




STAMPFEL-FÉLE
TUDOMÁNYOS ZSEB-KÖNYVTÁR.

—  107.  —

DRAMATURGIA.

—  —

IRTA:

RAKODCZAY PÁL.

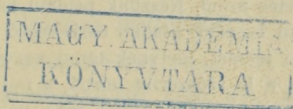


POZSONY. 1902. BUDAPEST.

STAMPFEL KÁROLY KIADÁSA.

MAGY. AKADEMLA
KÖNYVTÁRA

Wigand F. K. könyvnyomdája, Pozsonyban.



1. A színpad és az élet.

Történetileg beláthatatlan időkben már az volt a kedvtelése az embernek, hogy a természetet és életet mesterségesen maga elé varázsolja, hogy gyönyörködjék benne. Így született meg a művészet, A művészet nem szolgai mása a világnak, hanem az az óhajtott ország, melyben az ember élni szeretne és a melyet szabályosabbnak, szebbnek képzel el a létező valóságnál. De az ember nem képzelhet el semmi olyast, a mi legalább részben, legalább másféleképp elrendezve ne léteznék. Valamennyi művészetnek megvan az eredetije e földi létben. Emberi képzelem szülötte az arabeszk? Nézzétek meg, ha esni kezd, a tó sima tükrére a mint ráhullanak az esőcseppek, karikákat irnak le, ezek egymást keresztezik s ott van a legművészibb szőnyegminta. Lépjetek a százados fenyőerdőbe, nem fog-e el oly misztikus érzés, mint egy hatalmas oszlopcsarnokban? A Pantheon, a bazilikák boltiveit nem látjuk-e lemintázva a hatalmas barlangokban, meg az ég ránk boruló kék sátrában? A zene elbűvölő játékait nem előzte-e meg a madár csicseregésétől az orkán bömböléseig a nagy természet, mely ezeken kívül a hangskálát, ritmust közönségesebb hangokban is, tárgyak összeverődésében, szabályos zörgésében stb. felmutatja?

Az a mit a színpadon látunk, mind ott volt, vagy van az életben, az emberi szenvedély, a sírás, a nevetés mind. Nézzünk például két eleinte barátságosan beszélő, később összevesző embert. Ez egy drámai jelenet, melynek tanúi vagyunk. Ha akadna valaki, a ki szószerint leírná, a mit az a két ember mondott; ha akadna két más valaki, a ki hangsúlyukat, mozdulatukat elutánozná; egy negyedik, ki egy csomó embert, kik odacsődültek, ugyanúgy állítana fel és ugyanoly közbeszólásokat mondatna velük; egy ötödik, a ki lefestené a helyet, a hol mind ez történt: akkor meglátnók mennyi mindenféle tényező állít elő egy nem megtörtént, hanem kigondolt drámai jelenetet. Ezek a tényezők: 1. az író, ki a gondolatokat és a szellemi cselekvényt, 2. a színész, ki a testi cselekvényt, az indulatokat, állapotokat, melyekből a szók folynak, 3. a rendező, ki a tömegeket és az összhatást elrendezi, 4. a díszletfestő, ki az egész történetnek élethű staffaget ad és még több más ily tényező. Az ujságokban megjelenő törvényszéki tárgyalások az élet drámai szóbeli részének lenyomatai.

Ebből láthatni, hogy a színpad mennyiféle elmét is tehetséget foglalkoztat, mely mind megannyi külön szakmát képvisel, melyek egymásnak nem szolgálai, hanem támogatói. A színésznek egészen más a dolga mint a költőnek. Ő az embert egészen más-kép alakítja mint amaz, neki éppoly fantáziára van szüksége mint a költőnek, sőt mivel eszköze maga az idő, melyben az érzelem él, alkotásait örökre sírba viszi.

A drámaturgia tehát két nagy szakaszra oszlik: a drámai költészetre és a színészetre.

I. RÉSZ.

*A drámai költészet.***2. A drámai tárgy (sujet.)**

A dráma a cselekvő élet képe, mint neve is mutatja. Az élet és így a dráma is egy voltakép. Minden színdarab dráma. Mindnek egyforma szabálya van. Mert az életben is egy rúgó az, a mi az érzelmeket mozgásba hozza. De a hangulat és a cselekedetek sorsa, a jó vagy rossz vég osztja a drámát több műfajra. Az életben ugyan vígság, szomorúság, erő és gyengeség nincs külön osztályozva, de mégis vannak küzdelmeink, történeteink, melyek legalább egy bizonyos ideig víg vagy szomorú hangulatuak, közönségesek avagy fenségesek. E szerint a drámai műfajok osztályozásának is megvan mintája az életben. Mindenesetre a hangulat megtartásában van művészi önkényesség, a mi nélkül a művészet különben sem lehetne el. Legfeltünőbb ez a bohózatban, mely kizárólag komikai hatásra van számítva. Már pedig az életben nincs kizárólagos komikum. Sőt maga a komikum csakis a szemlélő szempontjából vehető komikumnak. Maga az, a kin nevetünk, legkevésbé sem tartja magát komikusnak. Zajtai István uram, a peleskei nótárius, mikor a haramiák fel akarják akasztani, mikor a vasasnémetek meg akarják tánczoltatni, mikor Desdemonát meg akarja menteni a megfojtástól, sőt mikor az étlapon nem talál magának való ételt: éppúgy nincs komikuma tudatában, mint az a fővárosba vetődő vidéki atyafi, a kit a pályaudvaron egy jóképű úr elfog, traktáltatja magát általa s a vége az, hogy a derék jövevénynek kell mindenért megfizetni, noha ő azt hitte, amaz fizet majd helyette. Harpagon, Orgon pillanatra sem gondolják, hogy tükörbe kellene nézniök, mert

nevetségesek. Ők dolgukat a legkomolyabban veszik. Ezek különben nem bohózati, hanem vígjátéki alakok. És a „Fösvény“ meg „Tartuffe“ helyenkint egészen komolyan induló darabok. Mert nagyobbszerű bonyodalom nem lehet el komolyabb mozzanatok nélkül. Hisz az életben is így van. De a bohózat a legstilizáltabb műfaj, tisztán a nevetésre van számítva.

Az a mi a dráma magvát képezi, tárgya (sujet).

Ebben van meg röviden a dráma tartalma. vagyis a cselekvény, ennek sorsa és szelleme, vagyis az alapeszme.

