkalmazni, hogy a forma mindig a tárgyhoz illeszkedjék (ami más szóval annyit jelent, hogy a vers minél természetesebben hasson). A panasz formája a «décima», a «sonett» annak való, aki várakozik és monologizál (Tirso de Molinának «A jámbor Márta» című vígjátékában mindakét testvér egy-egy so-

nett-monológgal köszönt be a színpadra). Hoszszabb elbeszélések a «romance» formáját kívánják meg, habár «oktávák»-ban nagyszerűbben hatnak. A «terzinák» jó szolgálatot tesznek komoly jelenetekben, amikor nagyon komoly dolgokról esik szó, a «redondillák» pedig kitűnően illenek szerelmi ügyekhez.

Érdekes, hogy amíg a vers ellenzői egyre a vers természetellenességét hangsúlyozták, a régi drámaírók és esztétikusok mindig azt érezték, hogy drámák verses formája teljesen föl tudja venni magába az élet valóságát. Hogy az ötös és hatodfeles jámbus mennyire közel áll a való élet nyelvéhez: ezt fölösleges bizonyítani. Lessing a 18-ik században éppen ezért sürgette a francia rimes alexandrinussal szemben az angol dráma jámbusi formáját. De tévedés volna azt hinni, hogy a francia alexandrinus rímeinél fogva természetellenes. A francia vers rászorul a rímre, mert nincsenek jámbusai s ennél fogva fél-lábakat sem alkalmazhat. A tizenkétszótagos sor, a középmet-szet és a rím: ez teszi a francia verset verssé. Igaz, hogy az alexandrinus monotónabb s rímeinél fogva szabályosabb, mint az ötös, illetve hatodfeles jámbus, de ha jól szemügyre vesszük Racine verseit, akárhányszor azt látjuk, hogy ő maga is megtöri a nagy szabályszerűséget.

Azt is tartja a közfelfogás, hogy a vers minden körülmények között emelkedettebb, lendülete-sebb, hogy egy gyakran hangoztatott szóval él-jek: szárnyalóbb, mint a próza, amely darabo-sabb, reálisabb, kézzelfoghatóbb. Ez igaz is volna, ha az irodalom ennek az ellenkezőjét is nem bi-zonyítaná. Van egy igen érdekes jelenség az iro-dalomban, mely nem egyéb, mint hogy a ver-set próza, a prózát pedig vers mód-

jára lehet kezelni, úgy, hogy bizonyos esetekben a vers a valóságosabb, a reálistikusabb, a közönségesebb, a próza az elvontabb, az idealisztikusabb, az emelkedettebb.

Nézzünk egy versszakot Arany János Toldijából:

Itt a juss, kölyök! Ne mondd, hogy ki nem adtam,  
György kiáltja s arcul csapja, szintúgy csattan.  
Toldi Miklósnak sincs ám galambepéje,  
Bosszúállás lelke költözik beléje.  
Szeme, mint a szikrát az acél, úgy hányja,  
Útni készül ökle csontos buzogánya.  
György ijedve hátrál, odalesz egészen,  
E csapás utolsó szélütése lészen.

Folytathatnám. Az egész jelenet csupa valóság, csupa aprólékos részlet. Minden mozzanat pontos és eleven, organikus és plasztikus. A vers nem szellemíti át a tartalmat, csupán tömöríti. Nem érezni a forma szigorúságát, a rímek kényszerét; ezek a rímek nem úgy csörrennek, mint a bilincs, maguktól jönnek, mintha csak a természet-szerűen tagolt részek újra összeölelkeznének. De viszont ki állíthatja, hogy e sorokban sok a zene? Annyi muzsikája semmi esetre sincsen, mint ennek a Nietzsche-féle mondásnak: «Zur frühen Stunde, da der Eimer am Brunnen klirrt und die Rosse warm durch graue Gassen wiehern.»

Katona József Bánk-bánja versben van írva. Nézzük Biberach e sorait:

Bedugtak egy klastromba, hogy pedig  
Még életemben szentté lenni kedvem  
Nem volt, kiszöktem a falak közül.  
Minden vagyon nélkül, köszönhetem,  
Hogy ott tanultam; s így az emberi  
Vakságból éltem; — elég az ostoba! —  
Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek  
Lettek barátjaimmá és csak egyszer  
Forrt szinte a torkomra. Nem kívánom;  
Hogy többet úgy legyen.

Ha ezeket a sorokat értelmesen akarjuk elmondani, teljesen beszüntetjük a verses formát, mert hiszen a sorok így alakulnak:

Bedugtak egy klastromba,  
 Hogy pedig még életemben szentté lenni ked-  
 [vem nem volt,  
 Kiszöktem a falak közül.

Minden vagyon nélkül, köszönhetem, hogy ott  
 [tanultam;

S így az emberi vakságból éltem.

Elég az ostoba! —

Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek lettek ba-  
 [rátjaimmá

És csak egyszer forrt szinte a torkomra,

Nem kívánom, hogy többet úgy legyen.

Ez a természetes tagolás, a valódi, a szóbeli, s nem az írott, a formai. Ellenben Tóth Ede Falu rosszájában Göndör Sándor egy prózai monológ során a következőket mondja:

Sándor (mindig elgondolkozva): Áldjon meg az Isten!... Jaj ha megáldana, rám tekintene?! (Feltékint s a hid felé néz) Rózi!... Elment! jól is tette, hiába akarnám, — nem tudom szeretni!... Hejh, Bátki Tercsi! Bátki Tercsi! de megölted ezt a szegény szívet!... Árvaságban hagyta, idegenbe üződ, s jaj, bús életet de megkeserítet!... No hát Isten neki, ki a határból! talán akkor könnyebben lélekzem?... (Indul, a szélső színpalnál megáll, visszaneéz, kevés szünet.) Sohase integess, édes falum tornya, nem mehetek vissza; sok az én irigyem!... (Távoli harangszó.) Kongasd vén robotos! — búcsuztatót húzol! az a ti rosszatok messze útnak indul s nem hágy itt egyebet, csak ideje javát, csendes szeretetet, nyugvó halottakat, meg egy hűtlen leányt.

Ha ezeket a sorokat értelem szerint tagoljuk, kevés kivétellel tökéletesen tiszta verset, valóságos népdalt kapunk:

Áldjon meg az Isten!

Jaj ha megáldana,

Ha rám tekintene?! —

Elment, jól is tette,  
 Hiába akarnám, —  
 Nem tudom szeretni!

Árvaságban hagytad,  
 Idegenbe üződ,  
 S jaj, bús életemet,  
 De megkeseríted!

Sohase integess  
 Édes falum tornya,  
 Nem mehetek vissza,  
 Sok az én irigyem.

Kongasd vén robotos! —  
 Búcsuztatót húzol!  
 Az a ti rosszatok  
 Messze útnak indul,  
 S nem hágy itt egyebet,  
 Csak ideje javát,  
 Csendes szeretetet,  
 Nyugvó halottakat,  
 Meg egy hűtlen leányt.

Azt hisszük, ezek után fölösleges tovább bizonyítani hogy vers és próza között nincs mélyreható ellentét. A vers megfér a legnagyobb természetességgel, a próza pedig a legtisztább zeneiséggel. És ezt a zeneiséget, a színpadon sem prózában, sem versben nem kell elfojtani vagy eltitkolni. A nyelv zeneisége a ritmusban és a beszéd tempójában rejlik, a hang emelkedésében vagy leszállásában és a szünetekben, ami pedig az értelemmel és érzelemmel függ össze. A drámai dikció zenéje sem forma tehát, hanem legbensőségesebb élet. Még az inartikulált hangban is lehet zene, ha ez a hang igazán lélektől telkezett. A zene a hallhatóvá lett lélek, amelynek minden indulatában megvannak a maga sajátos rezdülései és semmi sem zeneibb, mint egy vívódó lélek ritmusa.

Sajnos, a dikció zenéjét hosszú időn át a főszínen keresték, a formában s az értelem és lelki-tartalom rovására a zeneiség formai elemeit érvényesítették, a metszetet, a rímet, a lábakat; azt hitték, hogy a vers zeneisége megkivánja a verslábak kiemelését és a rímek hangoztatását. Így fajult el a színpadon a beszéd énekléssé. Ámde ezen az alapon nemcsak a verset lehet énekelni, hanem a prózát is. A tapasztalat ugyanis azt bizonyítja, hogy az úgynevezett szavaló vagy éneklő színész a legprózább prózát is konvencionális ritmikával tagolja, melódiákká dagasztja, míg ellenben a valódi színész anélkül, hogy megfosztaná a verseket zeneiségüktől és belső ritmusuktól, fedlerteti velünk a külső formát — ami annyit jelent, hogy illuziót kelt, — mert a helyzet és a lelki-állapot szerint tagol és beszél. Nem a vers természetellen, nem a ritmus antireális, hanem az egyhangú retorika, melylyel az üresfejű és üreslelkű színész csak pszichológiája gyöngeségét, fantáziájának meddőségét, intelligenciájának erőtlenségét iparkodik leplezni. Amely színész verses formában nem képes a természetes beszédre, nem arról tesz tanuságot, hogy a vers ellensége a természetes beszédnek, hanem csakis azt árúlja el, hogy ő maga gyöngé legény, aki a külsőségekhez ragad, akit magával sodor a forma, elcsábít a rím, mert nem tudja elképzelni és végigélni azt a lelki-folyamatot, melyből természetesen fakadnak a versek. A versesforma a költőre, a színészre nézve is csak addig gátló akadály, a míg úrrá nem lett rajta. Petőfi és Arany, Goethe és Burns legritmikusabb és legdallamosabb verseikben sem veszítenek semmit természetességükből és reálitásukból, mert igazi urai a formának. És pedig nem azért könnyedek és természetesek,

mert könnyedén vagy éppen hevenyészve dolgoznak, hanem éppen ellenkezőleg addig küzködnek a formával, míg tökéletesen bele nem tudják illeszteni azt az anyagot, amelyet le akarnak hengeríteni a lelkükről. A színész is csak úgy válhatik urává a verses formának, ha feloldja összes reális és lélektani elemeire, tehát ha minden ízben feldolgozza, teljesen elsajátítja, úgy, hogy nem mint formai egész él a memoriájában, hanem, mint organikus lélektani egész él az elméjében. Ez az út vezet a természetességhez, nem pedig az a módszer, amely magyar színpadon nagyon elharapózott, hogy tudniillik a «természetesség» ürügye alatt a színész a verssorokat különböző «ah»-okkal, «oh»-okkal vagy oda nem való névelőkkel pótolja meg. Ez pongyolaság és nem természetesség s minthogy a jófülü embert bántja, nemhogy támogatná az illuziót, hanem éppen ellenkezőleg, rontja. Az a zeneiség, amely öszszévág az értelemmel, az a ritmus, mely az átértett és átérzett beszédben önkénytelenül lüktet: csak természetes lehet. És ezt a ritmust erőszakkal elnémítani a természetesség kedvéért teljesen hiábavaló törekvés, mert a ritmus minden emberi beszédnek elengedhetetlen kelléke.

A magyar színpadi versre vonatkozólag van még egy különös szempont, amelyet nem szabad mellőznünk. Az angolnak, franciának, spanyolnak nemzeti versformájuk van a drámában, a német pedig átvette az angol »blank verse«-t, vagyis az ötös, illetve hatodfeles jámbust, amely megfelel a német nyelv természetének. A magyar drámákat is ezidőszerint, igen csekély kivétellel, ilyen jámbusi formában írják. Az alexandrin, melyet Bessenyei György használt, a trochaikus vers, amelynek Vörösmarty Csongor és Tündében oly szép próbáit adta: nem tudott gyökeret verni a magyar színpadon. Tehát a magyar, amint hogy

maga is idegen hatások alatt fejlődött, étvelte az idegen versformát s drámaíróink elfelejtették megvizsgálni, vajjon az ötös jámbus összevág-e a magyar nyelv természetes ritmusával. Az ötös jámbus időmértékes forma, a magyar nyelv pedig hangsúlyos és nem időmértékes és noha erősen megkülönböztetett rövid és hosszú szótagjaink segítségével tudunk időmértékesen is verselni, sőt kifogástalan hangzásu hexamétereket is faraghatunk: e szép hangzás és eleven ritmus mellett majdnem mindenkor rövidséget szenved a nyelv géniusza, mert hangsúly és időmérték ellentétbe kerül egymással.

Pár példa mindennél jobban megvilágítja a kérdést. Schiller «Orleánsi Szűz»-ének befejező sorai ekképpen hangzanak:

Der *schwe*|re *Pan*|zer wird | zum *Flü*|gel klei|de  
Hinauf, — | hinauf, | die *Er*|de flieht | zurück, | —  
*Kurz* ist | der *Schmerz* | und *e*| wig ist | de *Freu*|de.

Ha ezt a három sort jól szemügyre veszi, vagy éppen fenszóval próbálja elmondani, rögtön rájön, hogy a hosszú szótagok hangsúlyosak is egyúttal, minélfogva a versek skandálva sem vetkőznek ki értelmükből, hiszen versláb és hangsúly összevág-nak. S most nézzük Vörösmartynak néhány sorát «A bujdosók»-ból.

*Po*|rig borul|va ké|rjük, imád|juk őt, |  
*S akkor*| talán, | talán | majd *meg*|bocsát |

Ha ezt a két sort a verslábak szerint, skandálva akarjuk elmondani: értelmetlen hangzavar keletkezik. Már az első szóban szembeötlik a hangsúly és időmérték kibékíthetetlen ellentéte. A magyaros és értelmi hangsúly szerint a *po*rig szóban az első szótagot kell megnyomnom, a második szótag pedig elejtendő. Az időmérték szerint ellenben a «po» rövid, hangsúlytalan szótag, a nyomaték a második szótagra esik, ami a magyarság és értelem szempontjából

teljes lehetetlenség. Csongor és Tündében Vörösmarty trochaikus versformát használt:

Im az első éjjelen  
 Orv kezek megbántanak  
 És elárult titkaimmal,  
 Káróhajtó hatalommal  
 Ellenségim játszanak.  
 Vissza hát a messze honba,  
 Visszahordom kincsemet,  
 Hol magányos napjaimban,  
 Míg szívemben egy sóhaj van,  
 Érted égve, érted aggva,  
 Mondhatatlan bú temet.

Egy-két sort kivéve, ebben a mutatványban ütem és értelem összevágtnak, versforma és természetes ritmus összehangzásban vannak. De a legtöbb magyar verses dráma az idegen és idegenszerű jámbus formáját vette magára s minden értelem ellenére volna, ha első sorban a jámbusokat akarnák respektálni.

A monológ. Mai fölfogásunk a drámáról az, hogy úgy peregjen le előttünk, mintha a színészek nem is tudnák, hogy mi is jelen vagyunk s csak az operetteben nézzük el, hogy a színész direkte is érintkezzék a közönséggel, a mit az operette-komikusok és szubrettek meg is tesznek, ámbár a kényesebb ízlésű hallgató az operette-előadástól is azt követeli, hogy színpadot mutasson és ne pódiumot. A pódiumon előadók vannak, akik direkte érintkeznek a közönséggel, a színpadon ábrázolók, akiknek viszonya a közönséggel indirekt, vagyis míg az előadó a közönségnek, a színész a közönség előtt játszik, ami nagy különbség. Amíg a színpad pódium volt, s amíg a színész is a közönségnek játszott, sőt egy-egy jelenetben aposztrofálta is a közönséget; a drámának e kezdetlegesebb stádiumában a monológ tulajdonképpen

nem volt egyéb, mint beszéd egy második személyhez, aki a közönség volt, tehát valóságos párjelenet, amelyben a közönség volt a hallgató, a színész a beszélő fél. A színész ilyenkor elmondta mindazt, amit a közönségnek tudnia kellett, a cselekmény megértése okából. Az olasz renaissance-kori vígjáték prológusa sem egyéb, mint ilyen monológ. Néha prológus helyett mindjárt a darabot kezdte az író egy monológgal, a melyben az illető szereplő elbeszélte az összes szükséges tudnivalókat. Utóbb — s erről már több ízben volt szó, — a színpad és a nézőtér viszonya teljesen megváltozott: az illúzió követelményének hatása alatt. A színész többé — legalább is látszólag, nem a közönséghez fordulva beszélt, s a monológ magánbeszéd lett a szó szoros értelmében, vagyis olyan lelki megnyilatkozás, amelynek a közönség tanúja ugyan, de amelyet a színész nem közöl direkte a közönséggel. A drámaírók azonban nem számoltak mindjárt ezzel a nagy változással s minthogy végtelenül könnyű és kényelmes módszer volt a szükséges tudnivalókat monológ útján közölni a hallgatóval, megtartották az elbeszélésszerű monológot akkor is, amikor a színpad és a színjátszás technikája már teljesen az illúzió jegyében állott. míg a régi pódiumon, ahol a színész kedvére parolázhatott és komázhatott a publikummal, a monológ formájába foglalt elbeszélés beleillett a dráma kezdetleges technikájába, a reálisztikus, illúziós színpadon zavaróan hatott, s mint egy leletűnt technikának maradványa egyenesen kikiváncozott a drámából. A modern drámaírók tehát csak a fejlődés törvényének hódoltak, amikor a monológnak ezt a fajtáját kiküszöbölik a drámából. A drámaírók ezzel a saját munkájukat meg-

nehezítették és művészbibbé tették s Dumas nem ok nélkül büszkélkedett azzal, hogy Francillonját sikerült monológ nélkül megírnia.

A másik fajta monológ az, amelyben egy egymá-  
gára maradt ember nagy lelki feszültségé-  
nek enged utat szóban és akcióban, amelyben  
valaki mintegy önmagával viaskodik, mint pl. né-  
mely monológjukban: Hamlet vagy Faust. Az  
ilyen monológ nem elbeszélés, nem mesé-  
lés a publikumnak, hanem drámai akció, akár-  
hányszor egy dialógnál is hatalmasabb és ele-  
venebb (amikor például egy emberben az öntu-  
datlan és a tudatos erők, ösztön és akarat küzd  
egymással) s az ilyen monológot a modern dráma  
is megtűri, bár az is igaz, hogy a legnagyobb  
lelki feszültség sem igazolja az olyan hosszú mo-  
nológokat, aminőket némely drámaíró megenged  
magának.

Ez a két fajta monológ akárhányszor, sőt leg-  
többször ve g y e s e n jelenik meg a drámák-  
ban. Shakespeare monológjai első drámáiban túl-  
nyomóan elbeszélő jellegűek, később egyre cse-  
lekményesebbé, drámaiabbá válnak, anélkül azon-  
ban, hogy az epikai jelleget teljesen levetkeznék.  
Tisztán drámai monológja nem sok van Shakes-  
pearenek, ami a korabeli színpad természetéből  
magyarázható. Minden színpad köti a maga író-  
ját, amire a monológ szempontjából a legcsatta-  
nósabb példa Harpagon nagy monológja Moliére  
»Fösvényé«-ben. E monológ tisztán drámai, cse-  
lekményes, folyton fejlődő akcióval, — de mert  
Moliére színpadja még pódiumszerű volt, Harpa-  
gon az egész nézőközönséget belevonja a maga  
monológjába. Moliére valódi, tökéletes monológot  
írt, de a 17-ik század francia színpadjára írta, a  
hol a színész beszélhetett még a közönséggel.

A mai színpadon csakis a tisztán drámai monológ lehetséges, vagyis a színész a monológot nem a közönséghez intézi, hanem úgy játszsza, mint aki azt hiszi magáról, hogy egyedül van és nem látják. Így válik a monológ természetessé és drámaivá. Ámde ezzel a felfogással szemben rögtön fölvetődik az a kérdés, hogy mi történjék azokkal a régi drámákban felbukkanó monológokkal, amelyek át vannak szöve epikai elemekkel?

A 18-ik században egy jeles francia színésztől ered az a mondás, hogy a Corneille és Racine-féle monológokban sok a fölösleges szó, amit az illető színész abból magyarázott, hogy a 17-ik századbeli francia tragikusok nem számíthattak még olyan színészekre, akik saját kitalálásokkal, kiegészítő és szöveg pótló akciójukkal támogatják az író, minélfogva a drámaíró szóval fejezett ki mindent. A monológból is tehát mindenekelőtt kiküszöbölendők a fölösleges szavak, de ez csak az egyik oldala a kérdésnek, s még mindig fennmarad a probléma, hogy a ki nem hagyható epikai monológ részletekkel mit csináljon a színész?

Annyi bizonyos, hogy a színjátszás mai fokán minden monológ csak úgy állhat meg a színpadon, ha a hangos gondolkodás vagy töprenkedés illuzióját kelti, ami azonban éppenséggel nem zárja ki azt, hogy a magában maradt ember a legnagyobb izgalmon menjen keresztül s a leghevesebb indulatokat érezze át. A német Gottsched azt mondta ugyan, hogy »okos emberek nem szoktak hangosan beszélni, ha magukra vannak, kivéve, ha nagyon indulatba jönnek s ilyenkor is csak kevés szóval«, — de a monológnak ez a meghatározása nagyon szűkeblű, nagyon földhözragadt, s abból a téves

fölfogásból szűrődött le, hogy a színpad szolgálja másolata legyen a közönséges életnek, ami ellen már a könyv elején tiltakoztunk. A színpad illuziót keltsen, s a leghosszabb monológ is a valóság legteljesebb illuziójával ragad el bennünket, ha a belső szükség feltartóztathatatlan erejével tör elő a színész lelkéből.

Mindazt, ami a monológban epikai elem, ami elbeszélés, közlés, mesélés, szóval mindent, ami már elmúlt, a színésznek lélektanilag bele kell kapcsolnia a jelen helyzetbe; még a legprimitívabb monológban sem szabad azt éreznünk, hogy nekünk, mint nézőknek van rá szükségünk, hanem meg kell hogy tévesztessünk s azt kell hinnünk, hogy egy belső, lelki szükség ösztökéli magát az alakot, hogy esetleg újra földézzon maga elé olyat, amit ő maga már tud s csak mi nem tudunk.

A félreszólások tulajdonképpen apró monológok, melyek a dialógba vannak beleszúrva, melyeket tehát egyik szereplő egy másik szereplő, sőt többek jelenlétében mond el, de nem egyúttal azok füle hallatára, hanem magának, jobban mondva a hallgatónak, akit az illető szereplő így vont be a maga titkaiba. Az életben az emberek csakugyan nem szólnak félre, csak esetleg mást gondolnak, mint amit mondanak s ezeket a mellékgondolatokat a régi drámaíró a maga kezdetleges szövésű dialógjában nem tudta másképp kifejezni, mint a közönséghez intézett félreszólással, amely csakugyan zavarja az illuziót. Shakespeare már rájött arra, hogy mennyivel érdekesebb és frappánsabb, azt amit a szereplő gondol, de a partnerének meg nem mondhat, félreszólás helyett beleszúrni magába a párbeszédbe, de mégis olyanformán, hogy ezt a rej-

tett gondolatot csak a közönség érthesse meg, nem pedig az, akivel a szereplő beszél. Hamletben van egy pár ilyen dialógus s az ibseni dialógus akárhányszor nem egyéb, mint a kimondott szavak mögött lappangó folytonos félreszólás. De ha a modern technika a monológgal együtt a félreszólást is kiküszöbölte: nincs az a félreszólás, amelyet egy igazi színész el nem tud úgy mondani, hogy illuziót keltsen s természetesen hasson. Garrick kortársai nem győzték eléggé csodálni, hogy milyen természetesen, milyen önkénytelenül, mennyire maguktól értetődően hatnak e nagy művész ajkáról a félreszólások is, amelyeken pedig már az akkori közönség is fennakadt. A színpad — s ezt nem ismételtethjük eléggé, — nem a közönséges élet szolgálai másolata, hanem az illuzió világa, amelyben minden kézzelfogható valóságon túltesz a művészi lélek szuggesztív ereje.

Megjegyzendő, hogy — ha szabad magamat így kifejeznem, — vannak merőben mimikai, vagyis néma félreszólások, amikor a színész a maga titkos gondolatát nem szóval, hanem akcióval fejezi ki, amely csak a közönségnek szól s nem a partnernek, akinek mindebből mitsem szabad észrevennie. Sardou Fedorájában van egy jelenet, amelyben Fedóra, a szenvedélyes és bosszút lihegő szláv nő« megtudja, hogy kedvesét csakugyan az az Ipanof Lorisz ölte meg, aki most neki udvarol. A gyilkos, aki imádja Fedorát, bucsuzóul kezét csókol neki s a Fedorák e kézcsók alatt az undort és iszonyatot szokták megjátszani. Szóval: egy hatásos mimikai félreszólás, melyről Ipanof Lorisznak nem szabad tudnia. Nem emlékszem rá, hogy Duse miként oldotta meg e félreszólást, de eszemben van még Sarah Bern-

hardt játéka s nem tudom elfelejteni Vitaliani olasz színésznőt ebben a jelenetben. A kézcsók alatt Sarah Bernhardt egész arca eltorzult az undortól és iszonyattól, két szeme annyira kitágult, mintha egyenesen az orkesztrumba akartak volna ugorni; egy szomszédossal egymásra néztünk s majdnem egyszerre kérdeztük: Ugyan kinek csinálja? Vitaliani egész akciója úgyszólván egy megremegés, amely elfogja az egész testét, fejtől bokáig, de csak egy-két pillanatig tart, mert rögtön erőt vesz undorodásán, mint aki tudja, hogy nem szabad magát elárulnia. A félreszólás így igaz, finom és illuziót keltő.

A természetes beszéd és akció elvét sűrűn félre-magyarázták. Az európai színjátszás sok évszázados fejlődése folyamán sohasem merült efl kétség az iránt, hogy a vígjátékot természetesen kell játszani, míg ellenben a tragédia játékmódja körül mindjárt eleinte nagy harcok folytak. A deklamálás, a recitálás, a pózolás kezdettől fogva jogot követelt magának a tragédiában, kivált ha szép alakra és szép hangra hivatkozhatott. Az utolsó pillanat illuziója a tragédia-játszásban nehezen érvényesült, a külső és a belső illuzió úgyszólván századokon át folytonosan harcban állott egymással.

#### IV. A szavalás és színjátszás harca.

Amit ma nagy stilusnak, tragikai stilusnak neveznek, s mint sok százados, értékes hagyományt, még azok is szívesen konzerválnának, akik az újabb drámában a természetes játékot elengedhetetlen követelménynek tartják, francia talajon termett s olyan fajnak megnyilatkozása, mely egyetlen nagy tragédiát sem tudott produkálni s melynek ma is még Racine a legnagyobb tragédiaírója. Nem is úgy fejlődött a francia tragédia, mint az an-

gol vagy a spanyol dráma, mely a nép lelkéből sarjadt ki és sohasem szakadt el a valóságtól. A francia tragédiát tudományosan csinálták meg, humanista alapon, öntudatos program szerint, egyszerűen úgy, hogy mintául vettek egy rossz utánczatot, a latin Senecát, aki nem volt tragikus, csak rhetorikus, mint honfitársai, akik nem tragikus illuziókat kerestek a színházban, hanem véres valóságokat s csak cirkuszbeli tragédiákban tudtak gyönyörködni. Az a hüvös római rhetor volt a francia tragédia mestere s nem a francia nép színpadja. Corneille, Racine ugyan már görög tragédiákat is tanulmányoztak, de sejtelmük nem volt arról, hogy Sophoklest és Euripidest csakis a saját milieujükbe visszahelyezve lehet igazán megérteni. A kórust kihalásították, s ezzel a tragédiának elmetélték a szárnyait, a dimenziókat összevonták, a tragikum szabályait kivonták Arisztótelészből s mivelhogy tragikus színjátszás nem volt, Corneille és Racine Ciceróból és Quintilianusból elsajátították a retorika szabályait s ezeket verték bele a színészeikbe. A híres Champmeslé kisaszszonyt, aki Racine hősnőit ábrázolta, úgy tanította a mester, hogy a verseket kottára tette és a színésznő szótagolva bevágta. Corneille is «retorikát» kíván a színésztől s nagy kár, hogy az irataiban részletesebben nem terjeszkedik ki a tanítási módszerére. De azért mások révén eleget tudunk az ő módszeréről. A színpad természetesen nem volt színpad a szó mai értelmében, hanem csak pódium. A színész pedig szobor, sőt mi több, magánszobor, mert, ha jól megfigyeljük Corneille és Racine drámai technikáját, amelynek sablónja, hogy a hős vagy a hősnő mindig «confident»-nal jár, vajmi könnyű észrevenni, hogy a párbeszédnek legnagyobb része voltaképpen mono-

lóg s a második személy csak arra való volt, hogy a hősnek oka legyen beszélni. Azt nem mondhatom, hogy legyen, akihez szavait intézi, mert hiszen az akkori színész rá sem nézett a pártnerére, hanem, mint rhetorikus előadó, egyenesen a publikumhoz szólott. Arcjáték nem volt, mert Corneille és Racine irodalmi emberek voltak s csak a dikcióval törődtek. Egészítsük ki ezt a képet azzal, hogy a görög és római hősök és hősnők nyakfodort, meg abroncsos szoknyát viseltek és természetesen parókát, ami eleve bilincsbe vert minden természetes mozgást és akciót s a legnagyobb szenvedély pillanatában is ceremóniás kimértségre szorította a színészt; végük tekintetbe, hogy fenséget és méltóságot a feszes és affektált udvari alakoktól tanultak, s akkor előttünk áll a «nagy stilus» kezdőkora, ez a teljesen barokk színészet, amely rögtön megérteti velünk, hogy a franciák eredetileg a színjátszást miért nevezték egyszerűen «déclamation»-nak. A Corneille és Racine drámája és tanítása olyan színjátszást szólított életre, mely valóban nem volt egyéb deklamációnál, vagyis szavalatnál. A színész szavaló-masinája volt a költőnek, aki csak azt követelte tőle, hogy minél zajosabban és csattanósabban adja vissza a rímet.

Corneille és Racine színészi iskolája olyan pedáns és egyoldalú volt, hogy még a szónoklás nagy tanítóit, Cicerót és Quintilianust sem merítette ki teljesen, sőt tudatosan és szándékosan figyelmen kívül hagyta mindazokat az újmutatásokat, melyekkel a klasszikus tanítók a természetességet és őszinteséget akarták jöghöz juttatni. Már Quintilianus megmondta, hogy a szónok ne ragaszkodjék mindig a szabályokhoz, hanem kérjen tanácsot saját természeté-

től (ma azt mondanák: egyéniségétől), de Corneille és Racine ezt a «saját természetet» kiküszöbölték a színpadról, s hogy milyenek lehetek a Hôtel de Bourgogne híres tragikai előadásai, arról világos képet nyújt egy szemtanú, M. de Grimarest, az első Molière-életrajz írója, aki már 1707-ben a következőket írta róluk: «Egész játékuk nem volt egyéb dagályos és pathetikus előadásnál s egyformán recitálták el valamennyi szerepüket; nem volt bennük se indulat, se érzés; mindamellett a Beauchâteaux és Mondoryk nagyon tetszetek, mert gyönyörűen pattogtatták a verseket.» De még Grimarest kritikáját is megelőzi félszázaddal a híres Hédelin, Abbé d'Aubignac, aki 1657-ben kiadott »Pratique du théâtre« című munkájában egy teljesen modern gondolatot pendít meg: a színpadi illúzió kérdését és azt írja, hogy sem a színészekben, sem a nézőkben nincs fogékonyság az «illúzió» iránt. Kimondja azt a nagy elvet, hogy a közönségnek a színpadon csak az ábrázolt személyt szabad látnia, nem pedig a színészt, a színész pedig alakuljon át azzá az emberré, akinek a nevét hordja, főképpen pedig vigyázzon arra, hogy Róma színterét (ma azt mondanák, hogy milieujét) ne cserélje össze Páriséval.

Tehát az úgynevezett nagy stílus már csirájában szembetalálta magát theoretikusokkal, akik irodalmi és retorikai előadás helyett a természetes színpadi ábrázolás követelményével állottak elő. Ámde a theoria a gyakorlattal szemben talán keveset nyomna a latban, ha a deklamációs iskolának a színpadon is nem támadt volna ellenfele, annak a nagy írónak a személyében, akihez a mai tájékozatlanság úgynevezett klasszikai és stílusbeli tradíciókat kapcsol, de aki a legnagyobb

reakció volt az úgynevezett klasszikai iskola ellen. És ez az író Molière volt.

A Comédie Française ma Molière színházának nevezik s benne látják a klasszikai stílus egyik ősapját. Ez a legnagyobb tévedés. Igaz, hogy történetileg a Comédie Française a Hôtel de Bourgognenak és Molière színházának egyesítéséből keletkezett, de Molière korában a két színház között, a legnagyobb antagonizmus uralkodott, s hogy elvi ellentétek idézték fel a harcot, azt is Grimarest bizonyítja, ki azt írja, hogy «La différence de jeu avait fait naître de la jalousie entre des deux troupes.» (A játék különböző stílusa irigységet támasztott a két társulat között.)

S vajjon miben állt ez a különbség? Semmi egyébben, minthogy Molière, aki nem az irodalomból lépett a színpadra hanem a színpadról az irodalomba, mint H. Lucas írja az ő történelmi munkájában, tetőtől talpig színészember volt, aki mindig mértéket tartott, míg a többiek hadonáztak és orditoztak. A Hôtel de Bourgogne merev retorikájával szemben egy új (ma azt mondanák: modern) színjátszást teremtett, amely teljes szakítás volt az addigi francia tradícióval. Molière reformjának értékét csöppet sem devalválja, hogy ő a spanyoloktól s főképpen az olasz komédiásoktól tanult, akik akkor nagyon divatosak voltak Párisban. Az olasz színjátszásnak volt ugyanis egy roppant becses tradíciója, amely visszanyúlt a római némajátékig. Olaszország földjén sohasem pusztult ki egészen a némajáték, amely legintenzívebb kifejezése volt a római színjátszó képességnek s hozzájárult a commedia dell'arte, vagyis a rögtönzött színjáték, amelyben a színész csak a cselekményt és a jelenetkezést tanulta be, a dialógust pedig minden alkalommal maga rögtönözte. Ebből

merítette az olasz színészet azt a frisseséget és közvetlenséget, mely a színpadon az eleven élet illuzióját kelti. A francia színész Molière előtt még a vígjátékban is recitált s nem ismerte a beszédnek, a tempónak, a mozgásnak ama finomabb árnyalatait, amelyek a dialóg szavait friss valósággá elevenítik a színpadon. Molière a természetességet elsajátította az olaszoktól s egész színészi működésének ez lett az alapelve. Tessék elolvasni a «Versaillesi rögtönzés» című kis színdarabot, ahol Molière a természetesség és igazság nevében persziflálja a Hôtel de Bourgogne színészeinek üres páthosját.

Molière egy kis vígjátékra gondol, amelyben ő egy költőt adna, aki darabját kínálja egy vidékről fölszakadt színésztársaságnak. Hal'juk csak, szavaljon el néhány sort, — így szól a költő az egyik színészhez, mire ez a lehető legtermészetesebb hangon elmond néhány sort a «Nicomède»-beli király szerepéből:

Kimondjam-e Araspes? Ó nagyon

Hű szolgám volt s hatalmamát növelte...

Erre a költő fölkiált: Hogyan? Ezt szavalásnak nevezik? Hisz ez gúny! Emelkedetten kell a verseket mondani. Hallgassanak ide: (Montfleuryt utánozva) Kimondjam-e Araspes? stb. Látja ezt a tartást? Jól jegyezze meg: az utolsó verset nyomja meg, amint dukál. Ez aztán tetszik a közönségnek és zajos tapsokat hoz. De uram, — feleli a színész, — azt hiszem, hogy egy király, aki kettesben társalog téstörkapitányával, embersegebb módon beszél s nem ilyen ördögös hangon. — Ön nem ért hozzá! Szavaljon csak úgy, amint kezdte s majd meglátja, hogy meg se mukkannak rá a színházban.

S ez ez a kis darab nem egyetlen dokumentuma annak a nagy háborúnak, mely a két színház között folyt s amelyben Molière a kor divatjával s mint Grimarest mondja, a «buta publikum»-mal küzdött. A vígjátékban igazat adtak Molièrenek, aki mint tragédiaíró kudarcot vallott s vígjátéki cselekményekbe szőtte bele azokat a mindennapi, de mély tragédiákat, amelyek ma szinte jobban megindítanak, mint Corneille és Racine alexandrinusai, s amelyekben itt-ott már a modern drámának egy-egy vonása tűnik föl.

De Molière a tragédia-játszást is reformálni akarta. Meg akarta szabadítani a kothornustól és a retorikától. Grimarest «Traité du récitatifjében» (1707) megolvasható, hogy milyenek képzelte Molière a tragikai színjátszást. Maga Grimarest újszerű dolognak nevezi — une espèce de nouveauté-nak. Ebben a munkájában írja meg, hogy csak a természetesség az alapja az igazi játéknak, kiszáll azok ellen a színészek ellen, akik azt hiszik, hogy elég, ha a hangjukat emelik s ki mondja, hogy a színésznek mindenekelőtt «éreznie kell».

Molière a tragédia terén is felvette a harcot, de elbukott. Elsőrendű színész létére a tragédiában nem volt képes elérni azt a természetességet, amelyre törekedett. Szóval a tragédiára nem volt tehetsége. De amit közvetlenül el nem érhetett, azt megcsinálta közvetett úton. Kinevelte az első természetes tragikus színészt s ezzel a tragikai színjátszást is kiemelte a retorika bölcsőjéből.

Baron, kiben a franciák a maguk Garrick-ját látják, a színjátszás történetének egyik legérdekesebb jelensége. Beleszületik a klasszikai is-

kolába s fiatal korában épp oly buzgón skandalálja a színpadon Corneille és Racine verseit, mint a Hôtel de Bourgogne színészei. Molière felismeri a nagy tehetséget és maga mellé veszi. Beléje öltja elveit a természetességről, egyszerűségről és igazságról, de úgy látszik Molière életében Baron nem tudott szabadulni a tradíciótól s nem volt képes megküzdeni a kor divatjával. Alig tizenhárom éves korában lépett színpadra s már harmincnyolc éves korában meg is vált a színpadtól, mint nagy színész, akit imádtak és ünnepeltek, de aki a saját művészi programját még nem tudta megvalósítani. Majdnem harminc esztendei pauza után, tehát 68 éves korában, 1720. április 20-án Baron visszatér a színpadra, s föl lép Corneille Cinnájában. Ha valamikor meg fogják írni az európai színjátszás történetét, ez a nap fontos dátum lesz benne, mert megtörtént s ekkor történt meg először, hogy egy színész Corneille-féle tragédiában természetes mert lenni, minden megalkuvás nélkül. A hatvannyolcéves Baron, mint forradalmár tért vissza a deszkára. Elvetette még a «déclamation» szót is, annyira gyűlölte azt a hazug színjátszást, melyet ez a szó jelentett s a «réciter»-tette helyébe. A páthosz helyett a szerep pszichológiai fejlődését hozta színpadra. A hagyomány megőrizte annak a Cinna-előadásnak az emlékét. A közönség eleinte meg volt döbbenve. Évtizedeken át abban a hitben élt, hogy Corneille és Racine hősei másnemű lények voltak, nem pedig emberek. Belenevelődött érzésével, melyet Riccobini, a 18. század nagy színpadismerője, a megszokás illuziójának nevez, az akkori közönség csak abban tudott gyönyörködni, ami csinált volt és mesterkél. «És egyszerre csak a római hős úgy jelent meg előttük, mint más halandó ember, ne-

mes, egyszerű ábrázolásban. Milyen érdektelen, milyen színtelen! Baron nem hatott, míg egy helyen — így szól a hagyomány — elhalaványodott, majd meg kipirult. Ekkor megérezte a közönség, hogy mi megy végbe a színész lelkében és hitt neki.» Kezdték más színben látni a klasszikai tragédiákat, amelyeket eddig csak rhetorikai előadásban láthattak. Baron az első színész, aki Corneilleben és Racineban visszaszorítja a tisztán irodalmi és rhetorikai elemeket, hogy merőben drámai és színészi eszközökkel dolgozhassék. Tehát szavalás helyett színjátszás. És ez a nagy differenciáló törekvés, mely egyik legfontosabb eleme a modern színjátszásnak, francia színpadon, Molièreből indul ki olasz hatás alatt s Baron Cinnájában üli az első diadalát 1720. április 20-án.

Francia földön egy irodalmi műhelyekben kikovácsolt merev rhetorikai produkcióval szemben támadt a színjátszásnak egy valódi friss, egészséges hajtása, angol földön pedig megfordítva történt a dolog: egy viruló, dús, erős, művészi eleven színjátszás merevült rhetorikává szerencsétlen, külföldi hatások alatt. Bármily sovány följegyzések maradtak is ránk a 16-ik század angol színművészetéről, bármily tökéletlenek is az egyes kritikai megjegyzések az akkori színészekről, maradt ránk valami, ami pecsétes okmányoknál hitelesebb tanuságtétel arról, hogy amikor a franciák még a rhetorikáig sem jutottak el, a La Manche-csatornán túl a színjátszás már emberábrázolás volt — és ez a valami a shakespearei dráma.

Egy más világnak a küszöbére értünk. A shakespearei dráma nem az irodalomtól lelkezett, nem egy színpadjavesztett drámaírás kétesértékű modelljein fejlődött és csiszolódott, hanem a deszkákon született. Nem olvasóknak készült, hanem

nézőknek és hallgatóknak. Hiába fecsegnek ma is arról, hogy Shakespearet olvasni kell, Shakespeare annyira drámaíró, hogy őt csak a színpad fejezheti be teljesen s fantáziájának csodálatos logikája, nagy effektusai csakis a színpad keretében tudnak elhelyezkedni. S hiába csiripelik útonútfélen azt a frázist, hogy egy dolgozószoza fala között gazdagabban lehet elképzelni a shakespearei alakokat, a legtökéletesebb fantáziájú olvasó is gyöngé ahhoz, hogy megelevenítse mindazokat a momentumokat, amelyeket a színpad egyetlenegy pillanatba képes komprimálni.

A shakespearei dikció mögött — leszámítva a sok dagályos helyet — mindig ott van a színész; nem a retorikus, hanem az emberábrázoló. A shakespearei drámát még nem vizsgálták meg eléggé ebből a szempontból, hanem beérték azzal, amit Shakespeare *expressis verbis* mondott a színjátszásról, különösen Hamletben, ahol rövidre fogva nagyszerű teoriáját adja a színjátszásnak. Ennek az elméletnek a veleje az átélés. A színész annyira átéli szerepét, hogy igazi könnyeket ont és Shakespeare szerint ebben kulminál a hatás. Nemcsak a hangja, nemcsak az arca játszik, hanem egész teste, egész fizikuma. Hogy milyen részletező és reálisztikus lehetett ez a Shakespeare korabeli színészet, találóan illusztrálja az a kis jelenet, amelyről Ofélia referál apjának a 2-ik felvonásban, amikor apróra leírja Hamlet viselkedését. De nem is lehetett más, mint reálisztikus, mert Shakespeare a néptől lett költő volt, aki a tragikus és komikus elemeket nem választotta széjjel és így alakjait sem stilizálta át. A shakespearei alaknak hús-vér embernek kell lennie s a shakespearei tragédia úgyszólván előírja azt, amit Franciaországban még a 18-ik században sem tudtak

felfogni, hogy a tragikai hős nevezhet is az első vagy akár a negyedik felvonásban. Shakespeare legnagyobb hősei is annyit járnak papucsban, hogy annak a színjátszásnak is, mely ezeken a darabokon nevelődött, okvetlenül természetesnek és igaznak kellett lennie.

Csak hogy az angol színészetnek ez az aranykora nem tartott sokáig. Amikor Shakespeare visszavonult szülővárosába, Stratfordba, már megkezdődött a reakció, a klasszikus divat s a puritánok harca a színpad ellen. A 17-ik század meghozta a francia befolyást, s a francia divat elharapódzása megmagyarázza azt is, hogy miért feledkeztek meg az angolok az ő Shakespearejükről. Ha színpadra került is egy-egy darabja, megcsonkították, megnyomorították az új ízlés prokrusztesz-ágyában, versaillesi kis parkokat hasítottak ki a shakespeare-i dráma rengetegeiből. Az angol dráma, amely antik szabályok nélkül lett naggyá, most önként magára vette a békókat, feszes, hazug és kiállhatatlan lett, mint csatornántuli szomszédja. Csuda-e, ha a 17-ik század angol kritikusai a hármasegység pápaszemén keresztül nem látták meg Shakespearet s tudatlan barbárnak bélyegezték.

A színjátszás természetesen követte a dráma divatját, retorikává merevült és plasztikává kövült. A színész, aki Shakespeare korában beszélt, elkezdett énekelni, s aki azelőtt a maga lábán járt, kothornuson lépkedett, mert azt hitte, hogy így nagyobbnak látszik. Knight angol író azt mondja, hogy ez az éneklés olyanfajta lehetett, mint a zsidó istentisztelet s a lírai helyeken egészen dallamossá vált.

Betterton, aki a 17-ik századnak legnagyobb angol színésze volt, némelyek szerint teljesen le-

vetközte a retorikus és pózoló játékmódot, de Colley Cibber leírásából csak annyi tűnik ki, hogy Bettertonban már volt valami fesztelenség, bár a stilusa ünnepélyes volt. Betterton járt Franciaországban, látta Baront és tanult tőle, csakhogy a 16-ik század hatvanas éveiben, Betterton tanulmányútja idején Baron is még benne volt a konvenciókban, amelyeket csak évtizedekkel utóbb tudott lerázni. Betterton Hamletjét évtizedeken át emlegették s nyilván kiváló kvalitásai voltak, de nem szabad feledni, hogy az a Hamlet, amelyet a 17-ik századbeli angol színpadokon játszottak, nem volt egészen Shakespeare-é, mert kinyírták belőle az összes humoros jeleneteket, s jóformán csak a melodramát hagyták meg, szóval azt, ami csak szövete a shakespearei drámának. Bettertont is csak a műsorából lehet megismerni s a műsora, már a tradíció erejénél fogva arra a játékmódorra kényszerítette, melyet még sokkal utóbb is úgy hívtak az angolok: classically correct and statuesque.

Az angol színészet száz évvel Shakespeare után annyira belezüllött a retorikába és plasztikába, szóval annyira megszűnt színjátszás lenni, hogy már csak a forradalom segíthetett. Az ilyen színpadi forradalomhoz első sorban is műsor kell. Strindberg írta meg Antoineról, hogy amikor megkezdte a forradalmat, nem volt sem színésze, sem színpadja, csak műsora: de ez volt a fő és utána a többi is megjött.

Csakhogy ennek a műsornak nem kell okvetlenül újnak lennie. A 18-ik század nagy színpadi forradalmát Angolországban nem új műsorral vették keresztül, hanem egy régi műsor föltámasztásával. A meg nem értett, a ki nem használt Shakespeare jutott ismét szóhoz.

Az angol színpadnak a természetesség jegyében való nagy visszaalakulására nézve fölöttébb érdekes dolgot beszél el Lessing a «Hamburgi Dramaturgia» 16-ik darabjában.» Az angol színészek Hill Áron idejében kissé nagyon is természetellenesek voltak; kivált a tragédiában játékmódjuk fölöttébb vad és tulzott volt; valahol heves indulatokat kellett kifejezniök, úgy ordítottak, mint aki megveszett; minden egyebet pedig merev, fölfujt ünnepélyességgel zengedeztek el, úgy, hogy minden szótagban kiütött belőlük a komédiás. Mikor tehát Hill Voltaire Zaire-ját, a saját fordításában színre akarta hozni (ez 1736-ban történt). Zaire szerepét egy fiatal nőre bízta, aki még sohasem játszott tragédiát. Hill ugyanis így okoskodott: ennek a fiatal nőnek van szíve, van hangja, alakja és tud mozogni; még nem tanulta el a hazug színpadi beszédet; nem kell még előbb hibákról leszoktatni; ha csak pár órára el tudja hitetni magával, hogy csakugyan az, akit ábrázol, akkor csak úgy kell beszélnie, ahogy Isten tudnia adta és minden jól fog menni. Ment is; és a színházi pedánsok, akik Hillel szemben azt állították, hogy az ilyen szerepnek csakis egy nagyon gyakorolt és nagyon tapasztalt színésznő képes megfelelni: kudarcot vallottak. Ez a fiatal színésznő Colley Cibber színész felesége volt s első kísérlete, tizennyolc éves korában remeklésszámba ment. Csudálatos, hogy az a francia színésznő, aki először játszotta Zairet, szintén kezdő volt a pályáján.»

A színjátszás igazi nagy átalakulása azonban nem az efajta kísérletekhez fűződik, hanem ahhoz a színészhez, aki évtizedeken át legnagyobb tüneménye volt az európai színpadnak s kiről halála után egész kis könyvtárt írtak össze, bár az is

bizonyos, hogy az angol színjátszás közvetlenül Garrick előtt is a franciákhoz vagy olaszokhoz viszonyítva természetes lehetett, mert különben Luigi Riccoboni egy 1738-ban közzétett munkájában alig irhatna ilyesmiket: A színészeket illetőleg, ha negyven esztendei színpadi tapasztalat alapján jogom van nyilatkoznom, ki merem jelenteni, hogy a legjobb olasz és francia színészek nagyon is alattuk maradnak az angol színészeknek. A természetesség és igazság helyett, ami a játékot vonzóvá teszi, csináltság, modorosság és mesterkélttség az egész művészetük.

Garrick Dávid 1741 őszén jelent meg először a londoni színpadon, a természetes játékmód teljes fegyverzetében, s 1737-ben jelent meg Párisban egy kis munka, melynek címe: *Pensées sur la déclamation*, tehát gondolatok a színjátszásról. Szerzője Luigi Riccoboni, a pármai herceg volt udvarmestere, aki a francia színészet affektált szavalásával szemben a Hôtel de Bourgogneban természetes és igaz előadásokat produkált olasz nyelven, s akinek elméleti munkái forrás-munkák a dráma történetére nézve. Riccoboninak a színjátszásról szóló kis könyvében van egy fejezet, mely teljesen bevilágít a szavalás és színjátszás problémájába, s amely egyúttal kétségtelen bizonyítékkal szolgál arra nézve, hogy a stílusnak, a tragédiajátásnak úgynevezett tradíciója merő humbug s a színészethez értő emberek a természetességről és igazságról már 1737-ben teljesen úgy gondolkodtak, mint 1908-ban.