A tárgy az a csira, mely a költő (vagy legalább író) képzelmében drámaivá fogamzik. Ez a tárgy diktálja neki, hogy mit írjon, tragédiát, színművet, vígjátékot, avagy bohózatot. A tárgy megválasztása mutatja, minő az író lelki világa, ideális- vagy köznap-e. A tárgy megválasztása talán még a kidolgozásnál is döntőbb a dráma sorsára nézve. Vannak tárgyak a mikbe az író szerelmes, de nem tudja megítélni, rokonszenves és hálás tárgy-e az, amit fel akar dolgozni. Így lehetett Teleki László gróf, midőn „Kegyencz“-ét megírta. Nem számolt avval, hogy a többség soha sem fog műve alapeszmejével megbarátkozni. Egyébiránt, meglehet, hogy Teleki nem törődött a népszerűséggel. Ő nagyot akart alkotni és ebben czélt is ért. Mi azonban szokva vagyunk a színi hatást a közönség rokonszenvéhez mérni. Kivált mi magyarok vagyunk úgy, kik mindent csak a színpadról ismerünk. Bánk bánt a századik ember sem olvasta, aki látta. A színpadon nem népszerű darab itt holt darab. Azért a tárgy nagyon fontos, hogy milyen. Az olyan tárgy, mint Ibsen „Népgyülölő“-je minden megkapó igazsága daczára sem népszerű magyar földön. Pedig mily hatalmas alak ez a Stockmann doctor, kit csak azért tart a nép ellenének, mert a hamisságot leleplezi.

S a tárgy még sem népszerű. Nincs benne szerelem! Jaj az olyan darabnak magyar színpadon, melyből a nő, kivált szerelmes nő hiányzik. És ilyen Ibsen darabja. Ma bámulattal nézünk föl Shakespearehez, ki Coriolanust, Julius Caesart, Atheni Timont, IV. Henriket, II. és III. Richárdot, János királyt, Leart szerelem nélkül merte megírni. Háromszáz év előtt a néző lelke elég gazdag és fogékony volt arra, hogy az összes emberi érzelmek érdekeljék, ne csupán a szerelem. Mert az ember életkérdése még a szerelemnek megfelelő életkorban is lehet egyéb is, mint a szerelem. Emberek története, kik nagy eszméknek élnek, nem a szerelemé. Kiveszik ebből is talán részüket, de életük legfőbb eszményei szellemük történetében áll, mely a nyilvánosság előtt folyik. Azért oly kisszerűek a mai színpad férfijellemei, mert mind csak abban állanak előttünk, a miben a nő hatalmas, de a férfi mindig kis térre szorított alak a szerelemben. Még Romeo és Juliában is a nő hősiesebb, vállalkozóbb, a férfinél. Ha ez Shakespearenél így van, mit tegyenek a többiek? Ezért nem látunk ma nagyobb férfiacziót a színpadon. Hadvezér, politikus, népboldogító, tudós, művész, osztályharcos nem érdekli a közönséget. Mindig a két nem szembe állítása szükséges, hogy egy darabot megnézzünk. Talán az is az oka e tünetnek, hogy a rendi és hatalmi nyomás, mely alatt a mult századok emberei nyögtek, a korlátoltság békói, ma már meglehetősen hihetetlenek. Hidegen, nem értve nézzük, miért kerül börtönbe Galilei, Rákóczi, mert ma nem látjuk, hogy ilyesmiért börtönbe vienyenek valakit. De mivel az ember csak harczolva érdekes, minő harcz az, a mi modern, a mit érdekesnek tartunk megnézni? A felsőbb hatalom bilincse, melynek hajdan királyság, hűbérrendszer, inquisitió volt a neve, ma az az érzelem, melylyel maga kötözi

meg magát az ember, a szerelem. E mellett, de csakis mellette, elfogadunk (a többséggel szólván) más helyzeteket is az üzleti, szociális világból.

Szóval fontolja meg az író nagyon, minő tárgyat választ drámájához.

3. A helyzet (situatio).

Az élet cselekvényére ha vissza-vissza emlékezünk, eszünkbe jutnak bizonyos megkapóbb, döntőbb jelenetek, midőn életünk folyása szinte megállott, hogy új irányt vegyen. Előttünk állanak a személyek, egymástól várva valamit, vagy egymásra támadva, támadó, avagy védelmi, cselekvő vagy szenvedő helyzetükben. Életünk ezen mozzanatai a személyek helyzetét, a cselekvény megállását tekintve szinte tableauxzerűek. Ezt az életnek bizonyos rendkívüli helyzetei, mikbe az érző és akaró ember kerül, idézik elő.

A drámairónak is legfontosabb leleménye abban munkál, hogy minő alakokat állít egymással szembe és ez által minő helyzetek támadnak.

Ha vizsgáljuk a darabokat, melyeket a közönség megkedvelt, a klasszikusoktól a férczmunkáig, mindig a hatásos situációban lehet kimutatni a kedveltség okát.

Situatio mindenekelőtt azon helyzet, melybe először is maga a néző kerül a színpaddal szemben. A néző okvetlen vár a színpadtól valamit. Várakozását a mulattatás, lelkesítés, érdekeltség fogja meg. Például egész a legujabb időkig volt egy stereotyp bohóc típus, mely a közönséget mulattatta. Ez a római Davus (rabszolga), az olasz bajazzo, a francia Jean Potage, a hollandi Pickelhäring, a német Hanswurst. Magyarról nem szólhatunk, mert a magyar színészet kezdetével a komikumnak már nem volt

külön stereotyp alakja, mely éppen akkoriban szorult le külföldön is a szinpadról.

Ez a bohóc elütő valami a nézőtől, ennek ő ellenkezője külsőleg-belsőleg, éppen azért nevetett rajta, épp azért várta. Így vagyunk még ma is a dráma hőisével. A mint fellép, fontos, mit érzünk iránta. Ott van például Don Caesar de Bazan. Részeg rongyos alak, de vitéz, lovagias, humoros, kedves. Csupa ellentét, de elhiszszük, örömmel látjuk. Az ily alakkal vele érzünk, lessük, várjuk mit csinál. És nem kell kicsinyelnünk a nem klasszikai darabokat, melyek hosszú ideig fenntartják magukat a szinpadon. Kell valami okának lenni, hogy Goldstein Számit úgy megszerette a közönség. Ez a furcsa helyzet, melybe a közönség kerül, midőn az illető típus eléje kilép. Jónak, szellemesnek, nagylelkűnek, tánczosnak látja azt, a kitől ilyesmit nem várt, folyton nevet rajta, hiszi és nem is neki azt a mit lát, nem bírja eldönteni, mint vélekedjék és újra megnézi.

A jól megválasztott típus már is helyzetet teremt 1. közte és a néző közt, 2. közte és szereplő társai között. Az utóbbi persze a legfontosabb.

Az élet összeütközésekből és ezek kiegyenlítéséből áll, szóval megannyi helyzetből. Döntő az életünkre, sorsunkra nézve, kikkel találkozunk. A fekete Othello, a fehér Desdemona, a közöttük álló ellenkező apa együtt hatalmas helyzet, melyből csak megrázó történet folyhat. És továbbá a naiv Cassio, ki barátjának tartja halálos ellenét Jágót: új helyzet, megannyi mások teremtője. Hát Stuart Mária! Találkozása a kertben hatalmas ellenfelével, ki előtt megalázkodik, de aztán kitör büszkesége. A leg-hatalmasabb situatiók egyike. Mert erre vár a közönség órákig. De miért vár éppen erre? Mert már előbb láthatatlanul ott volt Erzsébet mindenütt

Máriával szemközt állva, ki láthatatlanul harczolt ellene.