Ime mit ír Riccoboni:

Meggyőződésem szerint apáink tévedtek, amikor a színjátszást olyannak képzelték, amilyenek Franciaországban látjuk.

Födolog a színpadon illuziót kelteni a nézőkben, elhíttetni velük, amennyire lehet, hogy a tragédia korántsem hazugság, hanem maguk az illető hősök cselekesznek és beszélnek, nem pedig a színészek, akik őket ábrázolják. A tragikai színjátszás ennek éppen az ellenkezőjét mutatja: már az első szavak után érezni, hogy minden csak hazugság; a színészek olyan különös és természetellen hangon beszélnek, hogy az embernek nem lehet illuziója.

A nézők legnagyobb része, nem lévén képes felfogni, mi az, amit eleven valónak neveznek, már jókor hozzászokik a színpadi játékmódhoz; a fiatal emberek nem gondolkodnak s férfisorba kerülnek anélkül, hogy alaposan gondolkodtak volna e tárgyról. És ha ilyenén körülmények között a nézőközönség mégis meg van hatva a tragédiában, ezt csak a megszokás illuziója okozza, amelyhez az észnek nincs semmi köze. Tudja mindenki, hogy Caesar, Nagy Sándor, Hannibál és az ókor összes hősei éppen olyan emberek voltak, mint mi és mindenki meg van győződve arról, hogy a legnagyobb szenvedélyeik és leghősiebb cselekedeteik közben csak úgy viselkedtek, mint korunk nagy emberei; mindamellett ugyanezek a nézők, akiket már zsenge ifjúságukban megtéveszt a túlságokban leledző tragikai színjátszás, az ókor hőseit elfogadják olyanoknak, amint a színészek ábrázolják, vagyis rendkívüli embereknek, akik egészen másképp járnak és beszélnek, mint mi és viselkedésük is teljesen elüt a mienktől.

Ez a fantasztikus felfogás, melyet a nézők magukévá tettek, s amely őket fogva tartja, olyan erős illuziót kelt bennük, hogy akármit látnak vagy hallanak is, nem törődnek az igazsággal. És ha a színészek a tragikai helyzetekben hatni tudnak,

ennek egyedüli oka, hogy a nézők megszokták ezt a furcsa színjátszást, minélfogva nem úgy hat rájuk, ahogy kellene; hiszen, ha szemtől-szembe látnák a természetességet és igazságot, éppen ellenkezőleg: felháborodnának.

Állításomat csupán két példával fogom bizonyítani, melyek megérdemlik, hogy az utókorra maradjanak s örökre bevésődjenek a színészek emlékezetébe. Láttuk a mi korunkban is, hogy Baron és Lecouvreur mindenkit meghatottak egyszerű és természetes játékukkal; a józan ész diktálja: ne találjunk örömet a hazugságban, különösen az olyan téren, mint a színészet, mely vonásait magától a természettől lesi el. Majdnem minden idegen, aki először hall tragédia-előadást: eleinte a lelke mélyéig undorodik tőle. Igaz, hogy a hazafiak tapsai néha megtévesztik őket s igen gyakran beleélik magukat az ország romlott ízlésébe; de anélkül, hogy messzibbre akarnék menni bizonyítékokért, találkoztam Párisban több francia emberrel, akik borzadnak az effajta játéktól, s akik éppen ezért nem mennek soha tragédiába; a nagyészű és jóízlésű emberek gondolkodnak így, akik — mint ők mondják — föl vannak háborodva, amikor a természetet és igazságot annyira eltorzítva látják a tragédiában.

Riccoboni még nem mondja ki azt a szót, amelyet később Iffland német színész talált ki, hogy t. i. a színészet: emberábrázolás, de azért egész elmélete, amelyben Molière egykori gondolata egész teljében és pompájában fejlik ki, mégis csak ebben az egy szóban foglalható össze. A tragikai hősök, a királyok és hadvezérek is csak — emberek, olyan emberek, mint mi vagyunk. S kiegészíti ezt az elméletet ugyancsak a Pensées-nak egy másik helye, ahol a geniális olasz azt írja,

hogy a színész érezze, amit mond, s mindig a lelkéből beszéljen, úgy, hogy a nézőre azt a hatást tegye, mintha abban a pillanatban jutna eszébe az, amit mond. Átélni a szerepet, elfelejteni és elfelejtetni a színpadot s minden körülmények között embert ábrázolni: ime Riccoboni teoriájának veleje, a deklamáció teljes kizárásával s körülbelül a veleje annak is, amit az úgynevezett modern teoriák vallanak az egyes színész föladatáról.

1737-ben jelentek meg a Gondolatok a színjátszásról s négy esztendővel később gyönyörű valósággá vált a theoria Garrick Dávid személyében. A történeti igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy a nagy reformátornak elődje is volt, úttörője, akit persze az ő fénye később elhomályosított; Macklin, igazi ír nevén Mac-Langhlin, aki nyolc hónappal Garrick bemutatkozása előtt eljátszotta a londoniaknak Shakespeare Velencei kalmárját. Az akkori angol közönség csak A velencei zsidót ismerte, mely nem a Shakespeare drámája volt, hanem valami Lord Lansdown átdolgozása, amelyben a zsidónak alárendelt és nevetséges szerep jutott. Ez a színpadtörténeti dokumentum annyival is érdekesebb, mert még manapság is általánosságban azt hiszik, hogy Shakespeare zsidóját valamikor komikus figurának játszották. Ez tévedés. Shakespeare Velencei kalmárját hosszú szünet után Macklin vitte ismét színpadra s éppen azért, mert meglátta benne az érdekes drámai karaktert. A színészek és az igazgató a legnagyobb kudarcot jósolták meg a próbalkozásnak és Quin, a régi deklamáló iskola fejedelme s az akkori idők bálványozott színésze, kárörvendve nézett a premiére elé, amelytől a már-már veszedelmessé vált Macklin bukását re-

mélte. De ekkor is bekövetkezett az a bizonyos váratlan és tüneményes siker. Az eleinte fagyos közönség már az első két jelenet után fölmelegedett — az estét nagyon érdekesen írja le James Thomas Kirkman az ő Macklin-életrajzában, — s azután minden egyes jelenetben megtapsolta Macklint, akit az ünnepelt Pope versben magasztalt a nagy esemény alkalmából. A velencei kalmár tizenkilencszer ment egymás után, s ezzel nyitva volt az út Garrick számára.

Garrick jövetelére Macklin készítette elő a londoniakat. Hogy nyolc hónappal utóbb egy természetes és egyszerűen játszott III. Richárd megbabonázhassa a londoniakat, szükség volt előbb egy természetes és igaz Shylockra, aki a francia eredetű tradíció ellenére visszavitte a közönséget a maguk igazi Shakespearejéhez.

Garrick a Riccoboni elmélete szerint való színész s bizonyos tekintetben az első modern színész. Benne a színjátszás már teljesen differenciálódva mutatkozik, miután kivetett magából minden idegen elemet. Ő az első igazi nagy aktor, aki megtörte a retorikát, megtörte a színészi alakról és hangról való babonát s aki oly nagy mestere volt az illúzióknak, hogy mint Noverre írja egy levelében Voltairenek, az ő játéka még a félreszólásokkal és a monológokkal is ki tudta békíteni az embert, olyan közvetlen volt és természetes. A számtalan anekdóta, amely fönmaradt róla, akár igazak, akár nem, nagyon jellemző világot vetnek művészetére, amelynek nagy volt a megtévesztő ereje, ami más szóval annyit jelent, hogy sohasem Garrickot látták a színpadon, hanem mindig az alakot, akit ábrázolt. Baron még művészetének második, érett periodusában is mindig arccal fordult a közönség felé, tekintet nélkül a helyzetre; Gar-

rick már hátat is fordított a publikumnak, ha a színpadi szituáció megkövetelte. Ez persze nem nagy dolog, korántsem akkora, mint ahogy 10—15 évvel ezelőtt a naturalista színpad megteremtői hitték, de a színpadi illúzió szempontjából mégis jelentős, hogy a színész, mint olyan, ne parolázzon a közönséggel, hanem olvadjon bele a színpadi képbe.

A «Garrick et les acteurs anglais» című jelentős és híres munka nagyon élénk világlátásba helyezi a természetesség alapján újra kivirult tragikai művészetet s e majdnem száznegyven esztendőskönyvecske ujmutatásai ma is megszívlelendők. Érdekesebb gondolatai és kijelentései a következőkben foglalhatók össze: A színjátszás nagy átalakulása első sorban is — a már említett — Macklin-nak tudható be. Ő szorította ki a tragédia-játszásból az éneklést és a taktusos beszédet s növendékeitől azt kívánta, hogy «úgy beszéljenek, mintha csak a való életben kerülnének hasonló helyzetekbe». Mindössze arra figyelmeztette őket, hogy a színpadon mindennek valamivel intenzívebb kifejezést kell adni. (180. l.) Ez tehát a természetesség proklamációja. E munka olyan hévvel száll sorompóba a természetességért, hogy megbocsátja a legtulzottabb hangot és kifejezés-módot, ha egyébként a színész természetes, s el tud feledkezni arról, hogy színpadon áll, közönség előtt. Mert — úgymond — végül is a legszebb hang és a legritkább adományok sem elégségesek s a művészet tökélye akárhányszor nem annyira az eszközök teljes kihasználásában rejlik, mint inkább abban, hogy a színész teljesen megfeledkezik arról, hogy neki eszközei vannak.

Az indulatok és érzések majdnem mindig bo-

nyolultak és ábrázolásukhoz éppenséggel nem elegendők egy bármily hatalmas tüdő erőlködései vagy egy szép, tüzes szempár villanásai. Olyan, művészetben, amely az érzéseken fordul meg — már pedig a színjátszás kétségtelenül ilyen — csakis a szív legsajátabb rezdülései lehetnek érdekesek. Milyen ostoba és nevetséges volna az a szerelmes, aki egy asszonyt egy másik ember hangjával és viselkedésével keznek meghódítani. Utánozni valakinek a sírását és nevetését, abban a hiszemben, hogy a közönség ezt őszintének fogja találni, éppen olyan hóbortos dolog, mint amikor Arlequin egyre hangos szóval magyarázza a közönségnek, hogy ő szegény — néma. Garrick arra tanít meg, hogy csak a természet legyen mesterünk, szóval, hogy csakis önönmagunk másolatai legyünk. Garrick csak a művészetét tanulmányozta, a többiek a művészeket. —

Garrick nem teremtett iskolát, amely körülmény egyébiránt jellemzi egész művészetét. Nem hiába fakadt ki az utánczó ellen s nem hiába nevezte őket színpadi majmoknak, neki nem akadt utánczója, mert lelki átéléseket és átváltozásokat nem lehet utánozni, természetességet, közvetlenséget és igazságot nem lehet ellesni. A saját színpadján, ahol korlátlan úr volt, nagyon hatott a színészekre, tanította is őket, de ugyanakkor Londonban Addison és Voltaire tragédiáit tovább játszották «classically correct and statuesque» módon, szóval hamisítatlan francia stílusban. Ez a francia stílus Garrick világhíre dacára is tovább hódított Európában egészen — Bécsig.

A német színjátszás úgyszólván Schröderig, akit a nagy Schrödernek neveznek, nem egyéb, mint a francia deklamáció szolgai majmolása. Lessing

ugyan hatalmasan kikezdte a francia tragédiát, amellyel szemben Shakespeare-re hivatkozott, mint követendő mintára, de a színjátszás nem lépett rögtön a nagy irodalmi reformátor nyomába. Eckhof, a kor nagy színésze, akit Lessing annyira magasztal, nem vetkezte le teljesen a francia iskolát, az első igazán természetes német tragikus színész Schröder volt, aki erejét — és ez roppant érdekes és jellemző körülmény — Shakespeareből merítette, éppen úgy, mint Garrick. Tehát a természetes színjátszás Németországban is Shakespearehez fűződik.

Németországban nagyobb szerencséje volt a természetes színjátszásnak, mert Schröder után jön Beil és Iffland s a kis Mannheimé a dicsőség, hogy otthona lett az új művészetnek. Mindamellet a franciákat kiszorítani nem lehetett s annyival kevésbé, mert hatalmas pártfogójuk akadt Goetheben, a weimári színház direktorában.

Goethe úgyszólván összegezője, theoretikus és praktikus kiformalója lett annak a félszeg és korcs művészetnek, melyet a francia drámai színjátszás képvisel. Természetes, hogy Goethe ilyenformán a leghatározottabb reakció Shakespeare ellen. Fiatalkorában rajongott Shakespeareért s az ő hatása alatt írta Götz von Berlichingent. Utóbb megtért a klasszikusokhoz, nemcsak Sophokleshez és Voltairehez is és Shakespearet átdolgozta.

A nagy Goethe az álklasszicizmus Prokrustesztés-ágyára fektette és megcsonkította Shakespearet csak úgy, mint a 17-ik és 18-ik század angol kontárai, a színjátszást teljesen a szó igájába hajtotta, meghonosította a tükör előtt való tanulást, a reine Natur helyett a schöne Naturt kötötte színészei lelkére, akiből valóságos sakkfigurákat csinált s kiölt belőlük minden természetességet, úgy, hogy

Iffland, akit meghívtak Weimarba vendégszereplésre, amikor látta Goethe társulatát, kijelentette, hogy ő nem lép föl többé ebben a környezetben, mert úgy mozgásban, mint beszédben teljesen elüt tőlük.

Goethe határozottan és tudatosan szembeszállt Lessing, Diderot és az angol kritikusok fel fogásával, akik egyhanguan azt vallották, hogy a színésznek illuziót kell keltenie. Lessinggel szemben, aki világosan formulázta, hogy a közönség van a színészért, Goethe visszanyúlt a már divatjamúlt elméletekhez s azt tanította Weimarban, hogy a színész a közönségért van és a közönségnek játszik. Tehát beszéljen minél hangosabban, mindig szembe forduljon a nézővel s ne feledkezzék meg az illendőség szabályairól. Tehát illuzió helyett: a szöveg interpretálása, más szóval színjátszás helyett szavalás. Ez Goethe tanításának a veleje, amint a ránk maradt 91 szabályból megállapítható. Teljes joggal írta róla Devrient, hogy Goethe sohasem érezte a színművészet szívverését. — Bármily közel állott a színművészethez, mégis csak kívül állott rajta, a költő és kritikus szemével nézte a színészt. És hogyha nem veendő is szószerint az az alkalmi kijelentése, hogy minden éptestű gránátosból jó színészt tud faragni, egész működéséből kiviláglik, hogy a kelleténél jóval nagyobb súlyt helyezett a »külső mechanikára«. A weimari színészek játéka hideg és csinált volt s nem is kell élcet keresni annak a német színésznek a szavaiban, aki a weimari színház egyik rendezőjétől azt kérdezte, hogy: Goethe úr sakkozik-e még a színpadon. Goethe csakugyan mezőkre osztotta a színpadot és sakkfiguráknak nézte a színészeket. A weimari színház együtteséről

1810-ben ezeket írta egy német kritikus: Ha együttesnek (ensemble) nevezhető az, hogy az összes urak és hölgyek olyan egyformán játszanak, hogy Isten nevében akár meg is cserélhetik a szerepeiket, akkor ettől a társaságtól az összjáték érdemét igazán nem lehet elvitatni.

Goethe eltévelyedésének egyetlen magyarázata: az akkori német színészek züllöttsége, fegyelmetlensége, tanulatlansága, és ahogy a 18-ik században mondták: a színészek naturalizmusa. Ez a naturalizmus nem tévesztendő össze a mai naturalizmussal, mely irodalmi eredetű és egészen mást jelent. A színészi naturalizmuson a 18-ik században azt értették, hogy a színész merőben ösztönének, sugallatának, vagy pillanatnyi impresszióinak engedi át magát a színpadon, ahol őt semmi sem korlátozhatja, semmi sem fenyegetheti, mert nincsenek szabályok ott, ahol a «természet» beszél. Magától értetődik, hogy ez a «természet» nem volt mindig természetes, sőt nagyon ritkán volt az, amennyiben a pongyolaság és a művésziatlenség épp oly messzire van a természetességtől, mint a mesterkéeltség és kiszámítottság. A német színészek még magánéletükben is zabolátlanok és fegyelmetlenek voltak s az ember valósággal elhül, ha a weimari színház történetét olvassa, hogy micsoda erkölcsrendészeti intézkedésekre volt ott szükség.

Abban tökéletesen igaza volt Goethenek, hogy színészeit nevelnie kellett; csak hogy félrenevelte őket. Félrenevelt papnövédeknek hívták a weimari színészeket s majdnem teljes joggal. Goethe lassankint teljesen a francia befolyás alá került, a mely ellen Lessing a maga nagy életharcát megvívta s nem Garrick, hanem Talma volt az ideálja, akinek játékából levonta a szabályokat.

A híres Talmáról Goethe azt mondotta, hogy emberi lelket ábrázolt a színpadon. A legszébbet I. Napoleon mondotta Talmának — a színjátszásról. A nagy császár szavaiban megvan a modern emberábrázolásnak kvintesszenciája: «Ön gyakran jár hozzám reggelenkint, — így szólt Napoleon. Vajjon mit láthat nálam? Királykisasszonyokat, akiket megfosztottak a kedvesüktől, fejedelmeket, akik elvesztették országukat. Csalódott becsvágy környez engem, a versengés láza. Katasztrófák, a szívek mélyén eltemetett fájdalom, s olyan bánat, amely kitör. Ez az igazi tragédia, s tele van vele a házam. És én magam a kor legtragikusabb egyénisége vagyok. S látta-e valaha, hogy a karunkat lóbázzuk, keressük a mozdulatainkat s külső nagyságot pózolunk? Hallotta, hogy valaha kiabáltunk? Ugyebár, hogy nem; természetesen beszélünk, mint ahogy minden ember beszél, akit az indulata vezet.» — Egy Maurice nevű kritikus szerint Talmának mindössze hat mozdulata volt (six gestes): az övét emelte, a kezét dörzsölte, a karjait keresztbefonta, homlokát törölte, szeméit az égnek emelte és meghajlított ballábát reszkettette. Madame de Staël, aki a De l'Allemagne című munkában lapokat szentel a híres művésznek, egészen másként vélekedik róla, de Staëlné fejtegetéseiből is az tűnik ki, hogy a német színjátszás — ahol maradt a weimari befolyástól, — már akkor természetesebb és egyszerűbb volt, mint a francia, s bámulattal adózik éppen Ifflandnak, aki a szélmalom-karu színészekkel ellentétben a kurtább és igazabb mozdulatokat kereste, míg a Talma művészetének analizésében folyton emlegeti a szép mozdulatokat és a szoborszerű állásokat.

Madame de Staëlnék Németországról írott

munkája 1810-ben jelent meg s a színművészet-ről szóló fejezet már csak azért is érdekes, mert tudatosan szebeállítja a francia és a német színjátszást. A francia színész a tanultabb, a símább, a fesztelenebb, a biztosabb, a német a természetesebb, az eredetibb, a sokoldalubb, a változatosabb. A francia színjátszás a legkitünőbb iskola, a német a legmagvasabb valóság. Legjobban meglepte Madame de Staëlt két kiváló írónak a játéka. A. W. Schlegel és Werner Zakariás (A »Február 24-ike« című rémdráma szerzője) együtt léptek fel nevezett egyfelvonásos sorstragédiában. A hatásokat gondosan előkészítették s látnivaló volt, hogy fájna nekik, ha már az első sorokat megtapsolná a közönség. Mindig a dráma egész kompozíciója lebegett előttük és a részletek sikerén, ami csak árthat az egésznek, nyilván megütköztek volna. Schlegel játékmódja a szerepnek olyan érdekességét tárta fel De Staëlné előtt, a mely olvasás közben majdnem elkerülte az író nő figyelmét. Teljesen azt a hatást keltette, mint egy valóságos igazi ember, akinék a jellemébe lassan hatolhatunk bele, egyes megnyilatkozásai, pillantásai, akcentusai révén, amelyek tudtán kívül árulják el.

Amiről itt Madame de Staël beszél, az nem egyéb, mint a színpadi illúzió teljessége, amelyről már Lessing is álmódott, a mikor azt írta, hogy: a színész tökéletessége pedig éppen abban áll, hogy a néző nem egy költött dolog ábrázolását véli látni, hanem azt hiszi, hogy magát a való történetet látja. A francia színészet sok évszázados fejlődése azonban nem ebben az irányban történt, a francia színész nagy ritkán tudta levetkezni a tudatos-

ság és szándékosság látszatát s Madame de Staël őszintén bevallja róluk, hogy »színészeink legnagyobb része sohasem úgy lép fel, mint aki nem tudja, hogy játszik; ellenkezőleg, mindenben, amit produkálnak, van valami betanultság s a néző is mindennek előre látja a végét.

»Schroeder, akit a németek valamennyien mint csudálatos színészt emlegetnek, nem tűrte, ha azt mondták róla, hogy ezt vagy azt a részt jól játszta, ezt vagy azt a verset szépen mondta el. — Jól játszottam-e a szerepet, kérdezte; az voltam-e, akit ábrázolnom kellett? És csakugyan úgy látszott, mintha minden egyes szerepével a lénye is teljesen átalakult volna. Franciaországban nem merne senki úgy beszélni a tragédiában, mint a hogyan Schroeder gyakran megtette: a társalgás rendes hangján. Van egy alapszín, egy megállapított hangsúlyozás, mely kötelező a rimes alexandrinusra nézve és a leghevesebb megnyilatkozások is erre a piedesztálra támaszkodnak, amely adott és szükséges bázisa a művészetnek. A francia színészek rendszerint a tapsra pályáznak és majdnem minden versért külön megérdemlik; a német színészek a darab végén kívánják meg s csakis akkor részesülnek benne.«

Nagyon érdekes Madame de Staëlnek abbeli kijelentése, hogy míg a francia színész művészete majdnem teljesen a dikció-ban merül ki, Németországban a szó akárhányszor alig szükséges a hatáshoz és például felhossa ismét Schrödert, akit, mikor Lear király szerepében kihozták a színpadra, alva, az aggságnak és a szerencsétlenségnek megragadó ábrázolásával könyeket fakasztott, mielőtt még felébredt volna. Madame de Staël tehát a francia és német színészetet úgy fogja fel, mint a szaválás és színjátszás vi-

szonyát s az egész német színjátszással szemben csakis Talmára tud hivatkozni, mint aki mintaképe a merészségnek és mértéktudásnak, a természetességnek és méltóságnak.

Ámde maga Talma is, aki kezdettől fogva küzdött a deklamálás ellen, színészkedésének első idejében nem tudott szabadulni a monoton énekléstől, amit szigorú kritikusa: Geoffroy folyton szemére is vetett. Talma egy ízben berontott a gyanutlan Geoffroy páholyába, megfenyítette a kritikust, s haragosan kiáltotta oda neki, hogy neki nem kell a kritika s különben is sokkal vénebb színész, semhogy változtathatna a játék módján. Geoffroy ezek után nem írt többé Talmáról, de a művész változtatott a játék módján. Színészkedésének második korszakában — állítólag egy nagy betegsége is átalakító hatással volt rája — leszokott részben szakadozott, részben éneklő modoráról, állítólag megtanult őszintén sírni, s képes volt eltűnni a személy mögött, akit ábrázolt. De ha Madame de Staël rajongásig menő magasztalásai helyett egy nyugodt kritikust hallgatunk meg, aminő M. Ricord, a Goethe színészi ideálját kissé hűvösnek és mindenekfölött nagyon franciának fogjuk találni. Ricord nem tagadja meg tőle a nagy erőt, a nagy színjátszó képességet, mely különösen arcjátékában nyilatkozik meg, de egyúttal azt írja róla, hogy nem volt szíve. El tudott ragadni, de nem tudott meghatni. Inkább az észhez szólt, mint a szívhez.

A Weimarból nagy sikerrel tovább plántált deklamációs iskola mélyen beleereszkedik a tizenkilencedik század színművészetébe s mindössze annyi fejlődést mutat, hogy a nagy szavalók között hébe-korba valódi mimikai tehetségek is akad-

nak. Erről a magas iskoláról az újabb kritikusok között senki sem írt találóbban és tanulságosabban, mint Theodor Fontane, aki nem áttallotta kijelenteni, hogy életben és művészetben még az érzésnélküliség is jobb a hazug érzéseknél és nem tudott megbarátkozni az egy húrhangolt lélekkel és organummal, amely egy csepp különbséget sem tesz, akár azt kell mondania, hogy: »kérek még egy kis lazacot«, akár pedig azt, hogy: »bakó, ügyes légy«. A magyar születésű Bárkány Máriának egy Grillparzer-féle darabban egy helyen azt kellett mondania: »Vár a vacsora.« És ez úgy csendült meg az ajkán, írja Fontane — mint amikor a fülemile csattog és e vacsorára való hívásban az elhaló szerelemnek és a gondolati mélységnek egész világa rezdült meg bánatosan. A híres Ziegler Kláráról, aki Berlinben nagy sikerrel vendégszerepelt, ezeket írta Fontane:

Ebben a művészetben az az elv fejeződik ki, hogy javítani, szépíteni kell a természetet (*corriger la nature*). Végezetül persze veszendőbe megy minden, ami természetes. S az effajta művészetnek ez a megölő betűje. Mihelyt rájöttünk a csalásra, végképpen kijózanodunk. Ez a játékmód egyrészt természetellen, másrészt természetfölötti. A Ziegler-féle színjátás abban áll, hogy ha török, ha szakad, megejtse a nézők érzékeit. A művésznő majd mereven és ünnepélyesen áll, mint egy istennő, majd felugrik, mint egy oroszlán, Köpenyébe burkolózik, vagy messzire elhajítja; dörög vagy olvadoz. Nincs benne sem lélek, sem értelem, csupa merő forma. Nem is hiszed, oh közönség, — így kiált fel a finom ízlésű Fontane, — hogy milyen kevés észszel alakítják a színpadon a görög tragédiák hőseit és hősnőit. Ziegler

Klára halálra poetizálja a nézőt és már meglévő kész pózokba kereteli bele a poéta szövegét. És ezért a játéka — valóságos elemi csapás.

Az első magyar Elektra-előadásnak a neveztessége az volt, hogy a magyar művésznő, bár külső illuziót nem tudott kelteni, mozgás dolgában felszabadította magát a hagyományos tragikai pózok alól, az alaki szépség követelményeit sem respektálta, szinte naturalisztikus merészségeket engedett meg magának s éppen ezekkel a merészségekkel hatott.

A Comédie Française hagyományos stílusának hírneves őrizője, az öreg Mounet-Sully, akinek nagy színészi kvalitásai vannak, szinte taktusra beszél és ágál. Az Oedipus király címszerepében oroszlán-ordításokat hallat, amelyek után szabályszerűen kinyújtózkodik, a jogarával úgy dolgozik, mint egy táncmester, aki minden mozdulata után lesi a hatást, s átlag minden öt percben mind a két karját az égnek emeli, s minden tíz percben a bal tenyerébe támasztja a jobb könyökét. Valahányszor összerázkódik, az elfogulatlan néző mindig keresi a színpadon a drótot, amelyen rángatják. Amikor megtudja, hogy Polybos meghalt, először forogni kezd maga körül, aztán elordítja magát. Amikor odaszalad a pásztorhoz, egyszerre hirtelen megáll, összefonja a karjait, jobb könyökét a bal tenyerére támasztja, a pásztor utolsó szavai alatt folyton meresztli a szeméit s nyújtja fölfelé a két karját. Az arcát is taktusban fedi el. Mozgása, amelyből nem hiányzik a grandiozitás, helyenként teljesen azt a hatást kelti, hogy a »Mein System« című könyv alapján végez testgyakorlatokat. Amikor ráordít a korinthusi emberre, az ilyen formán hangzik: Esclahahahaha — — — — ve! Az egész alakítás merő színészkedés, produkció, amely a nem francia néző

szemében folyton a komikum szélein jár, legtöbbször groteszk hatást tesz, egy-egy pillanatban meghat vagy elragad (gyönyörűen játsza a gyermekeivel való jelenetet) és egyetlen pillanatban sem kelet tökéletes illuziót.

A geniális Jean-Jaques Rousseau a francia színjátszás ebbeli gyöngeségeit a francia közönségnek tudja be. A francia ember — úgymond — nem keres a színpadon természetességet és illuziót: elmésséget kíván és gondolatokat, nem bánja, ha nem tévesztik is meg, föltéve, hogy mulattatják. Nem azért megy a színházba, hogy gyönyörködjék abban, amit lát, hanem hogy lássa a többieket, hogy őt is lássák, s hogy a darab után legyen miről csacsogni. A francia néző szemében a színész mindig csak aktor és sohasem az a személy, akit ábrázol. A színészek pedig a maguk részéről elhanyagolják az illuziót, mert látják, hogy azzal senki sem törődik.

Rousseau a 18-ik században írta ezeket a sorokat, amelyek tökéletesen jellemzik a mai kor egyik kiváló francia színészét: az idősebb Coquelin-t. Coquelin ama színészek közül való, akiknek a színészet öncél és annak a közönségnek a kedvence volt, mely a színházat magáért a színészért szerette. Az ilyen művészek főképpen személyes kvalitásaikkal hatnak és ezt nem is titkolják. Coquelinnek legfőbb személyes kvalitása: virtuóz előadó-, illetve beszélőképessége. Ő első-sorban is a beszéd művésze. Ez igen nagy, ritka és értékes adomány, de nem egyetlen érték az olyan színművészetben, melynek elég erkölcsi és művészi ereje van ahhoz, hogy lemondjon önmagáról, mint öncélról, amely pusztán az irodalom, illetve a dráma szolgálatában iparkodik érvényesülni.

Csodálom Coquelin beszélőművészetét, a legnagyobb művészi élményeim közé sorolom azokat a monológokat és meséket, melyeket az ő arany-szájából hallottam. Ámde drámailag és színpadi-

lag fogva föl a kérdést, szembeszökően viágos, hogy a virtuóz beszélőművészet csak olyan alak ábrázolásában van helyén, akiről az író maga is azt mondja, hogy ime, ez az én emberem virtuóz beszélő. Minden más esetben a virtuóz beszéd az igazság szempontjából nem előny, hanem hátrány, mert mihelyest a színész virtuózan beszélteti azt az alakot, aki maga nem virtuóz, önkényesen jár el, a maga személyét tolta előtérbe a drámaíró szándékának rovására.

Első pillanatra úgy tetszik, hogy Coquelin e virtuóz beszélőművészete olyannyira összevág Rostand *Cyrano de Bergerac*jának egész jellemével, hogy itt a francia művész teljesen összeforhat az alakkal s minden virtuózkodása mellett is tökéletes illuziót adhat. *Cyrano* vívás közben csinál balladát, pompás beszédet rögtönöz az orráról, előadja *Guiches* gróf előtt a gascognei legényekről szóló káprázatos formájú versét, ugyancsak *Guiches* grófot föltartóztatja a holdba való utazás módjainak elmés ismertetésével, — mindez úgy tűnik föl, mint megannyi izgató betét, megannyi nagy ária, mely a beszéd virtuózáinak van írva s az is kétségtelen, hogy Coquelin mindezt mesterien, káprázatosan adja elő.

Ámde másik oldala is van az éremnek. Romantika ide, romantika oda *Cyrano de Bergerac* Rostand drámájában utóvégre is élő alak, ember, a kit meg kell testesíteni a színpadon s akinek különös, exaltált szerelmét, szenvedését és gyötrelmeit, nemes bűját és büszke vergődését át kell élnie a színésznek. *Roxane* erkélye alatt nem csak a nyelve ered meg *Cyranonak*, hanem a szíve is megnyílik, s nemcsak szavak, hanem érzelmek is áradnak ki belőle. Itt *Cyrano* nem a beszéd virtuóza többé, hanem a szerelem Lázárja. Itt nem pózol, hanem éppen ellenkezőleg: elveti a pózt s fölszabadítja magában a természetes, a valódi, az igazi embert. *Cyrano* lelkében a gyönyör tusázik a gyötrellemmel; keserűség, bánat, kéj, öröm egymásnak engedik át a helyet szívében. A rajongásig, a kétségbeesésig hevül, a mikor egy szótól ismét föl kell ocsudnia. Lehet vitázni Rostand verseiről, de annyi bizonyos,

hogy Cyrano szerelmi jelenetében valóságos tüzek lobognak. Mit csinál már most Coquelin ebből a jelenetből? Elsírja, jobban mondva eldallolja a Comédie Française hagyományos módorában, melyet Antojne forradalmi munkássága sem tudott leszorítani a francia színpadról. Sőt Coquelin még tovább megy a régiességben, ami talán az öreg korral járó fizikai gyöngeségnek tudható be. Rostand Cyranója Roxane erkélye alatt áll és fölfelé beszél. A színészre nézve ez épp oly hálátlan, mint súlyos helyzet. Egyrészt megérölteti a fölfelé beszélés, másrészt pedig ilyen helyzetben nehéz a színésznek belekapcsolódnia a közönségbe. Coquelin úgy segít ezen a nehézségen, hogy a legrégebb szabású színészet szabaldalmát veszi igénybe: vagyis Roxanenak úgy vall szerelmet, hogy a sugólyukhoz szalad és a közönséghez beszél. Az utolsó felvonásban, a haldoklási jelenet körülbelül ugyanolyan megítélés alá esik, mint a harmadik felvonásbeli szerelmi duo. A haldokló Cyrano épp oly kevésbé pózol és épp oly kevésbé virtuóza a beszédnek, mint a szerelmében boldog és boldogtalan Cyrano. Coquelin úgy hal meg, mint a régi komédiás és nem úgy, mint az új színész. Még lázában is pózol s nem a láz beszél belőle, hanem a színészi virtuóztatás. Rostand száz meg száz apró technikai és színpadi fogást alkalmaz, hogy a boldogtalan szerelem édes-bús melanchóliáját, az elmulás szomoruságát, a hervadás búját éreztesse velünk s Coquelin nem olvad föl ebben a költői hangulatban. Amikor fölolvassa a levelet, nem a szíve szakad ki darabonként, hanem ismét a Comédie Française hagyománya énekel belőle.

A két iskola, a szavalás és színjátszás Goethe idejében már a német színpadokon is farkasszemet nézett egymással s minthogy a történelmi fejlődés folyamán sem lehetett a deklamációt végkép leszorítani a színpadról s a klasszikus és modern stílus ellentétében sem nyilatkozik egyéb, mint a szavalás és színjátszás ellentéte; szinte magától vetődik föl a probléma, hogy mi

az ami a deklamációt a színjátszással szemben is még mindig élteti és valószínűleg élteti fogja a drámairodalom legvégső határáig? És e kérdésben nem egy okkal, hanem az okok egész zömével állunk szemben.

Első és legfőbb ok mindenestre maga a színészi elégtelenség. Mihelyt a színész lelkében nincs meg az a hang, amelyet meg kell szólaltatnia, mindjárt a torkához folyamodik és énekel vagy kiabál, szóval deklamál. Hogy ez valóban így van, leginkább azok a színészek bizonyítják, akik a vígjátékokban vagy úgynevezett polgári drámában természetesen tudnak lenni, a tragédiában azonban rögtön pathetizálnak; amott játszanak, emitt deklamálnak. Ilyen volt a híres Iffland, aki mint rendező és tanító abszolút természetességet követelt a színésztől s mindig hallotta, hogy más mikor deklamál. A nagy tragédiában azonban ő sem tudott szabadulni teljesen a deklamációtól, mert bizonyos érzések hiányoztak a lelkéből s ezeket önkénytelenül külsőségekkel pótolta. A francia színészek majdnem valamennyien illusztrálják ezt az esetet. Anélkül, hogy teljesen föltudnának olvadni a szerepükben, vígjátéki alakokat elragadóan ábrázolnak, amíg érzelmes jelenetre nem kerül a sor. Ekkor rögtön előtérbe lép az iskola s Sarah Bernhardt a «Sasfiók»-ban s Coquelin a «Cyrano»-ban ugyanazt a monotón kántálást viszi véghez, amely azt a meggyőződést kelthetné bennünk, hogy a francia színjátszásból hiányoznak a valódi érzelmi mélységek, ha nem láttuk volna, hogy régebben Yvette Guilbert, a brettlíművésznő s újabban Suzanne Després germán egyszerűsége és mélysége is képesek. A deklamáció, a nagy retorikai készség és biztosság mindig az érzelem és inspiráció, szóval a meggyőződés hiányát árulja el; Cyrano 3-ik

felvonásának erkélyjelenetében, amikor Coquelin a sűgőlyuk előtt a közönségnek tárja föl szerelmét, a hatás tisztán rhetorikai, a leghalványabb illúzió nélkül; mi csak azt halljuk, hogy egy Coquelin nevű művész Rostand verseit szavalja s egy pillanatra sem fog el bennünket az az érzés, hogy egy sówárgó, boldogtalan, szerelmes ember nyilatkozik meg annak a nőnek, akit fájdalommal szeret; s ez az érzés egész egyszerően azért nem fog el bennünket, mert Coquelint sem fogja el. Épp ily hidegen hágy Sarah Bernhardt abban a nagy pillanatban, amikor a csatamezőn, Flambeau holtteste mellett térdel. Nagyon szép pózban térdel és nagyon ünnepélyesen mondja el a verseket, csak éppen, hogy a Flambeau halála nem hatotta meg, holott talán mégis ezen fordul meg minden.

S ha a jó színészeknek is akárhányszor a deklamálás a menedékük, tehát külsőségekhez folyamodnak, amikor nem jön belűlről az, amire szükségük van, az úgynevezett külső kvalitásokkal megáldott, tehetségtelen színészekre nézve az egyetlen, amit megtanulhatnak: a deklamáció, amelynek megvan a maga konvenciója, hogy ne mondjam a maga tradiciója. A színjátszás, amely művészet, nem tanítható, a hagyományos deklamálás igen s ha valakit ebben az értéktelen szavalásban szép alak és csengő hang is támogat, az a tömeg szemében színész, sőt művész is lehet. Már Lessing, sőt Lessing előtt is, Clairon kisasszony megírta az emlékirataiban, hogy nincs az az értelmetlen dörgelem és kitérés, amelyet a nagyközönség tapsal ne honorálna. Csak jól kell emelni a hangot, mielőtt kilépsz a színpadról s biztos, hogy megtapsolnak — már a szokás erejénél fogva is. Ezt írta Clairon kisasszony, körülbelűl százötven esztendővel ezelőtt s a közönség ma sem tesz kü-

lönbséget rhetorikai előadás és drámai ábrázolás között.

Most már megkísérhetjük, hogy közel férközzünk annak a színpadi forradalomnak az értelméhez és jelentőségéhez, melyet röviden modern színjátszásnak neveznek. Évtizedeken keresztül a színpad magából a színpadból élt, a dráma a drámairodalomból, dráma és színészet egyaránt eltávolodott az élettől s a színpadi beszéd és mozgás már nem is hasonlított többé a valóságos beszédhez és valóságos mozgáshoz. Ekkor is úgy, mint a 17-ik században, az olasz színjátszás volt az a forrás, melyből az európai színművészet egy kis új életerőt merített, mert az olasz nemzetnek kiváló színészi tehetsége s eleven realiztikus érzéke, főképpen pedig nagy mimikai képessége a legsekélyebb korszakokban sem tagadta meg magát s vért és velőt adott a legsúlyosabb daraboknak is. Ristori s utóbbi Rossi vendégszínházi mindenütt reakciót támasztottak a szavaló iskola ellen, de forradalmat nem keltettek.

A forradalom ezuttal az irodalomból indult ki: a naturalizmus jelszava alatt. A naturalizmus, mint művészi törekvés mindenütt elmaradhatatlan, ahol a művészet már teljesen akadémiázódott, formákba merevedett és kiaszott. A naturalista elv visszaparancsolja a művészt az élethez, ráneveli a pontos megfigyelésre, a hideg látásra s még az egyéniségre is haragszik, mert tiszta, hamisítatlan valóságot kíván. A színjátszás reformja is ezzel kezdődött, mert a hagyományos szavalás és teatrálizmus az új naturalista drámákban teljesen csütörtököt mondott, hiszen ezek egyszerűséget, természetességet, közvetlenséget, pontos valóságot követeltek a színésztől. A szép alakok és hangok

egyszerre idegenül érezték magukat a mindennapos valóságban s kiderült, hogy némely nagy színészen, milyen kevés a valódi színjátszó képesség.

A naturalizmus nem végső cél, nem befejezés, hanem csak újrakezdés a művészetben, visszatérés a halott formáktól az élet forrásához. A naturalizmus így szólt a színészhez: Generációkon keresztül a színpadon egymástól örököltétek, egymástól tanultátok azt a beszédet és mozgást, amelynek nincs mása az életben. Tipikus és sablónos alakokat ábrázoltak olyan kifejezésmóddal, mely theátrális, túlzott, sőt komédiaszerű, s ábrázolásaitokban bárki is hiába keresi az — embert. Már pedig a drámai művészet felnőtt gyerekeknek való léha mulatság, ha nem az embert és az emberit adja. És a naturalista dráma a maga stilizálatlan, sőt nem egyszer mosdatlan dialogjával stilizálatlan természetességet követelt a színésztől. Az úgynevezett szabad színpadok ennek az újraéledt természetességnek voltak a kitolt harcosai s a naturalista dráma hatása alatt a színészet — a goethei tanács értelmében — belemarkolt az emberi élet teljébe. Hogy az ilyen forradalomban valódi értékek elpusztulnak, az nem szólhat az új irányok és törekvések ellen. A naturalista színjátszás a természetességre és igazságra való törekvésben csakhamar elhanyagolt valamit, amire a régi iskola nagy súlyt vetett és amit — látszólag — nagy eredménnyel kultivált, t. i. a plasztikus beszédet. A naturalista színjátszásban a beszéd nem egyszer pongyolává lett s minthogy a naturalista dráma kicsi és intim színpadokon kezdte meg pályafutását, a nagyobb méretű színpadokon az intimitás és közvetlenség kedvéért a színész túlhalalkan beszélt, úgy, hogy a «modern színjátszás» fogalmához hozzáfűzik azt a színpadi beszédet, me-

ye! a nézőtőren nem lehet hallani. Duse Elcoróra első gáncsolóinak is az volt a legsúlyosabb kifogása, hogy már az ötödik sorban nem lehet őt hallani. Magam mondtam föntebb, hogy a naturalista színjátszás elhanyagolta a beszédet, de ennek az oka főképpen abban rejlik, hogy az újfajta ábrázolás nem használhatta többé a beszédnek azt a technikáját, melyet a deklamációs iskola fejlesztett ki, amely a hangot a torokban képpezte ki s már ott meghamisította, s amely a gömbölyű, öblös, retorikai kifejezésre törekedett. Megjegyzem, hogy a deklamációs színjátszás beszédtechnikája mellett mindennapos volt, — amint még ma is tapasztalható — hogy a színésznek a hangjától nem lehetett érteni a szavát. A hangmateriájának a túltengése még az éneklésben is nagy akadály a — művészi kifejezésnek. Művészi kifejezés nincsen a matéria dematerializálása, szóval az anyag lebírása nélkül. A hang átlekesítése nélkül sem drámai, sem éneklő művészet nincsen. A deklamációs iskolában az anyag dominált, túltengett a hang, s útjában állt a beszéd értelmességének és kifejező képességének. A naturalista színjátszás eleinte csak azt érezte, hogy nem beszélhet úgy, mint közvetlen elődje s csak később jött rá, hogy a beszédet újra kell tanulnia a természetesség alapján, hogy tehát egy egészen új beszédtechnikára van szüksége, mely minden intimitás mellett is világosságot, plasztikát és érthetőséget ad a dialógnak. Fölfedezte az új művészet, hogy neki jobban és tisztábban kell beszélnie, éppen avégből, hogy természetes és igaz lehessen. Másfelől azonban az is bizonyos, hogy a közönségnek is szoknia kell a beszéd megváltozott technikájához. A deklamációs iskola bizonyos lustaságot engedett meg a hallgatónak, jóformán

ki sem kellett nyitnia a fülét, sőt akárhányszor inkább be kellett fognia. A túlhangos dikció után közvetlenül persze szokatlanul esett a fülnek az erőltettség nélkül való, intim, sokszor csöndes beszéd, mely a kitálatás kényelmességei helyett a kitalálás nehézségeivel fárasztotta a tunya hallgatót.

Ámde a naturalizmus pongyola beszédje éppen olyan átmeneti jelenség volt, mint maga az egész irány, melynek különben is inkább negatív értéke volt, mint pozitív. Pozitív értékeket a naturalizmus csakis a naturalista drámában adhatott, amelyben fölfedezte újra a természetességet, az igazságot, az élethűséget. Ámde a naturalizmus a drámára nézve is csak átmeneti stádium volt, iskola, mert Ibsen, Maeterlinck, Hoffmannsthal, Schnitzler, D'Annunzio, Shaw nem írtak naturalista drámákat, hanem ismét stilizálni kezdtek, s alig, hogy a színjátszás újra megtanulta az alapelemeket, máris problémákkal, nagy feladatokkal találta magát szemben: elsősorban is a stílus kérdésével s annnyival is inkább, mert a naturalizmusból kivevő új irodalom mellett egyre jobban előtérbe nyomult a régi klasszikusok ábrázolásának problémája. A naturalizmus iskoláján keresztülment színjátszásnak is vállalnia kellett a régi feladatokat, de nem egyúttal a régimódi ábrázolás eszközeivel. A kiküszöbölt vagy elhanyagolt kérdések újból fölmerültek s várták a megoldást. Hogyan kell Shakespeare-t játszani, szabad-e a természetességet a tragédiában elejteni, lehet-e a hősöket valóságos embereknek ábrázolni stb.? Egész seereg kérdés vetődött fel, amelyek azonban mind egy kérdésbe torkollanak és ez a stílus problémája.

## V. Stílus és színjátszás.

### 1. A stílus problémája.

A stílus problémája, amint a történelmi fejlődés szemléletéből kibontakozik, tulajdonképpen kétágú s éppen ezért meglehetősen bonyodalmas. A francia, angol és német színjátszás egymásra következő korszakaiban a stílus problémája mindig egyazon kérdés alakjában bukkant fel. Színpadon és kritikában, elméletben és gyakorlatban egyre csak azt kérdezték: hogyan kell a tragédiát játszani? A régi elméletekben mindig ez volt a legvitásabb kérdés s Dumesnil és Clairon kisasszony híres memoárjaiban, Voltaire leveleiben, a XVIII. század tankönyveiben folyton ezt a kérdést feszegetik. A vígjátékra nézve, ameddig csak a színjátszás teóriái visszanyúlnak, mindenkor az a fel fogás uralkodott, hogy legyen az élet képmása, a valóság rajza s a vígjátéki színésztől mindenekelőtt közvetlenséget, természetességet, élethűséget kívánták. Szóval rá akartak ismerni a színpadon az emberre.

A vígjátékot illetőleg tehát színésznek és közönségnek egyaránt megvolt a maga biztos alapja és mértéke. A tragédia játszása azonban a nagy tragédiaírók korában is vitás és problematikus volt. Hamlet idevágó híres monológja arra vall, hogy Shakespeare alig bírta visszatartani színészeit a természetellen túlzásoktól, az ordítózástól és a hadonázástól; a Molière korabeli irodalom pedig ki merítő adatokkal szolgál arra nézve, hogy Corneille és Racine színészei hamis páthoszszal, cikornyás beszéddel, mesterkéltséggel mozdatokkal mimelték a hősi nagyságot. Ezzel a játékmóddal szemben Shakespeare és Molière ugyancsak világosan hivatkoztak a tragikai hősök emberi vol-

tára s a tragédiában rejlő életvalóságra. A 18-ik és 19-ik században a nagy tragédiaíjászok: Baron, Lecouvreur, Garrick, Kean, Rossi egytől-egyig forradalmárok voltak, akik megkövült formákat robbantottak széjjel az eleven valóság feszítő erejével.

Ámde ennek a sok évszázados küzdelemnek szüntelenül megisméltlődéséből lassankint az a fölfogás szűrődött át a köztudatba, hogy a színjátszásnak kétféle módja lehetséges: az egyik a természetes, a másik a stilusos játékmód; egyik a vígjáték, a másik a tragédia ábrázolási módja. S ez a felfogás még ma is felbukkan elméletben és gyakorlatban egyaránt, mint a stilus problémájának egyszerű, sőt kezdetleges formulája. Ma is általában azt hiszik az emberek, hogy stilus és természetesség ellentétek, amelyek kizárják egymást s e szerint a színjátszás vagy stilusos, vagy természetes, amit a laikusok például akként fejeznek ki, hogy Shakespearet stilusosan kell játszani, értsd, hogy a Shakespeare-játszónak szabad énekelnie vagy legalább szavalnia és mozgásában sem korlátozzák a természetesség és életvalóság követelményei. Mig tehát Shakespeare és Molière folyton a természetességet kötötték a tragikai színészeknek lelkökre és stilusról mit sem tudtak, addig ma egy shakespearei vagy racine-i tragédia ábrázolójától folytonosan a stilust kéri számon.

Ebből a két ellentétes felfogásból, e paradox helyzetből egészen új alakban nő ki a stilus problémája. Ez a probléma legegyszerűbb szóval: a távolság kérdése. Ezt a távolságot mintegy száz esztendő óta érezzük igazán, vagyis azóta, hogy a multat történelmi szemmel, históriai felfogással nézzük. Shakespeare és Racine korában nem az volt a probléma, hogyan kell Shakespearet és

Racinet játszani, hanem az egész stílus-kérdés abban fejeződött ki, hogyan kell a hősoket ábrázolni, mennyi természetességet és élethűséget lehet belevinni az ábrázolásba. Shakespeare és Racine korában nem volt stílus-probléma a szó mai értelmében, mert egyszerűen nem volt távolság a költő és a történelmi anyag, a színész és a szerep között, közönség és darab között. S a távolságnak ezt a kérdését kell mindenekelőtt megvilágítanunk.