A situációban mindig ha'almas és lírai tehetőségben szükölködő íróra nézve olcsó sikerre van kezeség. Situációbeli hatás az, mely szavak nélkül is kelt bizonyos érzelmeket; mikhez nem is kell szó, mert az adott helyzeteket minden ember azonnal megérti; mert vagy volt maga is, vagy lehetne hasonló helyzetben.

Fő a situációban, hogy mindig a szemet foglalkoztatja, mert mimikai jellegű. Rendesen ott van, a hol a költő vagy elhallgatott, még inkább, a hol még nem szólalt meg. Minden igazi festmény situációt mutat. Ki nem érti meg azonnal Munkácsy „Siralomház”-át? Egy ember bilincsbén, az asztalon égő gyertya, mellette ő, a feleség a falnak dőlve sír, a kíváncsi nép betódul, bámulja az elitét. Kell-e ehhez más, mint a mit a siralomház mivoltáról mindenki tud? A situáció tömérdek és mégis kevés, mert ismétlődik. Leggyakoribbak a következők: szerető szívek (szerelmesek, szülő és gyermek, testvérek) találkozása, erőszakos elválasztása; bocsánatkérés, bocsánatadás, megalázás, megalázkodás, lemondás, búcsúzások, jó barátok elválása, fölismerése, menekülés, mindennemű szenvedés, vagy ennek félelme, halál stb. Ezek a megkapó, érdekesítő, könyfakasztó situációk. De a komikum meg éppen kizárólag a situáció talaján áll. Ennek kulcsa az ellentét. Hórihorgas alak rendes emberek közé kerülve már maga komikai ellentét. Ha valakinek sietős a dolga, mig környezete nyugodt. Vagy vén számár léteire légyottra megy és a fiát találja ott (Kotzebue „Klingsberg grófja”) és így tovább. Megjegyzendő, hogy a fönnebb elsorolt komoly situációbeli esetek komikaiakra is fordíthatók.

Az epikai és drámai költészet titka tehát situációk

teremtésében áll. Fontos, minő személyek kerülnek szembe egymással, általános emberi helyzetek támadnak-e viszonyaikban? Werther és Lotte, Faust és Margit, Romeo és Julia, Timár és Noémi helyzetei első pillanatra megnyerik a néző rokonszenvét. **Situáció nélkül a nagy tehetség sem érvényesül.** Költői remek, mint Goethe „Tasso“-ja ennek hijában, előadva hatástalan, olvasva is lanya. A túl alázatos erélytelen költő a büszke herczegnővel szemben nem megnyerő helyzetet ad. Ellenben „Gauthier Margit“ igen prózai darab, sőt ott, a hol Margit, midőn nagy erővel lemond Armandról, a helyett, hogy tút venne kezébe, Varville maitresse lesz, utálatos. És mégis e darab ötven éve egyforma erővel uralkodik a sziveken, sőt ha technikája, nyelvezete elévül, situatiói új alakban fognak feltámadni. A minthogy már egyszer „Manon Lescant“-ból feltámadt. A situatióból oly szavak folynak, miknek minden ember költője volt vagy lehetne az életben. Mikor Armand azt mondja: „Mindenütt voltam, ahol Margitról beszéltek“ ez a legegyszerűbb és mégis költői mondás, mert mély, igaz rajongás sugallta és sugallná a világ minden Armandjának. Ilyen egyszerű, a helyzetből folyó, ha Julia azt kérdi: „Romeo, mért vagy te Romeo?“ Vagy ha Romeo Julia keztyűjére ezt mondja: „Miért nem lehetek keztyű e kezen?“ Vagy ha Cleopatra felsőlajt a távol levő Antonius után: „Boldog ló, mely hordod Antoniuszt!“ Vagy midőn Noémi, ki addig Timárt tegezni vonakodott, látván, mily nagylelkűen bánt Timár ellenségével, odarohan keblére, kiáltva: „Te, te, te!“

Az ily mondások költőiek, mert mindennapiak. Mindenki ráismer bennük a maga vágyainak kifejezésére. Az a nagy költő, a ki a közönséges ember érzelmét is ki tudja mondani, oly szavakban, mik-

ről a jámbor azt biszi, hogy talán ő is ugyanazokat mondta volna.

A jó situatio mindig olyan, hogy abban maga a néző is részt vesz. Hányan nem mennek azért színházba, mert félnek a megindulástól.

A legnagyobb költők hatása, elmondhatni, mindig a situatioiban rejlett. Epikai vagy drámai történetük situatioik sorozata, mely aztán egy döntő situatioiban kulminál; ezt lesi ezt várja a közönség.

A situatio tart fenn pongyola nyelvezetű, gyarló műveket is. Hatvan éve ócsárolja a kritika a „Molnár és gyermek“-ét, de nem bírja elpusztítani. Miért nem? Mert e műben van hangulat s ezt a helyzetek idézik elő. Még ha a kisértetek menete nem is volna, akkor is hatásos dráma ez. Az érzelmes molnárleány, ki atyja zsarnoksága alatt nyög, lemond szerelméről, a babonás kíváncsisága miatt bűnhődő Reinhold és Konrád — ezek helyzetei a szívbe markolnak és így igazak. Mert a néző akár intelligens, akár nem az, szívével itél s a hamisat nem fogadja el.

Főnnebb érintettük már, hogy a situatio hatásaira spekulálni lehet. Látjuk ezt ma, midőn a házasságtörő színművek úgy a komoly, mint a bohózáti műfajban egy kaptafára készülnek. A komikus például az unalomig értekesíti a situatio fogásait, az ostobaság, megrökönyödés mimikai kifejezését. Hasonlókép a komoly situatioiban a fájdalom, düh, büszkeség, sirás, ha jó a situatio, lehetetlen, hogy a legrosszabb színész ne hangolódjék bele a helyzetbe. Lear átkát, Derblay (Vasgyáros) II. felvonásbeli jelenetét, Lujza jelenetét, midőn a levelet Wurm diktálására megírja, mindezeket nem jól, hanem rosszul játszani lenne már művészet. A közönség nagyon sokszor tartja művésznek a színészt, kit egyszerűen a situatio emelt. A mi naiv közönségünk

például még nincs ott, hogy az intrikus színészt, kinek nincs segítségére a rokonszenves situatio, úgy tapsolná, mint a szerelmest, naivát, komikust, kiknek sikere a hatásos situatioiban rejlik.

A situatio hatásának hajhászását a dráma történetében a sors- és a hiperromantikus dráma mutatja.