## 2. Shakespeare és Racine.

Shakespeare Kleopatrája fűzöt hord, Racine antik hősei lúdtollal írnak, s valamint a renaissance festői Krisztust, a szent családot és az összes szenteket átültették a saját környezetükbe és beleöltöztették a saját viseletükbe: Shakespeare és Racine egész antik világa hangzatos latin és görög nevek mögött s történelmi tények és események álarcában tulajdonképpen a saját koruk ideáltípusainak kifejezése és összegezése. Shakespeare római és görög hősei hamisítatlan Erzsébet-korabeli angol emberek még akkor is, amikor Plutarchos szavaival fejezik ki magukat.

Hogy Shakespeare színpadán nem volt meg a történelmi távolság s hogy a közönség mindazt, amit maga előtt látott, jelenvalóságnak érezte, arra nézve döntő bizonyíték a shakespeare-i színpad, mely tulajdonképpen a középkor misztérium-színpadja volt, teljesen általános és szimbólikus háttér, mely nagyjában az egész előadáson keresztül változatlan maradt s még inkább a jellem ez, amelyben az akkori színészek a római és görög alakokat ábrázolták. Shakespeare színészei minden egyes darabban a saját koruk kosztümjeit hordták s Brutust és Coriolánust nem egyszer

valódi uraságoktól levetett öltönyökben alakították. Ez az előttünk képtelenek és groteszknak tetsző öltözködés teljesen stilszerű volt, vagyis híven fejezte ki a darab tartalmát. A színész köntöse nem állt ellentétben a beszédjével, mert hiszen a színpadon ágáló hősök művészileg megelevenült képmásai voltak azoknak a nagyuraknak, akik a színpad oldalán vagy a páholyokban ültek s a kiknek eszükágában sem volt Brutus és Antonius alakjában történelmi hűséget keresni, mert Brutus és Antonius történelmi álnevei alatt mind a két hősben egyszerűen önmagukra ismertek.

Corneille és Racine tragédiáit hasonló föltevésekkel és diszpozícióval nézte az akkori közönség. Moliére kritikájából tudjuk, hogy a királyi színészek feszesek és hazugok voltak s kétségtelen, hogy Racine hősnőit a XVIII. század nagy színésznői: Mlle Dumesnil és Mlle Clairon jobban játszották, mint Champmeslé kisasszony, de az előadás stílusos voltát nem egy-egy genialis alakító határozza meg. Annyi bizonyos, hogy Dumesnil kisasszonynak már jelentékeny stílusbeli aggodalmai voltak, amelyekről Racine színészei nem tudtak. A Racine-féle tragédiák alakjai hamisítatlan udvaroncok a nagy király környezetéből. Olyan hősök, akik a csatából egyenesen a szalónokba jöttek. Görögségük és latinságuk eltanult műveltség, a melylyel ildomosan tudnak bánni. Egymást »Monsieur«-nek szólítják s a hősnőt »Madame«-nak. Racine kortársai ezt annyival is természetesebbnek találták, mert hiszen a római és görög hősök egykorú francia ruhákban feszítettek a színpadon. A francia seigneurök, akik részben a színpadon ültek, Corneille és Racine tragédiáiban önmagukat látták, a színészek beszédjében önmagukra ismertek. De nem éreztek távolságot a latin és

görög nevek és ezek színpadi hordozói között sem. Rómát és Helloszt annyira elsajátították s a latinsággal és a görögséggel való kérkedés annyira divattá lett, hogy Moliére még a vígjátékok személyeinek is görög és latin neveket adott, holott ezekről igazán bizonyos, hogy párisiak voltak.

A précieuse-ök annyira beleélték magukat görög és latin mivoltukba, a kulturát, műveltséget, kiválóságot annyira azonosították azzal, amit ők »antik«-nak hittek, hogy a mindennapi életben is latin és görög nevet vettek föl. XIV. Lajost Nagy Sándornak nevezték, Párist Athénnek és ha valakit nagyon meg akartak dicsérni, Hamilcarnak hívták, vagy esetleg Hannibálnak. A XIV. Lajos korabeli drámák tehát, amennyiben rómaiakat és görögöket vitt is színpadra, ezek a legvalódibb párisi rómaiak és görögök voltak.

Egy shakespearei vagy racinei drámának igazán stilusos előadása — tehát az írói és a színpadi kifejezésnek teljesen egységes és harmónikus összeilleszkedése — csakis a Shakespeare vagy Racine színpadján történhetett meg. Ennek a történelmi ténynek az igazságán semmit sem változtat az a körülmény, hogy Montfleury és Mondory nagyon rossz színészek voltak. A nagy drámák akkor mégis az eleven valóság szenzációjával hatottak. A stilus rájuk nézve nem probléma volt, hanem valóság.

Ámde problémává lesz ezeknek a drámáknak a stilusa, mihelyest eltűnik a közönség, amelynek lelki diszpozíciói teljesen összeváltak e nagy drámák alakjaival s eltűnik a színpad, mely természetes keretül szolgált. Amíg Racine Hermioneja és Phaedrása XIV. Lajos korabeli kosztümben jártak a színpadon, sőt még akkor is, amikor rokokójelmezt öltöttek, teljes joggal és stilszerűséggel hívhatták őket »Madame«-nak. Mihelyt azonban a

történelmi érzék kifejlődésével egy új illúzió-keresés kezdődött a színpadon, mihelyest tehát Lekain és Mlle Clairon fölvtették az antik jelmezt s a régi szobrok tanulmányozása révén az antik jelmeznek megfelelő mozgást és taglejtést keresték, minden genialitásuk mellett összeütközésbe kellett kerülniök Racine-nal. Beszédjének ritmusa, formája s e beszéddel harmonizáló taglejtés csakis azokban a kosztümökben lehetett teljesen stilszerű, a melyekre az író gondolt, amikor személyeit megszólaltatta. Talmának egyik vallomásából tudjuk, hogy egyik legjobb szerepében, a Nero-ban (Racine: Britannicus című tragédiájában) milyen viaskodása volt Racine stilusával. Talma a római történelem Neróját akarta megalakítani s minduntalan ellenmondásokra és akadályokra talált a Racine szövegében, mely a Talma felfogása szerint nem az igazi, a római Nerót karakterizálta, hanem egy XVII. századbeli zsarnokot. Talma még távolabb volt Racinetól, mint Lekain, pedig már Lekain is távolabb volt, mint Baron s ez a távolság időfolytán annyira kiszélesedhetik, hogy nincs az a művészet, amely teljesen át tudja hidalni.

### 3. A tradíció és a nagy színészek.

Ez a legutóbbi következtetés, amelyet Talma példájával akartam igazolni, kissé bizonytalannak, sőt kétségesnek tűnhetik föl, ha közelebről vesszük szemügyre azt a két történelmi jelenséget, amelyről már eddig is volt szó, de amelyek a stílus problémájával kapcsolatban egészen más jelentőséget nyernek. Ha ugyanis a színpadi tradíciót és a nagy színészt a stílus-kérdés szempontjából tekintem, akkor voltaképpen megszűnik a stílus-probléma, mert hiszen a távolsági tudat-

nak, amelyből a stilus egész problémáját származtatom: két nagy ellensúlyozó faktora van a tradícióban és a nagy színészben.

A színpadi tradíció — következetes és tudatos színpadi tradíció tulajdonképpen csakis a párisi Comédie Française-ben fejlődött — nem egyéb, mint a régi játékkrend fentartása mellett egyúttal a régi játékmód megőrzése is, tehát valóságos stilus-konzerválás. A tradíció ilyenformán áthidalná azt a távolságot, amelyről föntebb szoltam s elejét venné annak, hogy a stilus mint probléma egyáltalában fölmerüljön. A 19-ik vagy 20-ik század színészének ilyenformán nem kell keresnie a racinei vagy corneille-i tragédia stilusát, mert hiszen készen kapja a tradíciótól. Az eredeti klisének folyton új és új lenyomatai készülnek s a legkésőbbi, a legfrissebb lenyomat is híven tükrözi még az íróét és korát s a játék eredeti stilusát. A tradíció ilyenformán kiküszöböli a színjátszásból a stilus problémáját, legalább a régi játékkrendet illetőleg.

Másfelől a nagy művészek, a Garrickek, Keanek, Rachelek is, legalább első tekintetre, csakugyan úgy tünnek föl, mint nagy áthidalók mult és jelen között. Garrick az első nagy univerzális színész, aki a 18-ik században, Kean Edmund, aki a 19-ik században tette aktuálissá Shakespearet (Coleridge azt írta róla, hogy alakításai úgy hatnak, mintha az ember villámfénynél olvasná Shakespearet), Rachel, aki a 19-ik század második felében Corneille-lel és Racine-nal óriási sikereket aratott: nem tesznek-e tanuságot az áthidalás lehetőségéről? S ugyanígy támasztotta föl Ristori Alfierit. Nem kell-e ezt a jelenséget egyáltalában úgy felfognunk, hogy akadhatnak nagytehetségű színészek, kivételes egyéniségek, akik századok

szakadécai fölött fognak kezét a nagy drámaírókkal; kongeniális elmék, rokonlelkek, amelyek annyira egygyéforrnak egy-egy régi alakkal, hogy tér- és időkülönbségek elenyésznek, a stílus problémája megszűnik, szóval: csoda történik, amely felfüggeszti a törvényt? Az öreg Kean Othellója, Rachel Phaedrása, Ristori Mirrhája, Rossi Lear királya ilyen nagyszerű találkozások voltak, amelyeknek forró tüzeiben fölenged és fölpezsdül a régi formákban lekötött erő és szépség s a színpadon és nézőtérén az eleven életnek ugyanazok a ritmusai lüktetnek végig.

Mindezek kétségbevonhatatlan tények, amelyek mögött azonban mégis másként fest az igazság. Mindenekelőtt, amennyiben a tradíciónak csakugyan megvan az a konzerváló ereje, amelylyel dicsekszik s amelylyel létjogosultságát akarja igazolni: csakis formákat és formai értékeket képes átszarmaztatni az utókorra, amelyekből lassankint kiszállt az élet. E formákban eredetileg a körülöttük zajgó és türemlő élet ritmusai lüktettek, az eredeti stílus tehát mindig a valóságos életnek művészi leszűrődése, de amikor ez a valóságos élet megváltozik, átalakul, a színpad csak az utánzás, a másolás, a majmolás segítségével tudja fentartani az eredeti játékmódot, amely így az élet áramlásaitól elrekesztve, mintegy üveg alatt továbbtenyésző stílus egyre halványabbá, egyre vértelenebbé, egyre hamisabbá válik. Olyan, mint az a papirosbankó, amelynek ércalapja kimerült. Amatőrök gyűjtik, de az eleven forgalom nem veheti hasznát. Hogy ez mennyire igaz, éppen az előbbi fejezet történelmi dokumentumai bizonyítják, a hol a nagy színészek: Baron, Garrick, mint tradícióbontó, tehát tradícióellenes erők lépnek föl s rendkívüli hatásuk titka egyedül abban rejlik,

hogy a kor élettartalmával frissítették föl a bebalzamoszott régi írókat.

Másfelől azonban a tradíció már csak azért sem tud megfelelni úgynevezett hivatásának, mert míg egy oldalról merevnek és mozdulatlanak látszik, nagy tévedés volna azt hinni, hogy csakugyan olyan alázatos hűséggel szolgálja az eredeti stílust, amint a tradíció apostolai hirdetik. Rubens vagy Rafael alakjai csakugyan máig megmaradtak az ő renaissance-köntösükben, amely szorosán hozzátartozik egész valójukhoz s egy Rubens-kép stílusán a századok nem ejtettek csorbát, mert ugyan kinek juthatna eszébe, hogy a mai emberek történelmi tudásához képest a renaissance Madonnáira korszerű jelmezeket adjon? Ámde Corneille és Racine alakjai, akiknek a köntöse szintén hozzátartozott a lelkükhöz: a szentséges tradíció éber örökődése ellenére is a 19-ik században legalább ruházatra és külsőre átvedlettek valódi görögökké és rómaiakká. Tudniillik a tradíció maga is úgy szólván külön organizmus, amely különböző korokon áthaladva, lassankint maga is átalakul, tehát valóságos hibrid-alkazat, a múlt és jelen formáinak valami különös megalkuvása, melynek életet, tartalmat mindenkor csak az egyéni lélek adhat.

De a nagy művészekről sem szabad azt hinnünk, hogy egyuttal a stílus problémájának szintiszta megoldói. Igaz, hogy a színpad nagy művészei új szenzációkat adnak a régi klasszikusokban, de az ő nagy hatásukban és sikerükben a dráma rendszeren második helyre kerül. Nem csupán azért, mert a legnagyobb művészek sem riadtak vissza a régi szövegek színrealkalmazásától (értsd: megnyirbálásától), hanem még ott is, ahol nem nyúltak hozzá a szerep betűjéhez s kongenialitásuknál fogva hí-

ven adták a maguk szerepét: az egész darabbal nem sokat törődtek s stílusproblémája annyival is kevésbé izgatta őket, mert ők a maguk erejével közel értek a közönséghez.

Hogy a nagy művészek tüneményes sikereiben gyakran a legnagyobb drámaírónak is milyen alárendelt a szerepe, erre nézve nagyon is ékesszóló bizonyítékaink vannak azokban a már elfeledett tizedrangú drámai alkotásokban, amelyekben egy Garrick, egy Kean ugyanolyan hatást ért el, mint bármelyik shakespearei szereppel. A nagy színészek néha nem kívánnak szerepüktől egyebet, mint szituáció-sort, amelyet aztán kitöltenek a saját leleményükkel. A maguk személyére nézve minden problémát megoldanak s nagy szuggesztív erejüknek a közönség akkor sem képes ellentállni, a mikor tudja róluk, hogy ellene dolgoznak a drámaírónak, hogy átírják, megnyirbálják s beérik a pusztá virtuózitással.

Azonfelül éppen a nagy művészek esetében előfordul gyakran az is, hogy miközben a saját koruk és egyéniségük formáiba mintázzák elmúlt korok alakjait, a legnagyobb hatásokat éppen azzal érik el, ami nincs is meg magában a drámában, hanem nyilvánvaló belemagyarázás. Egy időben olasz művészek nagyfokú verizmussal játszották Shakespearet, vagyis néhány pathológiai jelenségre vagy momentumra támaszkodva, (aminő például Othelló epileptikus ájulása) egy-egy shakespearei alakot pathológikus kimagyarázással és megjátszással iparkodtak közelhozni a publikumhoz. S minthogy a közönséget jobban elragadja egy élethű meghalás, mint a legfinomabb átélés, könnyű megérteni, hogy miért hódított egy időben a verizmus még a klasszikai drámák területén is. Hogy Othelló pathológikus megjátszása nem iga-

zolható Shakespeare drámájából, ez bizonyításra sem szorul s bárminő hatást tehet is Othelló szerepében a jól ábrázolt epilepsia, a shakespearei alaknak ilyen belemintázása egy kor speciális izlésébe, csakis futó sikerrel járhat s nem oldja meg a kérdést.

Vannak azonban esetek, amikor nem is a nagy művész gyúrja ki újra az alakot a saját korának formáiban s ezzel úgyszólván ámulatba ejti a világot, hanem amikor a felfogást, melyből az alakot megteremti, a korától kölcsönzi, amikor tehát már maga a köztudat átalakította az eredeti művet.

Vannak remekművek, amelyek későbbi korok tudatában és felfogásában teljesen átvedlenek s nyilvánvalóan és kimutathatóan ellenmondásba kerülnek eredeti mivoltukkal s megalkotójuk koncepciójával. Klasszikus példa erre nézve Shakespeare Shylokja a Velencei kalmárban. Hosszú időn keresztül a színészek is Shakespeare szemével nézték és Shylokban felsült gonosztevőt láttak. A velencei kalmár Shakespeare darabjai között mindig a vígjátékok között volt és nem lehet kétségünk aziránt, hogy az ő közönsége röhögött a zsidón. Ámde a XVIII. században, amely Lessing Bölcs Nátánjában és Cumberland Shevájában látta a zsidó típusát, a humánusabb felfogás térhódításával párhuzamosan a Shylok drámája is egyre jobban kinőtt a darab vígjátéki atmoszférájából. Tulajdonképpen Garrick elődje, a már említett Charles Macklin volt az első, aki tragikus alaknak játszotta Shylokot. Kean Edmund már az ó-testamentum fenségét, démoni bosszúállást vitt bele s miután Shylok ilyenképen a darab hősévé és legfontosabb személyiségévé lépett elő, az egész ötödik felvonás kezdett fölöslegessé válni s a nagy művészek nem is riadtak vissza attól, hogy előadásukat a tör-

vényszéki jelenettel fejezzék be. Shakespeare felfogásához nem férhet kétség. Ő az Erzsébet-korabeli angol úri felfogás alapjáról nézte a zsidókat (eleven zsidót aligha látott teljes életében) s nem nézte őket szimpátiával, de sokkal nagyobb költő volt, semhogy Marlowe mintájára szörnyeteget és ne embert vitt volna a színpadra az ő Shylokjában. Egész kompozíciójából nyilvánvaló, hogy nem látott mártírt Shylokban, hanem csak gonosztevőt, akinek a tragikai mérethez nincs meg a kellő bátorság saját életének latbavetésére a döntő pillanatban s aki kerülő úton, ravasz fondorlattal akar egy keresztény ember életéhez férközni. Shakespeare minden zsidókérdéstől ment felfogása, erőteljes vígjátéki kedve kiviláglik az egész darab menetéből és főképpen a törvénytől. A Shakespeare Shylokja azonban a 19-ik század folyamán teljesen megváltozott. A köztudat megtette őt a zsidó faj tipikus képviselőjének; nagy színészek a maguk megfigyeléseivel gazdagították s teremtettek egy hatalmas nagyszabású alakot, mely teljesen elüt a Shakespeare jóval kisebbszabású, csúszó-mászó, alázatos modorú, bosszúálló uzsorásától, de sokkal hatásosabb, mint a Shakespeareé és sokkal inkább megfelel a mai közönség izlésének és felfogásának. A nagyszabású, tragikus Shylok széjjelrobbantja Shakespeare vígjátéki kereteit és manapság mégis ez a felfogás az, mely a Velencei kalmárt érdekessé teszi.

Hasonló átalakulást állapít meg Jules Lemaitre Molière Misanthrope-ját illetőleg. Molière zöldszalagos emberéből gyászfekete szalagos ember lett, akire a szerzője rá sem ismerne. Az ő korában nagyon nevetségesnek is találhatták Alceste-et, aki utálja a társaságot s magányba vonul. Akinek mindenkivel baja van s aki abban a má-

niában szenved, hogy mindenkinek meg kell mondania az igazat. Moliére korában Alceste kómi-  
kus volt, mert a közönség nem az ő pártján állott.  
Azóta jobban megtanultuk becsülni ezeket a ma-  
gányos, elégedetlen, lázongó igazlelkűeket, miné-  
künk némiképpen ideálunk Alceste, vele érzünk,  
sajnáljuk, nem tudunk többé nevetni rajta. A Mi-  
santhrop ilyenformán mélyebb lett s egyuttal való-  
színűleg unalmasabb. Ez a felfogás évszázadokon  
át érlelődött meg s ez a köztudat minden tra-  
díciónál erősebb.

Shakespeare »Makrancos hölgye« is nagyon  
finom átalakuláson ment keresztül a 16-ik század  
óta. Alapjában véve nyers, jókedvű darab, mely  
ritka közvetlenséggel eleveníti meg a férfi és a  
nő viszonyát, amint a renaissanceban látták és fel-  
fogták. Mélyebb vagy finomabb szerelemnek nyoma  
sincs a darabban. Petruchionak csak azért támad  
kedve megkérni Katalint, mert hallja róla, hogy  
nagyon gazdag és nyakas természetű. Aztán ala-  
posan elbánik Katalinnal, de ha át akarnók he-  
lyezni ezt a szelidítési komédiát a mi korunkba,  
úri emberek közé, teljesen lehetetlenné és kép-  
telenné válnék a cselekmény. Petruchio nagyon is  
kézzelfoghatólag, szinte paraszti módra bizonyítja  
be Katalinnak, hogy a férfi az úr a házban s a  
nőnek vakon engedelmeskednie kell. Még Garrick  
is nyers bohózatnak játszotta a »Makrancos hölgyet«  
s teletöltötte vaskos bohózati fogásokkal, amelyek-  
nek egy része máig is fenmaradt a szinpadon. Mai  
színészek ábrázolásában azonban egészen másként  
fest a darab. A mai Petruchio, hogy szim-  
pátiát kelthessen maga iránt s durvalelkűnek ne  
lássék, mindenekelőtt sok gyöngédséget kényte-  
len belevinni az asszonyszelidítő férfi alakjába.  
Ugy kell tennie, mintha nem is megtörni, hanem

egy hibájából kikurálni akarná. Mi azt akarjuk, hogy mindaz a durvaság, melyben à renaissance csak egészséget és erőt látott, játék legyen, maszk, amely mögött a leggyöngédebb szerelem rejtőzik. Katalin alakja is megfinomult. Shakespeare Katalinja akárhogy perel is, egy pillanatig sem gondol komolyan arra, hogy kikoszarazza Petruchiot, mert már mindenáron férjhez akar menni s a második felvonásban kétségbeesik arra a gondolatra, hátha Petruchio felültette s nem is jön el lakodalmat ülni. De motivuma nem a szerelem, hanem a szégyenkezés. Szégyenlené, ha nem vinnék. Shakespeare ezt egészen világosan kimondja; de arról, hogy Katalin szerelmes, vagy éppen nagyon szerelmes volna a férjébe: szó sem esik a darabban. Shakespeare Makrancos hölgye, nem szerelmi, hanem házassági vigjáték, mely Katalin apjának és Petruchionak vagyoni megegyezésével kezdődik. A szerelem itt nagyon mellékes motívum. A mi »Makrancos hölgyünk«, vagyis ahogy mi látjuk a darabot, sokkal szentimentálisabb, sokkal finomabb, sokkal lágyabb, sokkal erőtlenebb s nem olyan egyöntetű, mint Shakespeare nyers és burleszk renaissance-komédiája. Mi Katalin hajlandóságát a férjhezmenésre már abból származtatjuk, hogy Petruchio hatással van rája, megtetszik neki s fokanként való megszelidülését részben annak tudjuk be, hogy egyre szerelmesebb lesz az urába.

Van a tradíciónak egy másik értelmezése is, a melyet nem lehet figyelmen kívül hagyni. A németek például azt állítják, hogy Goethe Mefisztójának ábrázolását illetőleg kettős tradíciójuk van a színpadon. Az egyik tradíciónak őse L a r o c h e, aki 1829-ben, Weimarban játszotta Mefisztót, Goethe vezetése mellett s aki, saját bevallása szerint, minden mozdulatát, minden lépését, minden

arcrándulását Goethetől vette, úgy, hogy a saját kijelentése szerint is, ami az ábrázolásban a sajátja volt, az a körme alatt elért volna. Laroche Mefisztót világlátott, könnyed, gúnyos gavallérnak játszotta, derűs jókedvvel s ez Mefisztó ábrázolásának az egyik tradíciója. A másik Seydelmann-tól ered, egy nem kevésbé híres színésztől, aki a természet nem áldott meg kellemes, vonzó külsővel s aki Mefisztóban nem a könnyed gavallért, hanem a kaján ördögöt játszotta s szintén tradíciót teremtett. Legalább így állítják a németek. Azt lehetne talán mondani, hogy az úgynevezett kettős tradíció *contradictio in adjecto*, fából vaskarika, mert hiszen a tradíció éppen a felfogás és értelmezés többféleségét van hivatva kiküszöbölni a színpadról. Ha pedig egy szerep ábrázolásának kétféle tradíciója van, akkor minek nevezzük ezt egyáltalában tradíciónak, miért nem mondjuk inkább azt, hogy egy szerep ábrázolásának többféle, sőt nagyon sokféle lehetősége van. A Mefisztó esetében a »tradíció« mindössze annyit jelent, hogy az első ábrázolók hogyan fogták fel a Goethe ördögét, ez pedig magában véve nem sokat jelent. Könnyen elképzelhető egy olyan Mefisztó is, aki a könnyedséget és gavallériát démonisággal párosítja s így mind a két tradíciónak a nyakára hág. Legtöbb értelme van a tradíciónak a Comédie Française színpadán, ahol ugyanis a tradíciót egyrészt úgy fogják fel, hogy nem egyéb, mint bizonyos tapasztalatilag is igazolt és bevált értelmezési finomságok, amelyeket kiváló színészek már egyszer kitaláltak s a melyeket ennél fogva nem kell újra kitalálni. Ha így értelmezzük a tradíciót, akkor értékéhez és jelentőségéhez nem férhet kétség. Itt ugyanis valószínű gazdag örökségről van szó, amelyet a szerencsés utód kézhez kap s amelylyel csak jól és okosan kell gazdálkodnia. Az ilyen tradíció nem hogy gátolná vagy megkötné a későbbi színészt, hanem ellenkezőleg inspirálja és fölszabadítja, mert megőrzi egész erejét a szerep olyan oldalainak és finomságának meglátására, amelyekre nézve a tradíció nem mond, mert nem mondhat semmit. Ilyen tradíció természetesen csakis ott fejlődhetik, ahol a színpad komolyabb és finomabb

értelemben is érdekli az embereket. Francia újságokban ma sem ritkaság, hogy Corneille vagy Victor Hugó néhány sorát fejtegetik és magyarázzák abból az ötletből, hogy a színész helyesen fogta-e föl, vagy helytelenül, s francia kritikusok extázisba esnek, ha Mme Segonde-Weber, a Comédie Française első tragikája, egy Racine-féle tragédiában valami új és érdekes hangsúlyt talál. Ott, ahol a nyelv kulturáját annyira megbecsülik, mint Franciaországban, a színpadi tradíciónak olyan értékei vannak, amelyeket nem lehet elvitatni.

#### 4. Shakespeare és Ibsen.

A színpadi tradíció s a nagy művészek elszigetelt sikereivel szemben, amelyek csak kikerülései a problémának: első sorban is azzal kell tisztába jönnünk, hogy az a régi klasszikai alkotás hogyan helyezkedik el a mi felfogásunkban, tehát mennyi eleven emberi valóságot tartalmaz a mi számunkra. Mi tehát önmagunkat, mai gondolkodásunkat, érzésvilágunkat, művészi felfogásunkat ki nem küszöbölhetjük egy régi tragédia ábrázolásából. Nem mehetünk vissza sem Racine, sem Shakespeare korába, egyszerűen azért, mert nem találunk vissza. Nem használhatjuk sem az ő színpadjukat, sem az ő ábrázolási módjukat; a Shakespeare alakjai ma csak úgy ábrázolhatók, hogy a mai néző igaz hus-vér embereket lásson bennük, ne pedig olyan lényeket, akiket megcsodál, de akikhez semmi köze s akiknek beszédje és mozgása idegenszerűnek tetszik.

Ebből a felfogásból bizonyos színészek, akik modernitásukkal kérkednek, azt a következtetést vonták le, hogy a shakespearei tragédiát éppen úgy kell játszani, mint a mai naturalista drámát, szóval természetesen, élethíven.

Világos, hogy itt egy tudatos vagy öntudatlan tévedéssel van dolgunk, mely abban áll, hogy a

köztudat a természetesség és a köznapiság fogalmát rendesen azonosítja egymással. A legtöbb ember azt tartja természetesnek, amit minden nap maga körül lát és hall, ezt a természetességet viszont nem tartja összeférhetőnek a tragédia stílusával, amelyet magasabbrendűnek, a köznapi élet fölött álló valaminek érez. Ámde nagyfokú vakság azt hinni, hogy a köznapi élet akcentusai és gesztusai a maguk valóságában akár egy naturalista dráma stílusát is kimerítik. A naturalista drámának is csupán anyaga a köznapi élet a maga ezer aprólékosságával s a közönséges valóság akcentusai és gesztusai csak jelek, amelyekkel a naturalista író a maga alakjait megeleveníti. Ez azonban nem annyit jelent, hogy például Henschel fuvaros köznapi lélek s könnyű színészi feladat, mint némelyek állítják. Nem áll meg az a föltevés sem, hogy a mindennapi valóság e jeleinek elsajátítása vagy utánzása révén a színész már hozzá is fért Henschel fuvaros tragédiájához. Ebben a köznapi, helyesebben szólva közrendű alakban több lelki tartalom és bensőséges élet lakozik, mint némely úgynevezett hősből és királyból.

Henschel fuvaros esetében csakugyan úgy látszik, hogy a természetesség és a stíluszerűség teljesen összeesnek. A Henschel fuvaros-féle embereket mindenki megfigyelheti, tehát a színész is: tehát a stílusa ellenőrizhető, feltehető.

Mi történik azonban, ha a színésznek nem áll rendelkezésére a közelvalóság, ha a darabban nem az a ritmus lüktet, mely a körülötte hullámzó életből is szinte harsog feléje? Ha a szerep szavai, amelyeket meg kell elevenítenie, nem a valóság, a természetesség erejével hatnak rája, hanem úgy

tűnnek fel, mint kigondolt, kieszelt, elképzelt mondatok, bonyolult szerkezetek, melyeket nem érez közvetlennek s ahol egyszerre nagy távolságokat érez saját maga és az író alakja között? Bármennyire emberiek és igazak is Shakespeare alakjai, kétségtelen, hogy nem úgy fejezik ki magukat, mint mi szoktuk, szóval nem a mi életünk színpadi másai, nem a mi formáink kidolgozásai. Kétségtelen, hogy Romeo vagy Antonius nem úgy beszél, mint a mai életnek színpadra vitt emberei. Ebből a felfogásból viszont sokan máig is azt következtetik, hogy egy Romeónak vagy Antoniusnak színpadi megjelenítéséhez, hogy magunktól megkülönböztessük őket a mozgásnak és beszédnek egy teljesen külön fajtájú mozgás és beszéd szükséges. Szóval a régi retorikus beszédet és mesterkélt mozgást kívánják, azzal a különbséggel, hogy a képzőművészetekre hivatkoznak, a festészetre és a szobrászatra s a színészt felszólítják, hogy tanulmányozza az antik szobrokat, a nagy festőket s lesse el tőlük az állásokat, a helyzeteket, mert ezek felelnek meg igazán egy shakespeareai tragédia stílusának. Hogy a színésznek mozgásában és testtartásában vannak festészeti és szobrászati mozzanatok, hogy egy-egy mozdulat szépségével is hat a színpadon: ez a mindennapos tapasztalat igazsága s hiú dolog volna tagadni. Ámde éppen ilyen rövidlátásra vall, ha azt hisszük, hogy a színész plasztikaisága vagy festőisége megegyezik a szobrász vagy a piktor művészetével. Festő és szobrász csak látszólag találkozik a színésszel s nem tudnék végzetesebbet a színészre nézve, mintha csak a festőt vagy a szobrászt venné tanítómesteréül. Tudvalevő dolog, hogy tiszta festői és plasztikai hatás csakis úgy érhető el, ha a festményből és szoborból az

időbeliséget kiküszöbölik. Az igazi festmény, a jó szobor tisztán térbeli kompozíció. Tizián »Egi és földi szerelem« című híres képén a két női alak csakis térbelileg tartoznak egymáshoz. Színpadra képzelve a kompozíciót, mily képtelenség volna, míg festménynek tökéletes. Ellenben a legjobb színpadi jelenet lefestve a legrosszabb kép lehet, mert festői eszközök helyett időbeliakkal dolgoznék, tehát novellisztikus, művészietlen képírás lenne. A színészi akciót, tehát a színész állását és mozdulatait ugyanis nem a festőiség vagy plasztika határozza meg, hanem a drámai szituáció, a lelki helyzet, kevésbé általánosan kifejezve: a szó. A plasztika vagy festészet követelményei, ha irányadókká válnak a színpadon, a térbeliséget helyezik az időbeliség fölé, aminek szemmel látható eredménye a pózolás, a mesterkélt és üres taglejtés. Mihelyest a szó elveszti a színpadon szuverénitását, veszélyben forog a dráma, tehát az igazi színjátszás is.

A shakespearei játékestilust csakis a shakespearei dráma dikciójából lehet meghatározni. Ezt a sokrétű, pompázó, gazdag melódiájú nyelvet gesztusban és akcióban feloldani, belső zenéjét, mélységes lüktetését meghallani és megszólaltatni: ez a Shakespeare-játszó feladata. A legvilágosabb, legközvetlenebb, legelevenebb drámai dikcióban is századok folytán homályosságok támadnak. Sokszor csak betűt látunk az ige helyett. Világos szavak hieroglifekké kuszálódnak össze. Hiszen maga a szó sem örök időkre kivert fogalmi érték, hanem gyakran nagyon is változékony, nagyon is gyűrhető hüvely, mely néha úgyszólván kiürül és egészen új tartalommal szívja tele magát. De bármily talányos, megtévesztő is egy régi író dikciója, : ebben van elraktározva az egész ember;

benne szunnyadnak összes gesztusai. A szóbeli kivonat alapján kell megkonstruálni a shakespearei embert.

Mindenekelőtt öreg hiba volna azzal a föltevással közeledni Shakespeare dikciójához, hogy az mérőben úgynevezett poétai nyelv, melynek semmi köze az élethez, vagy amely éppen homlokegyenest ellenkezik a valósággal. Annyi bizonyos, hogy Shakespearenek száz meg száz utánzója akadt, kivált a történelmi drámában s e tragédiaírók jámbusi nyelve amolyan igazi betűszagú nyelv, esztergályozott képekkel és hasonlatokkal, amelyek úgy fityegnek személyeiken, mint a karácsonyfára felkötözött aranydió és egyebek, de a shakespearei nyelvvel ezek a jámbusok nem tartanak semminő rokonságot.

Mindazok az elemek és motívumok, amelyek ma Shakespeare dikciójában idegenül hatnak, csináltak, mesterkéltnak, vagy legalább is stilizáltak tünnek föl: a valóságos élet talajából sarjadtak ki s benne virultak az Erzsébet-korabeli angol uritársadalom szókészletében. Ez az úri társaság a renaissance sajátos mohóságával falta az antik műveket, képzeletük megtelt a görög és latin mithológia és történelem alakjaival (Julius Caesart például egészen maguk közé számították) az antik mithológia képei minden pillanatban rendelkezésükre állottak s társalgás és levélírás közben is bőven merítettek abból a gazdag anyagból, melyről a mai ember úgyszólván teljesen lemondott. Rubens festményei a hamisítatlan németalföldi Venusok és Dianák, a nagyszakállú Pánok, akik élénken emlékeztetnek hollandi sajtkereskedőkre, mindennél találóbban illusztrálják, hogy a görög és latin mithológia mennyire átszűrődött a renaissance embereinek mindennapi életén.

A shakespearei dikció azonkívül erősen népies, szinte földszagú, néha egyenesen vulgáris, amit már a kortársak is szemére lobbantottak Shakespearenek. A népies szólásoknak, példabeszédeknek, daloknak, élceknek, tréfás kifejezéseknek valóságos kincsháza a shakespearei dráma. Shakespeare azt tette, amit utóbb Moliére nyíltan ki is mondott önmagáról: Vette a jót, ahol lelte. Nem hiába ütözköztek meg a kortársai azon, hogy simán, törlések és javítások nélkül dolgozott, úgyszólván verejtek, fáradság nélkül; dikciója inkább rögtönzött, mint kigondolt. Nem iparkodik minden gondolatát a legrövidebb formájára egyszerűsíteni, szóval nem stilizál, hanem úgy adja a beszédet, ahogy ömlik belőle s még a dagályosságtól sem riad vissza. Pazar s talán éppen ezért nem ritkán homályos. De hasonlatai mind valóságosak, annyira igazak s olyan széles területet ölelnek fel, a megfigyelésnek és kitalálásnak, a meglátásnak és a megsejtésnek olyan csodálatos bőséget mutatják, hogy a Baconisták mint súlyos kifogást hozták fel Shakespeare szerzősége ellen. Shakespeare millió költői hasonlatára egyszerűen kimondották, hogy egy költő nem is tudhat ennyit, ami egyet mindenestre bizonyít: hogy Shakespeare nyelve nem fikció, hanem erős eleven realitás. A középkori embernek képekben gondolkodó naiv frissesége, mely a kor népies költészetében oly diadalmas erővel buzog: ez karakterizálja Shakespeare nyelvét. Shakespeare gentlemanjei úgy beszélnek, ahogy öltözködtek: pompásan, gazdagon, színesen.

S ez a dikció még egy kiapadhatatlan forrásból táplálkozott, egy nagy dekoratív hajlandóságból, melyet az akkori színpad ki nem elégíthetett s mely szintén a dikcióban talált levezetést.

Shakespeare színpadja tudvalevőleg egy be nem

diszített, három részre tagolt, egyszerű szinte kopár alkotmány volt, mely a különböző színhelyeket csak jelezte, de nem ábrázolta. Színpadi illuzióról tehát szó sem lehetett s így költői illuzióra kellett dolgozni, minthogy sem festő, sem világosító nem állott a színpadon; a dekorálást is és a világítást is a drámaíró végezte a saját eszközeivel. És Shakespeare minden este bediszította és megvilágította a maga színpadját — egy ezerszínű poétai dikció pazarságával és fényével. Szuggerálta közönségének a Szentivánéji álom bűvös erdejét, a rubinpettyes, aranyköntösű kankalinokkal, s Titánia sátrával, mely a kakukfüves parton emelkedik rózsából meg jázminból, Portia holdfényes kertjét nagy, hallgató fáival, a Macbeth várát csalóka fecskefészkeivel stb. A shakespearei dikciónak dekoratív gazdagsága tehát a színpad szegénységéből származott. Ilyenformán Shakespearenek minden személye a maga egyéni karakterén kívül költő is, vagy legalább is a poéta szócsöve s így kerültek a shakespearei dialógba merőben dekoratív elemek, amelyekről későbbi színészek tévesen azt hitték, hogy dramatikus szavak s épp oly dörge delmes páthosszal zengették bele a nézőtérbe, mint a szitkokat és átkokat s egyéb drámai kitöréseket.

Ez a dikció már nem is gazdag, hanem pazar, sokszor tulbő és dagályos, igazi kicsordulása azoknak a hatalmas, erős, tultengő egyéniségeknek, amelyek e nyelv mögött állanak. Lihegő, pompázó, szikrázó beszéd ez, mely szinte nem bir magával, amelyet nem fékez semmi korlát. Sikongó, izzó lelkek hatalmas tűzijátéka. Otto Ludwig, aki egy nagyon érdekes könyvet írt Shakespeare-ről, azt mondja az alakjairól, hogy teljesen kiélik magukat. Csakhogy úgy élik ki magukat, hogy min-

dent kibeszélnek, lelküket egy-egy adott pillanatban teljesen kiüritik. A legmagányosabb, a legelrejtettebb lelkek is megnyílnak, ha nem egymásnak, hát a közönségnek: nagy monológokban szakad fel minden érzésük. És ezek az emberek általában hangosak, ambár urak. A renaissance uri emberében azonban még nagyon sok a paraszt. Kulturájuk még egészen friss, nincsen még csiszolva. Jules Lemaître a Misanthrop udvaroncait nagy parasztoknak tartja. Shakespeare nagyurain is »megérik a vadíz.« Ahogy Antonius Kleopatrával, az öreg Capulet Juliával, Posthumus Imogénnel bánik: az indulatoknak olyan eleméntáris, mondhatni brutális nyersségét mutatja, mely roppant jellemzi a renaissanceot s nagyon távol esik a mi felfogásunktól.

Kérdés, hogy ennek a dikciónak milyen színészi kifejezés s ennek a kifejezésnek milyen színészi akció, minő gesztus a megfelelő ellenértéke? Nyilvánvaló, hogy ez a dikció felettébb ritkán tükrözi azt a klasszikus nyugalmat, amellyel például a K e m b l e-féle iskola szinpadra állította a shakespearei hősöket. A deklamatórius előadás kimért-sége, a nyugalommal kérkedő előkelőség nem fér össze a shakespearei nyelv nyugtalan áramlásával. Az a bizonyos emelkedettség, amelyet Shakespearrel kapcsolatban oly sűrűn emlegetnek, megtörik a dikció folytonos kontrasztjain. Élc és páthosz gyakran szédületes gyorsasággal kergetőznek a dialógusban s a retorika egyenruhája rögtön szét-feslik Shakespeare alakjain.

Az idősebb K e a n a legbámulatosabb hatásokat érte el azzal, hogy kápráztató fürgeséggel mozgott a Shakespeare nagy érzelmi skáláján. George Henry L e w e s, aki a legszavahihetőbb szini kritikusok közül való, a legnagyobb színészi zseni-

nek mondja, akit valaha látott, de megjegyzi, hogy Kemble hívei mindig azt vetették a szemére, hogy nincs benne »méltóság«. De hiába dörögtek a kritikusok, éppen úgy jártak, mint a franciák Shakespeare-rel, akinek szemére lobbantották, hogy nem ismeri az illendőség és az izlés követelményeit. Kean Othellója és III. Rikárdja minden ellenvetést elnémitott egy háborgó lélekből kiszakadó félelmetes és ellenállhatatlan hangjaival. Jelentéktelen kis alakja Othello szerepében eleinte semmisnek tűnt fel Macready mellett, aki Jágot játszotta, mignem a harmadik felvonásban, amikor féltékeny indulata kifordítja magából s oroszláni erővel torokon ragadja Jágot, az alakja annyira megnőtt, hogy Macready eltörpült mellette. Szenvedése, mely férfiasságából soha ki nem vetkőzött, olyan ellenállhatatlan erővel reszketett át a hangján s olyan beszédesen jelent meg arcán és mozdulataiban, hogy öreg emberek kezükbe temették az arcukat és hangosan zokogtak. Pedig abban az időben már köszvény és rekedtség kinozta. Kean első sorban és főképpen a nagy indulatok színésze volt. Nem tudott nevetni, nem tudott örülni, nem tudott könnyed vagy tréfás lenni. Csak a tigris könnyedsége volt meg benne, amellyel III. Rikárdját felruházta. De az indulat keletkezését, háborgását, tombolását, kialvását mesterien ábrázolta. Ezért volt igazi Shakespeare-színész s ezért volt legjobb szerepe az Othello. Legkevésbé szerették Hamletben, mert Hamlet indulatait a reflexió gyengíti s Kean a reflexióban gyenge volt.

Mindenesetre érdekes és jellemző, hogy a Kean-nél nagyobb Garrick, aki a színjátszás renaissanceát jelentette egész Európában, Hamlet szerepében volt legkiválóbb s Othellóban a leggyöngébb. Garrick Othellót mindössze két éven át ját-

játszotta s Londonban összesen csak háromszor. Ebben a szerepben nem sikerült neki az, ami Keannek; kicsiny és finom alakja nem tudott kiszélesedni és megnőni. Annál hatalmasabb volt Learben. Támogatta őt Lear öregsége, úgy, mint III. Rikárdban a hős testi fogyatkozása. Ellenben nem sikerült neki Faulconbridge, sem Percy Hotspur Romeóját nem becsülték annyira, mint Spranger Barryét, akit különben ő maga tanított be a szerepre s akinek »olvadó pillantásaiért, bársonyosan lágy hangjáért és finom, graciózus alakjáért egész London rajongott.« Mint Coriolanus és mint Brutus, nem lépett fel soha, Antoniusával pedig nem tudott nagy érdeklődést kelteni. Ellenben úgyszólván egy egész irodalom zengi különböző hangnemből, de egyforma lelkesedéssel és elragadtatással, hogy milyen páratlan volt Hamletje.

Ha sorra vesszük a shakespearei alakokat, amelyek Garrick játékrendjéből kimaradtak, vagy ha benne voltak is, nem gyarapították a nagy színész dicsőségét s ezzel szemben szemügyre vesszük azokat az alakításokat, amelyekkel igazán világraszóló sikereket ért el s a színpadon valóságos Shakespeare-renaissanceot teremtett: összes eddigi föltevésünk történelmiileg is igazolódni s további föltevésekre jogosítanak, Shakespeare színpadi jövőjére nézve. Garrick korszakalkotó volt Learben, Macbethben, III. Rikárdban és Hamletben. De milyen népes és gazdag a másik csoport: Romeo, Percy, Faulconbridge, Coriolanus, Antonius. Ezek a vérbeli renaissance-hősök, akiknek lelke a nyugalomban is fenyegető kráter s akiknek indulatrohamai viharok, hogy egy shakespearei szót használjunk. Romeo, Coriolán, Percy, Faulconbridge, Othello óriási gyermekek, középkori urak és középkori verekedők, lelki életük éppen

séggel nem összetett vagy szövevényes, szenvedélyeik és indulataik legtöbbször eruptívek, kitörők. Brutus és Antonius a renaissance hősi típusát reprezentálják.

Ezzel szemben Hamlet, Lear, Macbeth lelki élete örvénylőbb és bonyolultabb. Hamlet és Lear a legnagyobb lelki perspektívák, amelyeket Shakespeare megnyitott. Macbeth a lelkimardosásnak valószínű mintája. Ezek az alakok kevésbé épek, kevésbé egyvonalúak, titokzatosabbak és rejtelmesebbek amazoknál.

Már most mit jelent az, hogy az első csoport hősei nem voltak beilleszthetők a XVIII. század legnagyobb és leguniverzálisabb színészenek szédületes skálájába? Semmi egyebet, mint hogy a XVIII. század kultur-embere, ki a színpadon a francia és ír származású s angol nevelésű Garrickben kulminált, nem fedte többé a XVI. század tisztavérű típusait s csakis azokba a shakespearei alakokba tudott igazán belekapcsolódni, amelyek ugyszólván tömérdek lelki lehetőséget hagytak fenn későbbi korok számára.

S mennyivel kevésbé sikerül Shakespearehez hozzáférni azzal az analitikus módszerrel, melylyel modern színészek próbálkoztak meg, akik a mai dráma aprólékos pszichológiájával akarnak bevilágítani a shakespearei ember lelkébe. Ezek a színészek megvilágítanak lelki redőket, de maga az egész lélek homályban marad. Felszínre hoznak tömérdek finomságot, amelyek nagyon értékesek, de utóvégre elmosódnak, mert az alak gerincét nem tudják megadni. Egyetlenegy shakespearei alakot ismerek, amely nagyobb szabású a színpadon, mint a drámában s ez Shylok s egyetlenegy nagy alakja van Shakespearenek, mely az analitikus játékmódot elbirja s ez a Hamlet, bár a Hamlet esetében sem

ritka az agyonjátszás, ami abból származik, hogy a színész a kelleténél mélyebb értelmet keres a szavak mögött. Shakespeare egész dikciója szag-  
gatott, eleven, lüktető s kitérései mellett is foly-  
ton a célra siet. A lassú, elnyújtott beszéd, a  
szimatoló analízis, mely e ragyogó zenei szavak  
belét akarja kihalászni: drámaiságától és igaz-  
ságától fosztja meg Shakespearet.

A gesztusnak és akciónak a szóhoz kell iga-  
zódnia. Betanult mozdulatokkal, táncmesteri grá-  
ciával, ugynevezett szép állásokkal épp oly kevésbé  
boldogulhat itt a színész, mint letemperált, el-  
szürkített akcióval, mely a mai élet ritmusából  
merít. Rikárd, Othello, Lear, Macbeth oroszlánok  
és tigrisek; Rikárdnak még az intellektusa is bru-  
tális és vérszomjas. Mihelyt a kellő drámai szit-  
tuációba kerülnek, minden korlátot keresztülra-  
gadja őket a nagy, féktelen indulat, melyet még  
alig szelidített meg a kultúra.

Ebből a szempontból Európában tulajdonképpen  
egy színészt ismerünk, aki például egy Othello-  
alakjában tökéletes illuziót kelthetne s ez a szic-  
ciliai Grasso, aki csupa elementáris indulat, való-  
ságos vulkán, amely minden pillanatban kitörni  
kész, s akit a szavak valósággal feszélyeznek és  
zavarnak, ha visszafojtott érzések nem feszítik őket.  
Föltartóztathatatlan, szédületes beszédtempója, erő-  
teljes dinamikája, tompa, sötét, tragikus organuma,  
hatalmas fizikuma, amely szinte ösztönszerűleg  
enged az érzéseknek s amelynek spontán és tü-  
zes megnyilatkozásait nem halványítja semminő  
analízis: egyenesen ráutalják azokra a shakespearei  
szerepekre, amelyeknek ez idő szerint alig van  
gazdájuk az európai színpadokon. Több mint egy  
évtized óta úgyszólván Signor Grasso az első  
színész, aki a színpadi realizmus hódításában talán

nagyon is eljőzanodott színjátszást ismét az erup-tív lelki erők, a nagy, primitív érzések féktelen viharával és záporaival akarja fölfri-szíteni. Egy igazi Shakespeare-renaissance különben csakis ilyen módon volna lehetséges a színpadon.