Mert a situatio ingere a várakozáskeltés. A túlzott romantika azonban a meglepetést vette főnek és ennek feláldozta az igazságot és a valószínűséget. Mert az például hihető, hogy két testvér egy leányt szeret, de hogy ez a leány azoknak testvérhuga, ilyen véletlen is megeshetik, de oly rendkívüli, hogy a leghiszékenyebb ember sem bízik abban, hogy ez az életben lehetséges legyen. De ez hatásos fogás. Ebből jó nem származhatik. Ez sors, mely midőn kiderül, nyomorba dönti a szerelmes testvéreket és kész a tragédia. De ez a katastropha nem igaz, s így a situatio is hamis Schiller „Messinai ará“-jában, mely a fönnebbi viszonyt tárgyalja. Müllner „Vétség“-ében (Die Schuld) nem elég, hogy Hugó imádott kedvesét öli meg, a mi már magában elég meglepő helyzet, hanem kisül, hogy ez a nő testvére. Ime, már Müller tovább ment Schillernél. Nemcsak testvért fedezett föl Hugóval a kedvesben, hanem meg is öleti a testvérral. Grillparcer „Ősanyá“-jában (Die Ahnfrau) Jaromir szintén tulajdon nővérebe lesz szerelmes és tulajdon apját öli meg, persze tudta nélkül. Vörösmarty „Vérnász“-ában Telegdi tudtán kívül saját leányába lesz szerelmes és mikor megtudja, megőrül. A káprázató költészet, melyben Telegdi e jelenete ragyog, nem öli ki a nézőből a kétkedést az egész situatio helytelensége fölött. Miért lesz véletlenül leányába szerelmes Telegdi, mikor annyi más lány van a világon? És miért tudja meg? (Persze azért, hogy még bántóbb

ne legyen.) A hol ily kérdések tolnak fel, ott a néző nem barátokzik meg a helyzettel. Meglepő ez rá nézve mint egy akasztás, de bizony nem kér többet belőle.

Hugó Victor „Borgia Lucretia“-jával vele haladunk, midőn fiát annyira szereti. De ha így van, ki hiszi el, hogy oly iszonyú lelkű nő szégyenli megvallani Gennarónak, hogy ő az anyja? És egyáltalában, ha valaki már egyszer anya, restelheti-e anyaságát gyermekének felfödözni. Persze a helyzet így meglepőbb a színpadon (ha t. i. restelli) és e hamis szégyennel még ma is untatják a francia drámairók a nézőt. De Hugó Victor itt nem áll meg. Lucretia csak akkor fedi fel kilétét fiának, Gennarónak, midőn ez anyját leszúrta. A helyzet frappáns, de borzasztó. Bűnössé teszi ok nélkül a nemes Gennarot. A ragyogó költészettel megirt dráma ekkép sántikál.

A situatió tehát legyen rendkívüli, de egyuttal hihető is. Situatió nélkül nincs költészet, sőt éppen ezért, mert a situatió mindig rendkívüli valami, az igazi költészet mindig romantikus is. És ezért Sophoklestől kezdve, ki „Elektrá“-ban oly hatalmas helyzetet teremtett a hamvvederrel, melyben Elektra öcscse hamvait képzelve ezt elsiratja: romantikus volt minden nagy drámairó, mert a különböző emberi érzelmeknek, hogy úgy mondjuk csomópontjait alkották meg a drámai situatióban.

* * *

Miután a drámairó tisztában van a tárgygyal, mely az alapeszmét foglalja magában és a főbb helyzetekkel, melyekben a tárgy alakokat, jeleneteket ölt, eszméje ezen alapelemeiből tervet készíthet művéhez. Az alapeszme és a situatiók a mesében találják meg első vázlatos alakjukat.

A mese főtényezői: a cselekvény és a jellemek.

4. A drámai mese.

Drámai mese alatt értjük mind annak, a mi az illető drámában történik vagy történt, összefoglalását. Tehát nemcsak a szoros értelemben vett cselekvényt, mely szemünk előtt folyik le, hanem azt is, a mi ezelőtt ment végbe, a mit a dráma egyes alakjai a multról vagy más egyéb körülményekről mondanak el. Így például „Othello“ története azon előzményekkel kezdődik, melyeket maga a hős mór mond el a doge és tanácsa előtt, hogy t. i. hogyan ismerte meg Desdemonát, hogyan szerettette meg magát általa.

Mielőtt a mese részeiről szólanánk, természetéről és általában felfogásáról kell pár szót ejtenünk.

A jó dráma alapja a jó mese. A mese már puszta vázlatában olvasva, kell hogy érdekesítő, hatásos legyen; kell hogy az alapeszmét, a helyzeteket már ily színtelen, hézagos formájában is megkedveltesse; hogy a cselekvény indokait valószínűségét elfogadtassa velünk.

A mesének három forrása van, úgymint:

- 1. A költő fantáziája.
2. Adott, kész tárgyak, úgymint regény, elbeszélés, a történelem, sőt kész dráma, melyet a költő teljesen átalakít.

3. Az életből vett mindaz a való alak, a mit modellnek nevezünk. Így például modellszámba megy az a való történet, a mit a költő látott, hallott, az újságban olvasott. De kivált az emberi jellemnek ábrázolásában fontos a modellek felhasználása. Goethe például ismerte Werthert, Jókai ismerte Timár Mihályt, ismerte Timeát. Természetesen a költő nem egészen úgy viszi színpadra a modellt, a hogy az életben látta, ez lehetetlen. Elég pár jellemző vonását az élet alakjának felhasználni. Ibsen „Norá“-

jának eredetijét jól ismerte az életben. De míg ez az eredeti megmaradt szépen férje és gyermekei mellett, Ibsen ott hagyatja ezeket a maga Norájával, mert műve alapeszméje így kívánja meg. Őt a min-tában az érdekelte, hogy az is egy vállalkozó, nagy lelkierejű nő volt, ki beteg férjét gyámolította. De így magában ez nem dráma, ez még nem situáció, csak kiindulása egy érdekes női jellemnek. Az írónak azonban alapeszme és situáció kellett és eszerint alakította át modelljét.

Készen semmit sem találni és ha találna is az író, nem használhatná, mert a kész nem fedi az ő eszméit. Ő lát például egy hátgerinczsorvadásos, szegény nyomorékot, kit széken tolnak. Egyszerre elgondolja annak előéletét, hogy mikép jutott ez állapotra és így az élet főbb situációi jelennek meg képzeletében.

A mesében a költő természetesen számol a kor követelményeivel és önnön tehetségével. A mai kor csak a modern dolgokat szereti. Ennek nálunk kiválóan történeti oka van. A míg nem volt alkotmányunk (ha csak olyan is, mint a mostani) a bécsi zsarnokuralom folyton oly elfojtott keserűségben tartotta a magyar embert, a minőről ma nem is álmodunk. Ma nincs más gondunk, nem beszélünk másról, mint hogy hogyan éljünk meg, hogyan rendeljük alá érzelmeinket a körülményeknek. De volna csak most úgy mint hajdan, mikor Martinovicsékat lefejezték, mikor Kossuthot bezárták, Wesselényi börtönében megvakult, Lovassy ugyanott megőrült: akkor, olyan időben más is volt a levegőben mint a kenyérgond, az érzelem és az elvek. Hazafi volt mindenki. Tétlen, megkötött kezű hazafi. Nemzetét nagynak, hatalmasnak akarta. És mivel nem láthatta ilyennek, szerette ilyennek álmodni. Ekkor irhatta csak Vörösmarty hazafias verseit. Ma nem

irhatná. Ekkor kellett a történelem. a lelkesítő mult szinpadon, könyvben, képen egyaránt.*)

Ma tehát nagyon érdekes történeti théma legyen az, a mit drámai mesében a néző elfogad. Fájdalom, így van! Mert a történeti drámában az eszményibb érzelmeknek, a szenvedélyeknek nagyobb tere jut. Az osztályok közötti egyenlőtlenség nagyobb volt mint ma, s így nagyobb az erőszak, nagyobb az ez ellen küzdő elnyomott emberi jogérzet. Ezért nem sikerül a modern tragédia. Mert a modern tragikum is más, miután sok könnyebbége van az embernek, a mi hajdan nem volt s így a tragikai véget sokkal nehezebb valószínűvé tenni, mint hajdan, mikor az elbizottság, a gőg bátrabban élhetett. A tragikai harc ma vagy felesleges, vagy lehetetlen.

A költőnek minden esetre, ha modern thémát választ, többet kell önmagából meríteni. Ujat kell adnia, nem ismertet. A situatio megteremtése nehezebb, mert mi nincs ma már feldolgozva? Látjuk ezt a népszinműnél, mely a falu és falusi élet minden alakját felhasználva végre a nem magyar nép között keres tárgyat. A „Tót leány,“ „Czine Mintye.“ „Szép Iliánna,“ „Szép Darinka,“ „Az örmény,“ „Náni“ mutatják, hogy a nemzetiségek köréből vett thémák is ki vannak merítve.

A mese fölött azonban ma már mintegy láthatatlanul ott lebeg az író subiectivitása. Ez persze a vázlatos meséből nem világlik ki, csak a kész darabból.

A tendenciák korát éljük. Sardou megírja a válás elleni darabjait a „Váljunk el“- és „Odette“-ben. Ibsen az átöröklést hirdeti drámai példákban.

*) Hazánkban a románok, kik nemzeti önállóságra törekszenek, e vágyukat a román színészetben úgy elégitik ki, mint mi 1867. előtt. Repertoirejuk csupa román történeti dráma.

Mert valóban az ily drámák nem egyebek mint mennyiségtani példák. És e darabok alakjainak nincs pirosabb életszínük, nincs több zamatuk mint azon almáknak, melyekkel a számtan bizonyítja be mi a sokszorozás, mi az osztás.

De bármily irányú, tárgyú is a dráma, jó mesének kell lennie. Mindenekelőtt az a jó mese, melyben cselekvény és mese fedik egymást, vagyis a melyben a mese és cselekvény egyszerre kezdődik. Ilyenek „Julius Caesar,” „Lear király,” „Macbeth” (Shakespearenek majd minden darabja) „Tartuffe” „Tudós nők.”

De miért fontos az, hogy a mese ne igen terjeszkedjék túl a cselekvényen?

Mert a dráma a cselekvő élet képe. Cselekedet alatt nem kézzel mívelt dolgot értünk, hanem, hogy valamely személy akar valamit, ez más dolgába ütközik, amaz fenntartja, vagy abbahagyja akaratát, segítség után néz, stb. Szóval az emberek egymásra hatása kifogyhatatlan tárháza a cselekedeteknek. A dráma az élet képe, tehát minden cselekedetnek előttünk kell végbe mennie. Éppen úgy, mint azt nem hisszük el pusztá szóbeszédre, hogy valaki jó vívó, úszó vagy tornász; nem hisszük el feltétlenül azt sem, hogy valaki ráijesztett egy más valakire, hogy belészeretett valaki, vagy hogy fősvény. A legfényesebb költői dictio sem hitelné el velünk azt, ha csupán elmesélné Jago, hogy ő így meg úgy tette Othellot féltékenynyé. De ő ezt szemünk láttára végzi el és ez a cselekvény. Azért nagyon fontos, hogy az ok, melyért valaki cselekszik, szintén előttünk szülessék meg. Szigligeti „IV. Bélá”-jának tragikumája, például a multba van visszahelyezve. E dráma cselekvénye IV. Béla viszálya István fiával. IV. Béla jogában van, mert apa és hálátlanságot arat. De ő mégis bűnhődik, mert az marja lelkiis-

meretében, hogy egykor ő is olyan volt atyjához, mint most az ő fia. A szenvedés így nem drámai. A nézőnek mintegy hiteleznie kell, hogy hát csakugyan akkora volt-e a bánatom. Sok drámának hibája az, hogy cselekvényének súlypontja nem ott van a színpadon, hanem a régmúlt időkben. És ezért a színpadon sokat kell magyarázni, elbeszélni és még sem éri el azt a hatást, mintha a néző előtt történt volna meg az, a mit elmeséltek. Kivált francia írók ezen előjátékokkal segítettek. Csakhogy így azután az előjáték és tulajdonképeni cselekvény közé évtizedek esvén, a cselekvény folyamatossága szenved.

Egészen más jelentőségű az olyan multbeli esemény, illetőleg ennek elbeszélése, melynek még csak a jövőben lesz igazi hatása, mely homályos és éppen ezért évődést, várakozást kelt. Ilyen a szellem elbeszélése „Hamlet“-ben. Így csak egy percz a multé, csupán az a percz, melyben Hamlet atyja halálának történetéről értesül. A többi mint a jelen és a jövőre tartozó valami. E nélkül az egész cselekvény meg sem indulna. Hamlet nem tettetné a tébolyt, nem szúrná le Poloniust, hanem szépen tovább udvarolna Opheliának és bölcselkednék Horációval. Ezt az elbeszélést lesi, várja is a közönség. És itt kénytelenek vagyunk egy nem klasszikus, de drámailag pompás beosztású modern darabot megemlíteni. Sardou „Fedorá“-jában a III. felvonásban Ipanoff elbeszélése a maga nemében dramaturgiai bravúrnak mondható, hogy hogyan van elhelyezve. A darab elején megtudjuk, hogy Vladimirt, Fedora kedvesét Ipanoff ölte meg. De miért? Három felvonáson át izgatottan várja ezt Fedorával együtt minden néző. És akkor megtudja Fedora, hogy a kit siratott, nem érdemelte meg, mert hiszen őt is, Ipanoffot is megcsalta. Ez el-