Az ibseni dráma, amíg teljesen szimbolikussá nem lett s tudatosan el nem különítette magát a mindennapi valóságtól: habár ugyanolyan realitással fejezte ki a XIX. század intelligens közép-osztályát, mint Shakespeare a XVI. század ur-i társadalmát: stíljében homlokegyenest ellentéte a shakespeare-i drámának. Lessing azzal jellemezte Shakespeare dikcióját, hogy minden sora hirdeti az íróját. Ibsen sorai nem ilyen természetűek. Kiszakított sorai semmit sem mondanak. Olyan szó-lások, amelyek nem ütnek el a mi közönséges beszédünktől. Mindig csak a beszélőt jellemzik, de maguk a szavak nem duzzadók, nem intenzív ra-gyogásuak. A szavak ereje itt nem fogalmi érté-kükben, nem is zenei szépségükben rejlik, hanem tisztán helyzeti értékükben. Ibsen szürke sza-vai tömérdek vonatkozást fődnek, mert mind a dráma perspektívájába vannak beállítva. A szó tehát tömérdek vonatkozásnak az eredője. Sima felszíne alatt nagy szakadékok húzódnak. Jánus-arcú beszéd ez, mely mást mond a partnernek és mást mond a közönségnek, Itt nem szikráznak a képek egy tűzijáték gazdagságával, hanem amikor a szavak szürke sokaságában megvillan egy kép vagy hasonlat: olyan, mint egy fáklya, mely az emberi lélek rengetegeibe mutatja az utat. Az emberek nem hogy kibeszélnének mindent, de csak a legszükségesebbet mondják el. Nem kor-láttaiban, féktelen egyéniségek, amelyek kiélik ma-gukat, hanem meghasonlott akaratok, amelyek min-denütt és minduntalan akadályba ütköznek. Sor-

suk és végzetük nem az, hogy kiélik, hanem, hogy nem élhetik ki magukat. Urrá lett rajtuk a tér- és időbeli milieu, az öröklött hajlamok és balítéletek, a társadalmi kényszer. A szó annyira redukált, annyira komplex, hogy gyakran a szavak között nagy szünetek állanak be. A dekoratív elemek teljesen kiszakadtak a dialogusból, Shakespeare dialógja tele van leíró és festői, tehát nem tisztán drámai elemekkel, az ibseni dráma kivetett a dialógból mindent, ami nem tisztán drámai, tehát nem az akcióból folyik s nem az illető személyt karakterizálja. S míg Shakespeare alakjai magukkal hordják a dekorációkat, az ibseni dráma olyan szinpadot tart szem előtt, amely az illúzió-  
nak és a hangulatkeltésnek ezer eszközével dolgozik, a drámaíró tehát külön utasítások alakjába foglalja mindazt, amit Shakespeare még a dialógba szőtt.

Ámde ebből a látszólag nem is olyan jelentékeny különbségből a játéksztilusnak olyan külön-  
ségei származnak, amelyek szinte áthidalhatatlanok. Minthogy Shakespeare csak az alakjai szájába adta a dekorációt, tehát a szereplő személyek milieu-jét, ennek az egész milieu nek csak dekoratív költői jelentősége van. Nem lévén valóság, a szereplőnek nincs viszonya a milieujéhez. Mindössze az fontos, hogy egy jelenet zárt vagy nyílt helyen játszódik-e le, amire a shakespearei szinpadon nagyon ügyeltek. Az ibseni dráma milieuje azonban maga is fontos tényezője a drámának s maguk a szereplő személyek sem nem érthetők, sem nem játszhatók a darab milieujére való vonatkozások nélkül. Rosmersholm-ban a magányos urilak, a Rosmerek ősi kuriája, amelynek megvan a maga története és legendája, mint egy élő lény nyul bele Rosmer és Rebeka tragédiájába. Rosmer

karaktere nem független attól a háztól, amelyben felnőtt s amely a multnak s a gyermekornak anynyi szálával szövö át az alakját. Még azok a babonák is, amelyek a régi házban tanyáznak s átöröklődnek egyik nemzedékről a másakra: rávetik árnyékukat a szereplő személyekre. Az ibseni dráma alakjai összenöttek a környezetükkel: szabadságukat, erejüket, féktelenségüket, indulataikat lefödi, letompítja a milieu.

Shakespeareben viaskodnak, Ibsenben vivódnak az emberek. Shakespeare erőteljes lelkei a nagy vivódások, a nagy meghasonlások elöl vagy az örületbe menekülnek, vagy a halálba. A nagy, néma tusákat, a belső elvézéseket, a ki nem élt élet tragédiáját nem ismerik. A shakespearei ember csupa indulat, az ibseni ember csupa vonatkozás. Shakespeareben a szenvedélyek túlnőnek az embereken s ebbe pusztulnak bele, Ibsenben a szenvedély nem nőhet ki belőlük, annyi a háló és a kötelék s az emberek éppen e miatt vérzenek el.

Ime a magyarázata, hogy miért gyérülnek napról-napra a Shakespeare-színészek. A mai színész fizikai és lelki diszpozíciójában rendesen a mai ember típusa van adva s nem a shakespearei emberé. Minthogy pedig a stílus meg- és el nem tanulható, hanem a színészi kifejezésnek és az írói elképzelésnek tökéletes egyezése és összevágása, magától értetődik, hogy a shakespearei stílust csak olyan színész találhatja el, akinek testi és lelki diszpozíciói véletlenül találkoznak a shakespearei típusok mivoltával. Ilyen értelemben talán az öreg Salvini volt az utolsó nagy Shakespeare-színész, mert Rossi már az árnyalatok olyan sokaságával dolgozott, amely nem fér meg a shakespearei dikcióval s még Salvini Othellójáról is, amelyért pedig egész Európa rajongott, az éles-

szemű Lewes azt írta, hogy némely jelenetét a művész agyonjátszsa.

Fölvetődik még az a kérdés, hogy ahol ennyi a különbség, nincsenek-e mégis egyezések, ami e drámák végső hatását illeti: tehát e kétféle dráma páthoszában? Itt meg kell állanunk egy pillanatra, mert a színjátszásról forgalomban levő meghatározások között egyetlenegy sincsen, melyet a hibás használat annyira kiforgatott volna igazi jelentéséből. A páthosz immár értelmileg annyira összeforrott az álpáthoszszal, a dagályossággal, hogy ma általában azokat a színészeket mondják pathetikus színészeknek, akiknek a legfőbb fogyatkozásuk, hogy nyoma sincs bennük a páthosznak. Innen van az a külföldön és belföldön sokszor tapasztalt furcsaság, hogy úgynevezett pathetikus színészek naturalisztikus szerepekben nagy sikereket értek el, tragédiákban pedig sohasem tudták fölmelegíteni a közönséget.

Analóg ezzel az úgynevezett szerelmes színészek esete. Szerelmes színész régente az lett, aki oly szép és megnyerő volt, hogy első látásra bele lehetett szeretni. Tehát nem az volt a szerelmes színész, aki szeretni tudott, hanem az, akit szeretni lehetett. Mivel a »szerelmes szerepkörre« való kiválasztás ilyen külső jelek alapján történt, évtizedek multak el, amig egy-egy szerelmes szerepnek igazi ábrázolója támadt. A szerelmes szerepek, még a legjobbak is, merő sablonná merevedtek; a színpadon nem volt semmi különbség Shakespeare, Schiller vagy Sardou szerelmesei között, a szerelmes szerepekben rejlő egyéni karakter hét pecséttel lezárt titok maradt. Ezek a szerelmes színészek ugyanis »erotikum« helyett lírai ömlengéseket, áradozásokat, honfibút és egyéb elégikus vagy rapszodikus érzéseket szólaltattak meg. A szerelmes szerepeket igazán erotikusan csak az úgynevezett jellemszínészek adták, akik nem voltak mindig szép fiúk, sőt néha egyáltalában nem voltak szép fiúk és a szerelem allűrjei helyett

a szerelem lélektanát hozták a színpadra, ennek az érzelemnek vagy szenvedélynek genezisét, fejlődését, tragikumát vagy komikumát.

A páthosz, eredeti és valódi értelmében jelenti azt a fokot, melyen túl az egyéni érzés vagy szenvedély általános emberivé emelkedik, az egyéni sors szimbolumává lesz az egyetemes emberi sorsnak s kevésbé elvontan szólva: amikor megdöbbenéssel vesszük észre, hogy ami a színpadon folyik, nem is a színész, nem is az illető személynek a dolga, hanem a mi saját ügyünk, amikor nem a színészt és nem a hőst siratjuk, hanem saját magunkat, de e nagy megrázkódás árán együttal megkönnyebbülünk, amint ezt már Arisztotelesz megírta. A tragédia minden időkben pathetikus volt s a pathetikum az, amelylyel a tragédia minden drámai műfaj fölé emelkedik. Erre figyelmeztet a görög tragédia kórusa s a pathetikum Ibsenben csak úgy meg van, mint Shakespeareben.

Mint hogy azonban a páthosz, mint már említettem, a legkompromittáltabb szavak közé került, az utóbbi időben már csak álnéven szerepelt. Kerr Alfréd »Ewigkeitszug«-ja és az úton-útfélen emlegetett »nagy stilus« tulajdonképpen semmi egyéb, mint a »páthosz«, amelytől azonban még a színészek is úgy félnek, mint hajdan a francia színészek a »déclamation«-tól, mely eleinte színjátszást jelentett s később a szavalással, tehát a helytelen színjátszás fogalmával azonosult.

A páthosz nem iskola, nem modor, nem elsajátítható, eltanulható kifejezőmód, hanem a legerősebb akcentus, a legnagyobb gesztus, mely minden más accentust és gesztust összefoglal s nem hogy kiesnék a valóságból, hanem a legintenzívebb emberi valóság. Duse fájdalma a Kaméliás hölgy 3-ik felvonásában valamennyi néző fájdalmának

összefoglalása. Nem azért sírunk vele, mert Gauthier Margitnak el kell hagynia Armand-t, hanem mert Duse minden vesztett boldogságot, minden elmúlt örömet elsírat abban a jelenetben s Gauthier Margit történetét tragédiává magasztosítja. A legnagyobb páthosz tehát megfér a legnagyobb igazsággal és természetességgel.

Nyilvánvaló, hogy a legtöbb színész született realista, vagyis legkönnyebben és legtalálóbban a mindennapi valóságot ábrázolja. A kaméliás hölgyet közepes művésznők is elég jól játszzák, Antigonében a legjobbak is alig, hogy meg tudnak állani. Már most különösen a naturalizmus fellé-  
pése előtt az történt, hogy azokat a színészeket, akik a köznapi valóság területén megállották volna helyüket, alakjuknál vagy hangjuknál fogva megtették úgynevezett »klasszikus« színésznek, vagyis befogták őket abba a szerepkörbe, amely páthoszt kíván s az igazi páthosz helyett, mely egyéni és nem tanítható, a színpadi tradíció álpáthoszával nevelték őket nagyra. Az ilyen színészek aztán addig ágálnak a színpadon egy betanult konvenció silányságával és hazugságával, hogy utóvégre már sem a valósághoz leszállani, sem a páthoszhoz fölemelkedni nem tudnak; mert a drámától a tragédiáig, a valóságtól a páthoszig az út egyenes és járható, de az álpáthosz területéről nincsenek utak semerre, a konvenció sinei párhuzamosak az az élet utjaival s belátható időn belül sehohsem érnek össze.

Talán azt lehetne mondani, hogy a valódi színésznek két nagy típusa van, melyek már az antik színpadon megtalálhatók. Az egyik a lírikus, a másik a mimikus színész; ez a kettéválasztás természetesen megint nem annyit jelent, hogy a mimikus színészből hiányzik minden lírikum, vagy

a lírikusból minden alakító képesség, de a színpad története minduntalan arról tesz bizonyosságot, hogy a mélyebb színészek kevésbé szélesek s a szélesebbek kevésbé mélyek. Macready sokoldalúbb volt, mint az idősebb Kean s Ristori alakítóképesége nagyon verte Rachelt, aki még csak a prózát sem tudta megszokni és a rímes alexandrinusok nélkül szárnyaszegettnek érezte magát. De abban az öt-hat szerepben, amelybe Kean és Rachel lelkileg bele tudtak helyezkedni, olyan magasra emelkedtek, hogy senki sem ért fel hozzájuk. A lírikus színész játékában a hangsúly a lelki átélésen nyugszik; a mimikus színész ezt a hangsúlyt áthelyezi a részletekre, a jellemző vonásokra. Ahol a lírikus színész a nagy tragédiában átveti a hangsúlyt a realiztikumra, ott vét a stílus ellen s könnyen téved abba a hibába, hogy agyonjátszsa a jelenetet. A már említett Lewes még a nagy Salvinit is megróttá Othellóbeli meghalásáért. S míg Sarah Bernhardt a Kaméliás hölgyben háromszor egymásután meghal s még akkor is csak nehezen, Duse ebben az éppenséggel nem tragikai darabban is egy boldogtalan lélek kilobbanását játszsa s a nézőtől elsikkasztja az utolsó pathológiai pillanatot. Csak akkor tudjuk meg, hogy kilehelte a lelkét, amikor a feje már hátrahanyatlott.

A mimikus színészeket, vagyis a megfigyelésekből, a részletekből alkotó színészeket még csak a közelmúltban is karakter-színészeknek nevezték, jellem-színészeknek, ami csakugyan nagyon tökéletlen meghatározás, mert hiszen manapság minden színészt karakter-színésznek látunk. A »karakter-színész« elnevezés azonban teljesen indokolttá válik, ha szemügyre vesszük azokat a szerepköröket, amelyekkel szembeállították. Az a kor, amely a

sokoldalú, a mimikus színészt karakter-színésznek nevezte, ösmert: tragikai hőst, lírai szerelmezt, natur-burschot, bonvivant-t, cselszövőt, kedélyes apát, drámai szendét stb. Ezeket a szerepköröket bizonyos külső előnyökkel, fizikai és lelki diszpozíciókkal be lehetett tölteni. Az a színész viszont, aki két vagy három szerepkörben is megállotta a helyét: már karakter-színész számba ment, viszont az, aki egy-egy szerepkört teljesen ki tudott meríteni: lírai színész volt a szó legigazibb értelmében. Látnivaló tehát, hogy a régi meghatározásoknak, ha divatjukat multák is, megvolt a maguk logikai alapja, mert hiszen a régi definíció is fentartja a mimikus és lírikus színész ellentétét, anélkül természetesen, hogy a régi teoretikusoknak erről világos tudatuk lett volna. A régi nagy színészek mind karakter-színészek voltak, akik pedig egy-egy szerepkörben lettek kiválók: nagy lírikusok voltak.

A lírikus színész veszedelme: a monotónság és az egyoldalúság. Aki a részleteket teljesen szem elől téveszti, gyakran nagyot vét az egész ellen s kivált tragikus színészeknél gyakran tapasztalható, hogy különböző érzésbeli árnyalatokat is egyazon hangon szólaltatnak meg. De a mimikus színészt is nagy veszedelmek kerülgetik. Az ő sorukból kerülnek ki rendesen azok az alakítók, a kikről a színpadi jargon azt mondja, hogy »dolgoznak«. A mindenáron való karakterizálás éppen a »karakter-színészeket« gyakran odaragadja, hogy már nem is önmagukban keresik azt, amire szükségük van, hanem teleaggatják az alakot mindennemű kieszelt vagy ellesett s éppenséggel nem szerves detailokkal s ilyenkor az »alakítás«-ból hiányzik a részleteket összeforrasztó belső meggyőződés, a lírikus igazság. Hogy a karakter-

színészek között ez a visszaélés nem éppen ritka dolog, arról Bernard Sh a w n a k egy megjegyzése is tanuskodik, amelylyel a karakter-színészt következőképpen definiálta: Karakter-színész az olyan színész, aki nem tud játszani és ennél fogva alaposan tanulmányozza a maszkokat és színpadi trükköket, amelyeknek segítségével csudálatos módon mímeli a színjátszást. A részletek hajhászása, az árnyalatok keresése, a jellemző vagy jellemzőnek hitt vonások halmozása, erőltetetté, mesterkéltté, csinálttá teszik az alakítást, amely ilyenformán csakugyan rászolgál Sh a w meghatározására. Nagy lírikus átérzés nélkül nincs a karakternek egysége, monumentalitása. E nélkül a karakter-színész vagy mimikus színész mindig csak genre-színész marad.

A régi színpadon, úgy látszik, Garrick volt az egyetlen színész, aki nagy mimikai és lírai képességeket egyesített magában s aki Benedek komikumától Lear páthoszáig tudott emelkedni. Lekain és Dumesnil nagy lírikusok voltak s Garrick proteusi alakító tehetsége mindenütt bámulatot keltett.

A mi korunkban Duse Eleonóra a maga művészi fejlődésével olyan csodálatos vonalat ír le, amely a reálisztikus és karakterisztikus színjátszásból teljesen áthajol a lírikus színjátszásba. Mikor Duse először jelent meg az európai nagy színpadokon, az európai színjátszás a konvencionális keretei között, megszokott sablonokkal dolgozott és a legnagyobb tehetségek is az eltanult játéktechnikát fejlesztették tovább. Akkor Duse csodálatos természetességével és közvetlenségével robbant be az európai színjátszásba. A megszokott színpadi »élet« egyhangú lüktetésébe beleszóltak az igazi, a meleg, a gazdag Élet

friss ritmusai. Száz meg száz aprólékosság, mely színpadi pirosító helyett az élet reszkető színeivel tett elevenné ismert, elkopott, fakult színpadi alakokat: mind újszerűen és izgatóan hatott. Akkor mondták róla a franciák, hogy nincs stilusa. Színjátéka minden finomsága és bensősége mellett olaszos is volt s bár abban az időben az akkortájt divatos színjátszással szemben roppant egyszerűnek látszott is, tele volt aprólékos részlettel, mimikai félreszólásokkal s alakításának hangsúlya a detailokon nyugodott. Duse maga is kedvét találta abban, hogy egy-ugyanazon este eljátszsa Verga Santuzzáját a legaprólékosabb élethűséggel s Goldoni Fogadósnőjét, ezt a kacér, fortélyos, kacagó nőcskét.

Idő folytán Duse egész játékstílusa átalakult, mondhatjuk azt is, hogy leszűrődött s egész művészetének súlypontja a detailok gazdagságáról teljesen áthelyeződött a lelki átélésre. Duse első korszakában a nagy mimikai gazdagság mögött, mint egy maszk mögött, egy finom lírikum lüktetéseit éreztük, ma már ezt a maszkot is elvetette, játéka már nemcsak megnyilatkozása a léleknek, hanem valóságos lelki kinyilatkoztatás, mely teljesen redukált mimikai eszközökkel dolgozik. Egy másik rokon kifejezést használva, a színjátszásnak ezt a módját klasszikai stílusnak is lehet nevezni s Duse színészi evolúciójából talán egy nagy igazság szűrődik le. Minthogy a klasszikai stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvontabb, legleszűrtebb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik s így legtöbbet hágy el: talán a klasszikus stílusra legjobban úgy érik meg a színész, ha keresztül megy a naturalisztikus játékmódon, mely nagyon

sok jellel dolgozik s a valóságot nem lírai, hanem mimikai módon reprezentálja. A naturalizmus töméntelen külső jellel, tehát adattal dolgozik, ezer meg ezer mimikai árnyalattal, a klasszikai stílus mindössze néhány vonással adja meg az alaknak a külső valószerűséget, minélfogva könnyű elképzelni, hogy a klasszikai művészetnek milyen összefoglaló, milyen karakterisztikus jelekre s milyen mélységes lírikumra van szüksége, hogy igazán emberinek hasson. A nagy művész, aki átélésekből s átérzésekből teremt, amikor már eszközeinek teljes birtokában van, amikor már nem keresi a hatásokat fogásokkal és árnyalatokkal, mert tudja, hogy a legnagyobb hatás föltételei a lelkében szunnyadnak: monumentálissá, klasszikussá válik. Természetesen ez nem akarat vagy izlés dolga, hanem merőben a tehetségen fordul meg. Ez a nagy egyszerűsítés gyakran egy élet eredménye; iskola eredménye nem lehet soha.

Duse az ő klasszikaivá érlelődött művészetével a görög tragédia felé hajlott s Antigonet akarta játszani, de azután Ibsen utolsó drámáinál állott meg, azoknál a nagy tragikai költeményeknél, a melyek ugyanolyan lelki fejlődésből szűrődtek le, mint Duse játékművészete. A meghasonlás, a lelki tépettség, a nagy belső küzdelem tragikumát nem Shakespeareben találta meg, hanem Ibsenben.

### 5. Stílus és stilizálás.

Shakespeare és Ibsen mélyreható stílusbeli ellentéte nem annyit jelent, hogy egyúttal különbség van Shakespeare és Ibsen alakjainak reális emberi mivoltában. Csak másfajtájú emberekről van szó, úgy hogy a stílus-probléma egy Shakespeare-alakra nézve ma úgy formulázódik: van-e színész, aki fentartás nélkül,

a képzelet erejével és a kifejezés expansiv elevenőségével tud közeledni ezekhez az alakokhoz. Mert csak így támadnak fel, így elevenülnek meg a színpadon.

A shakespearei stílus valóságos emberek reális megjelenítése. Shakespeare annyira a valóságban gyökerezik, hogy még képzelt lényei, manói és tündérei, boszorkányai és hazajáró lelkei sem egyebek, mint valóságos emberi lények. Nagyon finoman jegyezte meg már Lessing Hamlet apjának szelleméről, hogy: »handelnde Person«, cselekvő személy s hiábavaló iparkodás a szellemet kísértetnek játszani. Shakespearenek szüksége volt arra, hogy egy holt embert, mint handelnde Person-t szerepeltessen, ezért folyamodott ahhoz a színpadi fogáshoz, amelyet az ő korának köz-tudata igazol. Mint szellemet lépteti föl, de úgy beszélteti, mint eleven, valóságos embert.

A shakespearei stílus adekvát drámai kifejezése a XVI. század angol renaissance-ának. Ez a nagy, hatalmas, duzzadó élet, a nagy akaratok piaca volt s csak ebben a szédületes változatosságú drámai keretben tudott elhelyezkedni. Éppen mert Shakespeare naiv művészi frissességgel szívta föl az egész korát és sem előre, sem hátra nem tekintett: nem törődött sem a latin klasz-szikusokkal, sem a polgári vígjátékkal.

Shakespeare stílje naiv. Természetes, közvetlen művészi kifejezése az életnek. Bizonyos azonban, hogy a dráma nem mindig ilyen erőteljes, egyenes költői kifejezése a korának s a valóságnak. Hogy milyen viszonyba kerülhet a drámaíró a valósággal, azt a mozgófényképek példája nagyon találóan illusztrálja. A mozgófényképek eleinte fotografikus pontossággal reprodukálták az életet. Hú másolatai voltak valóságos jeleneteknek. Utóbb

úgyszólván emancipálták magukat a modelltől s a gép összes lehetőségeit keresték. Az apparátus ugyanis lehetségessé teszi például, hogy egy utca összes mozgásait megfordítva mutassa. A fotografikus hűséggel fölvevett utca ilyenformán egyszerre furcsává és groteszkké válik. Az író is a maga megfigyelő apparátusát így állíthatja be s ez már a stilizálás szándéka. Hogy legközönségesebb példánál maradjak: ilyen stilizálás teremti a k a r r i k a t u r á t.

A karrikatura nem reális, hanem stilizált vetülete a valódi embernek. Az életben nem járnak-kelnek a karrikaturák. Vannak komikus alakok, vannak komikus helyzetek: de a karrikatura a komikum szándékos kiemelése, nagy egyszerűsítés, mely a kiemelendő komikus vonáson kívül minden egyebet hátraszorít. A karrikaturának éppen olyan jogosultsága van a színpadon, mint a rajzolásban vagy a novellában. Tudvalevőleg az operette és a bohózat úgyszólván karrikaturákból táplálkozik. Ámde minden vígjátékíróban megvan a hajlandóság a karrikaturára s ritkán tudnak neki ellentállni. Ahol a vígjáték valamennyi alakja karrikatura, ott a színész feladata világos és útja könnyű. Egyszerűen követnie kell az író. Ámde ez a legritkább eset. Rendesen az történik, hogy karrikaturák és reális portrék egymás mellé kerülnek. A rajzolókat ezt a stilusellenességet mindig kikerülik. Daumier, Aubrey-Beardsley vagy Gulbranson karrikaturáin még a bútorok és a fák is a szatirikus szándékhoz igazodnak s karrikaturává lesznek. Ez a stilus következetessége és egyöntetűsége. Ellenben mit látunk például egy Csiky vagy egy Labiche-féle színműben. Karrikaturát és reális alakot egymás mellett. A stilus ellen való ilyen vétket alig teheti jóvá a színész

s akárhányszor el kell viselnie, hogy a karrikatúraért az író helyett őt teszik felelőssé. Ez a stilustalanság tradícióvá lett némely Moliére vígjátékban is. Valószínű, hogy Moliére idejében igen sok alakja, akiben manapság karrikaturát látunk, csak jól megfigyelt s erősen jellemzett komikai alak volt. Ha tekintetbe vesszük, hogy XIV. Lajos korában a valódi és az ál-précieuseök miket műveltek a szalónokban s hogy a doktorok és patikáriusok minő kuruzslást vittek véghez: szinte hajlandók vagyunk azt hinni, hogy némely bohózatát leszámítva (a minő például Az úrhatnám polgár), Moliére nem is karrikaturákat akart festeni. Minthogy azonban nincs már előttünk az a valóságos élet, mely az igazi mértéke Moliérenek, mi valamennyi alakját a magunk életére vonatkoztatjuk s talán ott is karrikaturát látunk, ahol eredetileg nem volt s így stilizálnak tünik fel, ami esetleg reálisnak íródott. Különben szakasztott így vagyunk a Rafael előtt való festészettel. Stilizálnak tünik föl s majdnem olyannak, mint a praerafaeliták, akik tudatosan festettek naiv elődeik mintájára.