beszélés várakozást keltett és döntő Fedora sorsára nézve. *) És mily frappáns a IV. felvonásban a levélolvasó jelenet. Fedorának végig kell hallgatni a borzasztó eseményeket, a miknek ő az oka, a nélkül, hogy Ipanoff, ki őt szereti, gyanítaná is. Itt meg éppen abban van a drámaiság, hogy e történetet csak halljuk, és nem látjuk az áldozatokat mint szenvedtek. Fontosabb az mit szenved a történetek hallgatója a hősnő. E tekintetben egy hibás sorsdrámánk is kitűnő compositiót mutat Czakov „Végrendelet“-e, hol a sorsfordulatot okozó végrendelet felolvasása a legdrámaibb értelemben várakozást keltő. Sardon „Idegesek“-jében mesélnek egy vasszekrényről, melyet három jó barát azért tartogat, hogy az árvának, kit felfogadtak pénzt rakjanak bele. A harmadik felvonásra esik az ünnepélyes időpont, mikor a szekrénynek fel kell nyitattatni. Persze mivel mind a három jótevő egyformán zsugori, a szekrény üres. Mindegyik a másikra bízta, hogy tegyen bele valamit. Ez a csekély bútor mint a mult szimboluma itt nagyon várakozást keltő valami. Szóval a multat a jelen körébe kell vonni, ez a drámaiasság.

A dráma meséjének gerincze a cselekvény. Mert ezt látjuk a színpadon magunk előtt, ebben tüntetik ki magukat a jellemelek, a cselekvény voltaképeni megalkotói.

5. A cselekvény.

Fönnebb említők már, hogy ez a jellem elhatározásából és ennek más egyénre való hatásából keletkezik, de mindig ott, szemünk előtt. Az antik

*) Hatásos és jól elhelyezett elbeszélést találunk Karczag „Lemondás“-ában is. E drámának csak az a baja, hogy situatiói tableaukká merevülnek.

és ennek mintájára a francia klasszikai drámában, részint az okból, hogy a hely nem változott, részint, mivel kevés volt a színész, sok minden nem történt a színpadon. Kivált a kifejlés közeledtekor biztos, hogy megjelent egy hírnök, elmondva, hogy a hős ezt meg azt tette, hogy a bajból kieviczkeljen. Ma mindennek a néző előtt kell elintéztetni. De olyan is legyen a cselekvény, hogy színre hozható legyen hogy ne kelljen elbeszélni, hogy Phaedrában Hippolitost a sárkány öli meg. Ezt nem lehet színpadon bemutatni, azért beszél el. Az elbeszélés mind Euripidesnél, mind Racinenál hatásos, de még sem pótolja azt, hogy a hőst cselekvő állapotában lássuk. Csaták, gyűlések, vendéglők, vasuti váróteremk vásárok sokadalmai szóval minden olyan tény, amit óriási tömegek végeznek az egyes ember helyett, eposba, nem drámába valók. A jó cselekvény kevés egyén között folyik le és ezek érzelmei, gondolatainak egy tengelye van, melyet a hős törekvésében találunk meg.

A cselekvény fő kelléke az egység. Ez alatt az értendő, hogy minden a mit látunk a színpadon, azon egy dologhoz tartozik; hogy semmi sem felesleges, sőt szükséges. Szóval olyan esemény és alak, a mit, ha az egész el akarnók mesélni valakinek, nem lehetne kihagyni. Vannak azonban még nagy remek is, melyekben párhuzamos cselekvények fordulnak elő. Így például „Lear király“, „Bánk bán“-ban. Kétségkívül ez a párhuzamosság az egység rovására van. De közelebb vizsgálva, Learben a Gloster-dráma, Bánk bánban Petur dolga szorosan a főcselekvénybe fonódik. Sem a fő-, sem a mellék-cselekvény nem lenne egymás nélkül érthető. „Bánk bán“-ban még szorosabb a szervi összetartozás. Petur bán figyelmezteti először Bánkot Melindára és viszont ő az oka, hogy Bánk a botrányt meg nem

akadályozhatja, mert ott fogja őt az összeesküvők között. Kevésbé lényeges alak Tiborcz. Az ő V. felvonásbeli szereplése bár szükséges, de nem indokolja III. felvonásbeli hosszú jelenetét. Az ilyen eseményt, vagy alakot, mely közvetve függ össze a cselekvénnyel epizódnak nevezzük. De az epizód is szükséges, hozzátartozó valami legyen. Már a „Lemondás“-ban (Karczag drámája) semmi szükség a Boldizsár család és Pártos titkár történetére, melyet a darabból mindenestül ki hagyhatna az ember és nem érzenék meg. Ezzel az írónak csak az volt a célja, hogy darabját négy felvonásra nyújthassa és hogy vidámabbá tegye. A néző azonban nem szeret egyszerre két darabot látni a színpadon. Abonyi Lajos, Gerő Károly népszínműveiben is mindig van egy nagybácsi, egy béres vagy más efféle, ki élcel, mulattat, lopja az időt, mialatt semmi sem történik s a cselekvény viczinális vonat módjára szünetel.

A cselekvény feltétele a valószínűség. Ne férjen ahhoz semmi kétség, a mit a színpadon tesznek. Skakespearenél sohasem jut eszünkbe, hogy a jellemet hibáztassuk, miért tesz most így vagy úgy, miért hiszi el ezt vagy azt. De ezt kivüle a világon kevés költőről mondhatjuk el. A valószínűséghez az járul nagyban hozzá, ha mindennek okát látjuk. Ezért a véletlen semmikép sem a drámába való. A véletlen szerepelhet a darab elején. Például véletlen az, hogy Romeo és Julia egymásba szeretnek. De a folyományok többé nem lehetnek véletlenek. Romeo nem öli meg véletlenül Tibaldot, Julia nem iszsza meg véletlenül az álomitatt. De már véletlen az, ha Bod Marót bánnak, kinek nejét elcsábítja, öcscse. Ez meglepő, de kevésbé hihető valami és a romantikus iskola élt ily fogással, hogy hatásos situatiót teremtsen.

De már nem ily erőszakolt véletlen a „Szökött katoná“-ban az, hogy Gergely, kovács legénynek Monti grófné az anyja. Az anya itt nem véletlenül ismeri fel fiát, hanem egész életében számon tartja őt. Sőt az sem véletlen, hogy férje megtudja a fiú létezését és hogy ennek Völgyi ezredes az apja. Mily idegrázó, de fölemelő situatiók folynak itt az alapsituatióból, vagyis a Völgyi és Monti Kamilla közötti szerelmi viszonyból!

Az antik drámában a véletlent a „deus ex machina“ képezte. Vagyis Euripides hozta divatba, hogy egy-egy hősét, ki bajba került, egy isten elragadja, mely tünemény persze kocszi vagy más színpadi gép által (machina) ment végbe. A véletlen szerepeltetése tette a Kotzebue-iskolának, melyhez Kisfaludi Károly, Kovács Pál, Fáy András, Gaál József vígjátékai tartoznak, legtöbb jó darabját efemerré. E vígjátékokban a véletlen döntő. Például két alak egymásról nem tudva, ugyanazt teszi, hogy egymást kijátszsa, átöltözik stb. Vagy két ifjú egy és ugyanazon nőt szereti, míg kisül, hogy hajdani iskolatársak voltak. („Tanult az úr Váradon? Szervusz pajtás!“) Olvasva e művek most is mulattatók. Mert az olvasó engedékenyebb hitel dolgában mint a néző. Az olyan véletlen, mint Melinda halála, nem kelt megütközést, mert örületéből folyik és megnyugtató is. Mily sorsa lenne a szegény tébolyodottnak, ha életben maradna?

A cselekvény valószínűségén kívül tagoltsága fontos. A cselekvény világos, könnyen érthető és áttekinthető legyen. Eleje, közepe, vége legyen mint minden dolognak a világon. A cselekvény fő részei: a kiindulás, bonyodalom, megoldás.

A kiindulás expositió néven ismeretes. Az expositió a darabnak többnyire első ötödrésze esik. A teljes nyugalomból, a tiszta láthatásból

indul ki. Fellépnek a főbb szereplők és rendszeren éppen sorsuknak valamely kedvező fordulató, nyugpontját vélik elérhetni. De az ellenérdek éppen ezt hiúsítja meg; de nemcsak megghiúsítja, hanem zavart idéz elő. Ez az első situató a drámában, ezzel kezdődik a bonyodalom. Ilyen például a „Vasgyáros“ azon jelenete, midőn Claire a hozzá hűtlen Bligny elleni dacból Derblaynek nyújtja kezét s a két férfit egymásnak diadalmasan bemutatja.

„Othello“ vizsgálatában azon felfödözésre jutunk, hogy itt az expositió aránytalanul lép föl, a második felvonás közepén. Mert igazában véve „Othello“ ott kezdődik, a hol Othello és Desdemona mint házaspár jelennek meg. A darab a házaselet sorsát tárgyalja s ez Cziprus szigetén kezdődik. A titkos esküvő, a doge beavatkozása, az elutazás, mind csak előzmény, úgy hogy az egész első felvonás csak előjáték és nem expositió még. Jago nem itt készíti elő tervét, hanem a II. felvonásban, Cassio elcsapatásával. Ez megtörténik, megvan az első nyugpont, az első situató, mely hatalmas! A dolog látzólagos befejezése, a mi annyira jelzi az expositió szakaszát, bámulatosan sejtelmes. Othello boldog ember, Cassio reményl és megteszi az első lépést tisztí rangja visszanyerésére és itt kezdődik a bonyodalom.*) A „Téli regé“-ben ez még később kezdődik, a III. felvonásban. Itt az előjáték két felvonásra terjed. De Shakespeare művészete akkora, hogy a kritika e hézagosságot soha sem vizsgálja.

A bonyodalom mibenlétét már neve mutatja. Az expositió, a kiindulás a várakozásé, a bonyodalom a feszült figyelemé. Itt éri el az író azt, a mit el akart érni. Itt emel föl, ha költő, itt ragyog,

*) Verdi operaszövege Cziprusban a hajóról kiszállással kezdődik s a cselekvény teljes.

ha szellemes, itt érdekfeszítő, ha az élet és a színpad ismerője. A bonyodalomban kúszálódnak össze a szálak, melyeket az expositióban kap kezébe a néző. A fantázia és lélektan egyforma erőt fejt itt ki. Egyik a másik nélkül tökéletlenséget szül. A bonyodalom főbb szakaszai: a válság (krisis) és a sorsfordulat (peripetia). A legremekebb műtől le, a legigénytelenebbig e két mozzanat okvetlenül meg kell, hogy legyen a bonyodalomban. A cselekvény emelkedik, az expositió után kezd forrongani, míg a válság delelőjére jut, mint minden emberi cselekedet az életben. A válság a harcz tetőpontját jelenti, a hol a cselekvény egy helyben tombolva megáll szinte. Ilyen Othello nagy jelenete Jagóval, midőn hite meging Desdemonában, de még nem tudja mittévő legyen. Ilyen „Coriolanus“-ban az a harcz, melyet a hős a nép, melyet anyja és a melyet önnön büszkesége ellen vív. E harczban hiúsul meg a jó vég utolsó reménye is. A mi e titáni viaskodásról áll, az a vígjáték apróbb csetepatéjában is megvan, a válság. Például a „Mamá“-ban, mely Szigligetinek még ma sem utolért vígjátéka, ott az expositió, mikor Ákos elhagyja a házat és vendéglőbe megy lakni. Itt tör ki a válság, midőn neje Czili, utána jó, női keztyűt talál ott, nem akar békülni, noha most már a mama is, ki pedig fő ellene Ákosnak, csitítja. A vígjátékban itt legkúszább a bonyodalom s ha a félreértések természetesek, itt a leghatásosabbak.

A sorsfordulat (peripetia) az utolsó szakasz kezdetét jelöli meg. Ez mint neve is mutatja, a kiemenetel jó- vagy rosszságának eldöntője. Othello ott dönti el, sorsát midőn kérdőre vonja Desdemonát, hogyan és mint volt Cassióval, nem hisz neki és megöli. Itt a jó vég minden reménye el van vágva. Coriolanus sorsfordulata, midőn anyja kérésére meg-

kegyelmez Rómának és elveszti önmagát, mint maga is mondja. Bánk bán sorsfordulata úgyszólván utolsó perczen lép föl: midőn Melindát halva látja. A királyné megöletése a válság szakaszát zárja le. A vígjátéki sorsfordulat mindig a legerősebb situatíóval jár. Ilyen a „Mamá“-ban, midőn Czili férjét a vélt kedvessel együtt akarja találni, de hugát találja ott, kinek Ákos csupán násznagyja.

Látjuk ebből, hogy a cselekvény szakaszai különböző módon helyezkednek el a felvonásokban, vagyis hol előbb, hol utóbb. Legtöbb helyet kétségtelen a válság foglal el, például öt felvonás között többnyire a három középsőt. Az első felvonás legtöbb esetben az expositióé. A sorsfordulat többnyire a negyedik felvonásra esik.

A cselekvény harmadik főrésze a megoldás, mely, kell hogy a bonyodalomnak megfelelőleg természetes legyen. Ebben van a katastropha, mely komoly tekintetben végzetes, víg értelemben pedig kiábrándító, kell hogy legyen. A megoldásban az igazi költészet mindig eltekint a rideg élettől és saját igazságszolgáltatást teremt magának. Az élet harczi legtöbbször igaztalanul végződnek. Az erény, a nemes törekvés nem ér célta és az önzés boldogul. A művészet azonban a harmónia világa lévén, a színpadon is oly fejleményeket kell látnunk, hogy harmonikus érzelemmel eltelve távozzunk a színházból. Ezt pedig a méltatlan szenvedés, vagy a méltatlanul nevetségesséttel nem érzük el. Igaz, hogy a ma irodalmi jelszava nem a művészi, hanem az életigazság. De hogy nem fogadja el a világ, legjobban az bizonyítja, hogy a divatozó drámai irányok csak nagy ellenzékkal tartják fenn magukat egész addig, míg a régi tétel, a költői igazság megtalálja modern formáját.