A moliérei alakok tulajdonképp kétféleképpen illeszthetők be a mai színpad keretébe. Mint-hogy Moliére még legkomolyabb vígjátékaiban sem idegenkedett a tisztán bohózos helyzetektől: a színész a karrikatura merész vonalaival ábrázolhatja akár Harpagont is, föltéve, hogy a karrikatura a kritikus drámai jelenetben fantasztikussá, szinte víziónárius alakká növi ki magát. A francia tradíció jobbadán bennmaradt a Moliére-korabeli stilusban, amely karrikaturát és reálitást minden meggondolás nélkül olvaszt egybe. Viszont Moliére nagy vígjátékaiban annyi a találó emberi vonás, hogy teljesen indokolt, ha a színész reálisan em-

beri alakba formálja a moliéri figurát. Így játssza »A botcsinálta doktor« Sganareljét Molière házában, a Comédie Française-ben De Féraudy. Alakításában nyoma sincs a karrikaturának; egyáltalában nem stilizált. Még azokat az árnyalatokat is, melyeket a tradíció őrzött meg, Féraudy a legtermészetesebben illeszti bele a maga alakításába. Hogy amikor latinul beszél, föl-alá jár s hogy fölborul a karszék, amelybe magát beleveti: mindez úgy tűnik föl, mint egy magával már nem bíró jókedv kicsapongása. Féraudy könnyű szerrel helyezi át az alakot a 17-ik századból a 20-ikba. Sganareljére rá lehet ismerni. Valódi ember, aminővel ma is akárhányszor találkozunk. Igaz, hogy maga »A botcsinálta doktor« is a maga vidéki és falusi típusaival, amelyeket Molière nyilván vándorszínész korában figyelt meg, annyira eleven és valódi, hogy ebben a darabban nyilván a stilizálás ártana, mert Sganarelle alakját elkülönítené a többiektől.

Hogy fogalmunk legyen arról a színjátszásról, melyet a szó teljes értelmében stilizálnak lehet mondani, szemügyre kell vennünk a marionette-színpadot, vagyis a bábszínházat, amely ma már nem oly nevezetes és fontos a színházak között, mint hajdan, de amely a stilizálás problémáját s a valódi színjátszás stílusának határait sokkal jobban megvilágítja, mint bármely theoretikus szórszálhasogatás.

A bábszínházban ugyanis a színészi átélés, a valóságos színészi akció eleve ki van küszöbölve. Gépen járó és dróton rángatott bábúk helyettesítik az embert. Valóság helyett merő stilizáltság. A bábú nem mimeli az embert, csak jelenti vagy jelképezi.

Hogy ez a jelképezés nem lehet tökéletlen,

már az is bizonyítja, hogy a bábszínház ókorban és újkorban egyaránt virágzott s nemcsak a gyermekek lelték gyönyörűségüket benne. Stendhal, aki a múlt század elején Rómában járt, állandó vendége volt a bábszínháznak. Dickens a legnagyobb elragadtatással írt londoni barátainak az olasz marionette-színpadokról, Lesage és Voltaire darabokat írtak a bábszínháznak. George Sand 1847-ben nohanti birtokán marionette-színpadot állított fel, a Théâtre des Amis-t, amelyen különböző fajtájú színdarabokkal mulattatták az írókból és művészekből álló közönséget. A bábszínház volt az, mely 200 éven át őrizte a Faust drámát s nemrégiben Münchenben feltámasztották.

A bábszínház fölöttébb stilisztikus, mert hiszen az ábrázolásnak és kifejezésnek teljes és tökéletes egységét mutatja. Minthogy a bábú csak szimbólum és nem személyiség s minthogy nem saját akaratából ágál, hanem egy külső mechanikának engedelmeskedik, a bábszínház tökéletesen visszaadja az emberi gyöngeségnek, gyarlóságnak, semmiségnek, tehetetlenségnek s másfelől a végzetes, letipró, könyörtelen, vak sorsnak azt az egyenlőtlen játékát, melyet Maeterlinck olyan megragadóan fejezett ki néhány drámájában. Maeterlinck régebbi drámájának stílusát a bábszínház inspirálta. Alakjainak szinte gyermekesen egyszerűsített dadogásszerű beszédje, mely azonban csupa muzsika és érzés: teljesen a marionetteszínházra emlékeztet.

A valóságos, nagy színpad csak a marionette stílusán keresztül férhet hozzá Maeterlinck-hez. A színésznek előbb lelkében újra gyermekké kell válnia, hogy eljátszhassa Golot vagy Pelleast. De még ebben a legstilizáltabb játékban is emberinek kell maradnia, mert a színész stílusa so-

hasem lehet sem innen, sem túl az emberin, az eleven, érző, lelkes »emberi«-n. Kinában egyszer az udvarnál olyan marionette-előadást mutattak be, ahol az életnagyságú bábú olyan tüzesen kacérkodott az udvarhölgyekkel, hogy féltékennyé tette a császárt, aki le akarta vágatni a bábszínház direktorának a fejét. A mikor a bábszínház a valóságos ember imitációjává lesz: stílusát veszíti és művésziatlenné válik, mert hiszen a legtökéletesebben utánzó bábú is csak kontármunka egy eleven színészhez képest. Viszont az eleven színész olyan mértékben esik ki a színjátszás stílusából, amely mértékben eltávolodik a természetes emberitől. Mert viszont az eleven színész akár mily tökéletesen fogja utánózni a marionettet »stílus« címén, ebben a nembn sohasem lesz olyan tökéletes, mint a bábú, amelyet dróton rángatnak.



## Repertórium

s egyuttal azoknak a műveknek jegyzéke a melyekből a könyv egyes adatai valók, vagy a melyekre hivatkozás történik.

L'abbé d'Allainval: Mémoires sur Baron et sur Mlle Lecouvreur. Paris 1822.

Maurice Albert: Les théâtres de la foire (1660—1879). Paris, Librairie Hachette et Cie 1900.

William Archer: Eminent actors (Macready, Betterton, Macklin) London. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. 1890.

The art of Acting. (Névtelen) London. Samuel French Ltd.

Aristoteles: Drei Bücher der Redekunst. Übersetzt von Prof. Dr. Adolf Stahr. Berlin. Langenscheidtsche Buchhandlung.

Julius Bab: Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie. Oesterfeld & Co. Verlag Berlin 1908.

Hermann Bahr: Premières. Albert Langen. München 1902.

H. Barton Baker: History of the London Stage and its famous players (1576—1903) London. George Routledge and Sons, Ltd. 1904.

Moeller van der Bruck: Das Théâtre Français. Schuster u. Loeffler. Berlin u. Leipzig.

Marcus Tullius Cicero: Der Redner. Deutsch von Prof. Dr. Julius Sommerbrodt. Berlin. Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung.

Mlle Clairon: Mémoires. Nouvelle édition. Paris 1822.

Samuel Taylor Coleridge: Table Talk. London. George Routledge.

C. Coquelin: Die Kunst und der Schauspieler. Hartlebens Verlag. 1883.

Wilhelm Cosack: Materialien zu Gotthold Ephraim Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876.

Le Sieur D. . . . : Observations sur l'art du comédien et sur d'autres objets concernant cette profession en général etc. Paris 1772.

- M. Després: Mémoires sur Garrick et sur Macklin, traduits de l'anglais. Paris 1822.
- Diderot: Paradox sur le comédien. Oeuvres complètes de Diderot. Paris. 1875.
- Doran: »Their Majesties Servants« or Annals of The English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. London. John C. Nimmo. 1897.
- Dussault: Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon. Paris. Chez L. Tenré, Libraire 1873.
- Egressy Gábor: Müveiből. Sajtó alá rendezték fia. Pest, 1867.
- Egressy Gábor: A színészet iskolája. Budapest, 1879.
- Lucian: Über die Pantomimik. Deutsch von Dr. Theodor Fischer. Berlin. Langenscheidtsche Bibliothek säm. griech. und röm. Klassiker.
- Ludwig Eisenberg: Grosses Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Leipzig, Paul List. 1903.
- Giulio Ferrari: La Scenografia. Cenni Storici dall'evo classico ai nostri giorni. Ulrico Hoepli. Milano 1902.
- S. J. Adair Fitz—Gerald: How to Make-up. A Practical Guide for Amateurs and Beginners. Copyright 1901 by Samuel French Ltd.
- Floegel: Geschichte des Grotesk-Komischen. Bearbeitet von W. Ebeling. Leipzig, 1888.
- Theodor Fontane: Causerien über Theater. Herausgeber Paul Schlenker. Berlin 1905.
- Dr. Christian Gaehe: David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Band II. Berlin.
- Chr. Gaehe: Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. B. G. Teubner in Leipzig. 1908.
- P. H. Gerber: Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. B. G. Teubner in Leipzig. 1907.
- Dr. Med. Hermann Gutzmann: Stimmbildung Stimmpflege. Wiesbaden 1906.
- Dr. Carl Hagemann: Schauspielkunst und

- Schauspielkünstler. Beiträge zur Aesthetik des Theaters. Verlegt bei Schuster & Loeffler. Berlin u. Leipzig 1903.
- Jules Janin: Rachel et la tragédie. Paris 1861.
- Aug. Guil Iffland: Mémoires. Avec une notice sur les ouvrages de cet acteur. Paris. Étienne Ledoux 1823.
- Alfred Kerr: Schauspielkunst. Berlin. Bard & Maquardt.
- Augé de Lassus: Les spectacles antiques. Paris. Librairie Hachette. 1888.
- Ernest Légouvé: L'art de la lecture. Paris 1897.
- Ernest Légouvé: La lecture en action. Bibliothèque d'Education et de récréation. Paris.
- Lekain: Mémoires précédés de réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral, par M. Talma. Paris 1825.
- Jules Lemaître: Impressions de théâtre. Première Série. Paris. Société Française d'Imprimerie et de librairie. 1901.
- George Henry Lewes: On actors and the art of acting. Leipzig. Bernhard Tauchnitz 1875.
- G. Ch. Lichtenberg: Vermischte Schriften. Wien 1844. Elsö kötetében: Briefe aus England.
- Paul Lindau: Dramaturgische Blätter. Beiträge zur Kenntniss des modernen Theaters in Deutschland und Frankreich. Stuttgart 1877.
- Otto Ludwig: Shakespeare-Studien. Herausgegeben von Adolf Bartels Leipzig. Max Hesses Verlag.
- Mr. de Martmontel: Observations sur l'Art de la déclamation tirées de l'Encyclopédie. Paris 1772.
- Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig 1904. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Du Ménil: Les origines latines du Théâtre Moderne. Paris 1897. H. Welter Éditeur.
- Murphy? Vie de Garrick, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur. Paris. Chez Riche et Michel.
- Karl Robert Pabst: Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Bern 1870.

- Emil P a l l e s k e: Die Kunst des Vortrages. Stuttgart. Verlag von Carl Krabbe 1892.
- T. R. Walton P e a r s o n: Elocution. London. Walter Scott Limited.
- Arthur P o u g i n: Dictionnaire Historique et Pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent. Paris. Firmin—Didot 1885.
- Marcus Fabius Q u i n t i l i a n u s: Unterweisung in der Beredsamkeit. Übersetzt von Prof. Hermann Bender. Berlin. Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung.
- R e g n a u l t - W a r i n: Mémoires historiques et critiques sur F. J. Talma et sur l'art théâtral. Paris. 1827.
- R a k o d c z a y Pál: Szinpadi tanulmányok. Budapest. Aigner Lajos 1881.
- Herm. Siegr. R e h m: Das Buch der Marionetten. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters aller Völker. Berlin. Ernst Frensdorff.
- Louis R i c c o b o n i: Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la comédie latine etc. Paris 1731. 2. kötet.
- Louis R i c c o b o n i: Pensées sur la déclamation. Paris 1769.
- Louis R i c c o b o n i: Reflexions Historiques et Critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Paris 1738.
- Ernesto R o s s i: Studii Drammatici e lettere autobiografiche. Fiernze 1885.
- W. Clark R u s s e l l: Representative actors. A collection of criticisms, anecdotes, personal descriptions, etc. etc. London and New-York. Frederick Warne and Co. 1888.
- Remond de S a i n t e - A l b i n e. Paris. Chez Ét. Ledoux. 1825.
- S a m s o n: L'art théâtral. Paris. Dentu, Editeur. 1889.
- Dr. Ernst S i e p e r: Shakespeare und seine Zeit. Druck u. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1907.
- Bernard S h a w: Dramatic Opinions and Essays. Archibald Constable & Co. Ltd. London 1907.
- Charles William S m i t h: The Actor's art its requisites, and how to obtain them; its de-

- fects, and how to remove them. London Samuel French Ltd.
- Spemann: Das goldene Buch des Theaters. Berlin u. Stuttgart. 1902.
- Mme de Staël: De l'Allemagne. Paris. Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1892.
- Philipp Stein: Goethe als Theaterleiter. Schuster & Loeffler. Berlin u. Leipzig.
- Sticotti: Garrick ou les acteurs anglois Ouvrage contenant des Observations sur l'art dramatique, sur l'art de la Représentation et le jeu des Acteurs. 1769. Traduit de l'anglais.
- J. F. Talmas Memoiren. Von ihm selbst geschrieben. Wien und Leipzig. Hartlebens Verlags-Expedition 1850.
- Thürnagel: Theorie der Schauspielkunst. Mannheim 1834.
- Alexander von Weilen: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin. Druck u. Verlag von Georg Reimer 1908.
- Paul Wiegler: Französisches Theater der Vergangenheit. München u. Leipzig R. Piper & Co.
- Dr. Wötzel: Versuch einer völlig zweckmässigen Theaterschule oder der einzig richtigen Methode vollkommener Kunstschauspieler etc. in kürzerer Zeit zu werden, als auf dem bisherigen Wege. Wien 1818 bei Johann Georg Ritter von Mösle.



## NÉVMUTATÓ.

## A

<i>Addison</i> , Joseph (1672—1719)	42
<i>Alfieri</i> , Vittorio gróf (1749—1803)	162
<i>Andrieux</i> , (1759—1833)	96
<i>d'Annunzio</i> , Gabriele	75
<i>Antoine</i> , André, (1858—)	137
<i>Apulejus</i> , Aulus Lucius (élt a második században K. u.)	43
<i>Arany János</i> , (. 817—1882)	106
<i>Aristóteles</i> , (384—322. K. e.)	103
<i>Aubrey-Bardsley</i>	195

## B

<i>Bab</i> , Julius	89
<i>Barbi</i> , Alice, olasz dalénekesnő	12
<i>Bárkány</i> , Mária (1862—)	145
<i>Baron</i> , Michel (1652—1729)	133, 157, 124
<i>Bassermann</i> , Albert (1867—)	89
<i>Bathyllos</i> , Augusztus idejében rabszolga Alexandriából	42
<i>Beauchateau</i> ,	121
<i>Beaumarchais</i> , Pierre Augustin (1732—1799)	32
<i>Beil</i> , J . . . (1754—1794)	138
<i>Bernhardt</i> , Sarah (1844—)	150, 151, 189
<i>Bessenyei</i> , György (1744—1811)	110
<i>Betterton</i> ,	128, 129

## C

<i>Cariodorus</i> , Magnus Aurelius (468—562 K. u.)	43
<i>Castigliona</i> , Boldizsár gróf (468—1529)	43
<i>Champmeslé</i> , Mária (1644—1698)	119, 159
<i>Ciceró</i> , (106—43 K. e.)	97, 102, 103, 119
<i>Clairon</i> , Hyppolite (1723—1803)	17, 31, 50, 64, 65, 66, 96, 151, 156, 159, 169
<i>Coieridge</i> , (1772—1834)	162
<i>Colley—Cibber</i> (1671—1757)	129
<i>Constantini</i> ,	45

<i>Coquelin</i> , Constant. (1841—1909)	147, 148, 149, 151
<i>Corneille</i> , Pierre (1606—1684)	50, 119, 120, 124, 125, 159, 164, 171
<i>Csiky</i> , Gergely	195
<i>Camberland</i> , (1732—1811)	166
<i>Cyrano de Bergerac</i> , (1620—1655)	195

## D

<i>Daumier</i> ,	195
<i>Davies</i> ,	62
<i>Delane</i> ,	61, 62
<i>Delaunay</i> , (1826—1903)	67
<i>Demetrius</i> , (317—383 K. e.)	16
<i>Despréz</i> , Susanne	150
<i>Deyrieut</i> , Lajos (1784—1832)	139
<i>Dickens</i> , Károly (1812—1870)	198
<i>Diderot</i> , Denis (1713—1784)	25, 27, 31, 34, 75, 86, 139
<i>Dumas</i> , Sándor (idősb, 1803—1870)	83, 114
<i>Dumesnil</i> ,	31, 156, 159, 191
<i>Duse</i> , Eleonora	8, 83, 84, 86, 154, 187, 189, 191, 192, 193

## E

<i>Egressy</i> , Gábor (1808—1866)	84
<i>Euripides</i> (480—407 K. e.)	13, 119

## F

<i>De Feraudy</i> ,	197
<i>Fontane</i> , Theodor	80, 145
<i>Fregoli</i> ,	
<i>Frizzo</i> ,	

## H

<i>Hahn</i> (Bürger), Elise (1769—1833)	51
<i>Hale</i>	62
<i>Hédelin</i> , Abbé d'Aubignac, (1604—1676)	121
<i>Hill</i> , Áron	130
<i>Hoffmansthal</i> , Hugó	155
<i>Hozspur</i> , Percy	180
<i>Hugo</i> , Victor (1802—1881)	171

## I

- Ibsen*, Henrik (1828—1906) 40, 155, 171, 183, 184, 193  
*Iffland*, August Vilmos (1759—1814) 9, 48, 133, 138

## J

- Jászai*, Mari 85  
*Julius Caesar* (100—44 K. e.) 61

## K

- Katona*, József (1792—1830) 106  
*Kean*, Edmund (1787—1833) 63, 157, 162, 163, 165, 178, 189  
*Kemble*, János Fülöp (1757—1823) 178, 179  
*Kirkmann*, James Thomas 135  
*Knight*, Károly 128  
*Kruscenstein*, 10

## L

- Labiche*, Eugen (1815—1888) 195  
*Lang*, 10  
*Larive*, (1550—1612) 60  
*Lansdowne*, lord 134  
*Laroche*, (1731—1807) 169  
*Lekain*, Henrik Lajos (1728—1778) 50, 64, 69  
*Lecouvreur*, Adrienne (1690—1730) 133  
*Lemaître*, Jules (1853) 167  
*Lesage*, Aluin René (1668—1747) —  
*Lessing*, Gotthold Ephraim (1729—1781) 16, 18, 27, 42, 74, 78, 90, 130, 137, 138, 139, 151, 161, 183, 191, 194  
*Lewes*, Henrik (1817—1878) 178, 186  
*Lichtenberg*, György Kristóf (1742—1799) 62, 99  
*Ludwig*, Otto (1813—1865) 177  
*Lukianos*, (125 K. u.) 15

## M

- Macklin* 134, 136  
*Macready*, William Charles (1793—1873) 179, 189  
*Maeson*, 41  
*Maeterlinck*, (1862) 155, 198  
*Marlow*, Kristóf (1563—1593) 167  
*Maurice*, 141  
*Molière*, Jean Baptist Poquelin (1622—1673) 45, 121, 122, 123, 124, 156, 167, 196  
*Mondury*, 121  
*Montfleury* 123, 125  
*Mounet-Sully* (1841) 146  
*Murphy* 62

## N

- I. Napoleon* (1769—1821) 141  
*Novelli* (1851—) 32, 89  
*Noverre*, Jean Georges (1727—1810) 62, 135

## P

- Plato*, (429—347 K. e.) 15  
*Plautus*, Titus Marcius (254—184 K. e.) 42  
*Pylades* (Ciliciából Augusztus korában.) 42

## Q

- Quin*, James (1693—1766) 62  
*Quintilianus*, Marcus Fabius (42—120 K. e.) 97, 119

## R

- Rachel-Félix*, Eliza (1821—1858) 8, 162, 163, 189  
*Racine*, Jean de (1639—1699) 50, 119, 120, 124, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 189  
*Rafael*, Sancio (1483—1520) 164  
*Ratzel* 10  
*René de Saint Albin* 27  
*Riceboni*, Louis (1674—1753) 43, 46, 131, 133  
*Ricord*, M 144  
*Ristori*, Adelaide (1822—) 80, 84  
*Rossi*, Ernesto 28, 67, 151, 157, 163, 185  
*Rousseau*, Jean Jaques (1712—1778) 12, 31, 184  
*Rubens*, Péter Pál (1577—1640) 164, 175

## S

- Sada-Yacco* 79  
*Salvini*, Tommaso 185  
*Samson* 8  
*Sand*, George (1804—1876) 198  
*Sardou*, Victorien (1831—1908) 117, 186  
*Schiller*, Frigyes (1759—1805) 28, 84, 111, 186  
*Schlegel*, Ágost Vilmos (1767—1845) 143  
*Schnitzler*, Arthur (1862—) 155, 191  
*Schröder*, Frigyes Lajos (1744—1816) 137  
*Schubert*, (1797—1828) 12  
*Schumann*, Robert (1810—1856) 12  
*Ségonde Weber* 171

<i>Seydelmann</i> , Károly (1793—1843)	170	<i>Thespis</i> (élt 450 Kr. e.)	45
<i>Shakespeare</i> , Vilmos (1564—1616)	28, 69, 73, 114, 127, 128, 155, 156, 157, 158, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 181, 183, 184, 186, 189, 193, 194	<i>Tizián</i> (1477—1576)	174
<i>Shaw</i> , Bernard	155, 191	<i>Tóth Ede</i> (1844—1876)	107
<i>Sophokles</i> (495—406)	13	<i>Tydeus</i>	11
<i>Spreanger-Barry</i>	80	<b>V</b>	
<i>Stael</i> , Madame de (1766—1817)	82, 141, 143	<i>Verga</i> , Giovanni	192
<i>Strindberg</i> , Agost (1849)	94, 129	<i>Vestris</i> , Madame de (1729—1808)	65
<i>Sturz</i>	62	<i>Vitaliani</i> , Italia	119
<b>T</b>		<i>Voltaire</i> , Francois Maria Arouet de (1694—1778)	130, 135, 137, 156, 198
<i>Taine</i> , Hyppolite (1828—1893)	12	<i>Vörösmarty</i> Mihály (1800—1855)	110, 112
<i>Talma</i> , Francois-Joseph (1763—1826)	31, 32, 50, 96, 141, 144, 161	<b>W</b>	
<i>Terentius</i> , Publiés-Afer (194—158)	42	<i>Wagner</i> , Richard (1813—1883)	64
		<i>Werner</i> , Zachariás (1768—1823)	143
		<b>Z</b>	
		<i>Zacconi</i>	28, 40
		<i>Zola</i> , Emila (1840—1902)	56
		<i>Ziegler</i> , Klára (1844)	145



## TARTALOM.

<i>Előszó.</i>	Lap
<b>I. Bevezetés</b> . . . . .	4
1. A színjátszás teoriája.	
2. Elmélet és gyakorlat.	
<b>II. Mi a színjátszás?</b> . . . . .	9
1. Iffland meghatározása.	
2. Művészet-e a színjátszás?	
3. Mi az emberábrázolás?	
4. Utánzás-e a színjátszás?	
5. Színpad és valóság.	
6. A színészi paradox.	
7. Komédiás, virtuóz, művész.	
<b>III. Az illúzió</b> . . . . .	39
1. Külső illúzió vagy az első pillanat illúziója.	
a) A színész maszkja.	
b) A jelmez.	
c) A színészi alak és a hang.	
2. A belső művészi illúzió, vagy az utolsó pillanat illúziója	68
A színészi akció.	
Az akrobata, a táncos, a pantomimikus.	
Az akció és a szó viszonya.	
Hangsúlyozó, kiegészítő, szövegpótló akció.	
A beszéd.	
A tempó.	
Éneklő, kiabáló, beszélő színészek.	
Vers és próza.	
A monológ.	
A félreszólás.	
<b>IV. A szavalás és színjátszás harca</b> . . . . .	118
A nagy stílus.	
A francia és angol színjátszás.	
Riccoboni elmélete 1737-ben.	
Garrick Dávid.	
A német színjátszás és Goethe iskolája.	
Palma és Madame de Staël.	
Theodor Fontane.	
Mounet Sully és a Comédie Française.	
Az idősebb Coquelin.	
Drámai és retorikai előadás.	
A naturalizmus a színpadon.	
<b>V. Stílus és színjátszás</b> . . . . .	156
1. A stílus problémája.	
2. Shakespeare és Racine.	
3. A tradíció és a nagy színészek.	
4. Shakespeare és Ibsen.	
A páthosz.	
Lirikus és mimikus színészek.	
Duse Eleonóra.	
5. Stílus és stilizálás.	
A karrikatura.	
A Molière-stílus	
A marionette-színpad.	
<i>Repertórium</i> . . . . .	200
<i>Névmutató.</i> . . . . .	205