6. A jellemeik.

Ember nélkül nincs élet, jellem nélkül nincs cselekvény. Ez igazságot kell szem előtt tartania a drámairónak. Mert mit ér az, ha ügyes mesét gondol ki, de jellemei szintelenek és érdeknélküliek.

A mit a cselekvény tárgyalásánál az okszerűségről és valószínűségről mondottunk, kiválóan áll a jellemekről, mint a melyek idézik elő az egész cselekvényt.

Az igazi költő mindig az, ki a jellemért írja meg az egész drámát. Csak a középszerű, a napi érdeklődést szolgáló író ír drámát egy pár hatásos situáció kedvéért. Hogy ez milyen fontos, már kiemeltük. De a jó, hatásos situáció éppen arra való, hogy annál kitünőbb alkalma jusson a költőnek az emberi jellem alkotására. A helyzet idézi elő cselekedeteinket, de jellemünk teremti a helyzeteket. Talán a jellemalkotás a legnehezebb valami. A situációt már a kor is megjutalmazza, de csak a jellem viszi át a költeményt az utókorra. A világ legnagyobb drámaírója, Shakespeare, éppen a jellemzésben volt a leg-erősebb. Meseszövő talentuma távolról sem oly nagy. Saját maga által szerzett meséi (Felsült szerelmesek, Windsori víg asszonyok) nem oly leleményesek, mint Hugó Victor-, Scribe-, Szigligetiéi. De Shakespearenél a jellem és a situáció, (mely utóbbit a kész mesékből, miket másoktól átvett, talált ki, egyenlően hatalmas és igaz mindig. A szövevényben erős drámairóknál (mint pl. ma Sardou, a német Sudermann, az újabbak közül nálunk Csiky, úgy tetszik, mintha cselekvényük az élet akadályait mutatná. Shakespeare, Moliérenél és még néhány nagynál, kik közé az antik költők, Calderon, Moreto) Goethe, Racine, Katona, Teleki, tartoznak, a cselekvény nemcsak az élet, hanem a jellem akadályait

tünteti föl. Például Coriolanus magában hordja legveszélyesebb ellenfeleit, a népet és Aufidiust. Egy erős, határozott jellem mindig situatiókat fog előidézni. Ma, nem lévén nagy költők, a jellem elvész a situatióban. A közönség erotikus érdeklődése folytán egyoldalúan a szerelem, illetőleg ennek túlzása, mely amannál pikánsabb, a házasságtörés az egyedüli drámai téma komoly és víg nemben egyaránt. Az adott helyzet az, hogy a házastársak egyike hűtlenséget követ el. A helyzet örökké ugyanaz lévén, a jellemek is egyformák. A házasságtörő férfi vagy nő mind egyformán deklamál. A francziák geniális leleménye nem képes ez egyhangúságon segíteni. A bohózatokban a „Három kalap“ óta (vagy harmincz éve!) mindig egy öreg, látszólag erényes férj szaladgál valami coquette (többnyire színésznő) után, a ki viszont őt is kijátsza. A régi irodalomban is megvolt a házasságtörés, de csak mint egy, a sok emberi téma közül. Ott volt Euripidesnél Phaedra esete „Hippolitos“ban, melynek még ősibb kiadása Putiphárné és József esete.

Szóval az igazi drámai jellem nem a helyzetért van, hanem fordítva. A valódi költő előbb egy érdemes jellemet tűz ki maga elé és abban az alapeszmét és a helyzeteket. Áll ez kicsiben is. A peleskei nótárius örökké kaczagató helyzetei jelleméből folynak, nem fordítva.

Mi is a jellem? Egy élő ember. Legyen akarata, lelkülete, kedélye. Kivált a francia klasszikai és romantikus hősök olyanok, mint egy fényes jelmez. Rajtuk mint czímer ott a többi-kevésbé ragyogó pathos, de nem látjuk, hogyan élnek, hogyan mozognak, hogyan esznek-iszznak, alszanak. Az embert nemcsak az jellemzi, hogy felindult percében, hogyan szaval. Sőt az életben nem is szavalunk

sokat. Nézzük Voltaire és Shakespeare Caesarját. Az előbbi olyan, mint egy díszgyűlés szónoka, felkészülve szép beszéddel. Shakespeare Caesarja nemcsak indulatos, gyanakvó, hanem hiú is. Szégyenlené Decius Brutus előtt, hogy neje, egy asszony tanácsára nem megy el a senatusba. Elmegy és — megölik. E mellett bevallja, hogy félfülére nagyot hall, vendégeit egy kis borra hívja be. Ime az ember az élet minden körülménye közepette! Itt nemcsak fenség van, hanem életszín és lehellet.

A jellem főkélléke a cselekvési valószínűség. Ne lehessen őt megfogni, miért akarja ezt vagy azt, miért hisz vagy nem hisz el valamit. Teleki Maximusa hatalmas alak. Még azt is elhiszszük neki, hogy boszúból, csak hogy ez teljes legyen, saját nejét dobja oda Valentinianusnak. De már oly büszke ember mint ő, hogy képzelheti, hogy még azután boldog házaseletet él ugyane nővel? Ilyen kételyt a jellem gondolkodásmódjának igazsága iránt nem szabad a nézőnek éreznie. Valószínű-e, hogy Claire a vasgyárost, kit megvetett, pusztá utólagos becsülésből megszereti? Lám ez a lelki változás már csak a hatásos helyzetért van, hogy végül érzalmes situatiót mutathasson nekünk a költő.

Sok darabban a bizonyíték, a miért egyik ember a másikat gyanuba veszi, valami csekély kellék, egy levél, vagy öltönydarab stb. Ha ez nem volna, nem is gyanakodnék, oly kevéssé emberismerő és a darab megakadna. Caesar ellenben belső okokra építi gyanuját Cassius ellen és nem is csalódik benne. Egy kisebb író minden erejét a kendőre pazarolta volna, hogy bizonyítson vele Desdemona ellen. Mikor Jago a kendővel hozakodik elő, akár el is lehetne már nélküle. A főmunkát ő lelki hatásokkal végezte el. Szintígy Antonius mielőtt felmutatta a mézes madzagul szolgáló végrendeletet,

régen fel tudta bujtatni a népet csupán az emberismeret fufangjaival.

Az „Utolsó szerelem“ első kidolgozásában Nagy Lajos juttatja a szerelmeseket párjukhoz. A későbbi átdolgozásban rájött a költő, hogy a házassági közvetítés szerepe méltatlan a nagy királyhoz és hogy ebben a legnagyobb fejedelelemnél is nagyobb lehet az ő felesége. Most már Erzsébet királyné adja össze a párokat és a költő a királynéban egy kedves Mária Terézia-típuszszal gazdagította darabját.

Más a férfi, más a női jellem. Mindkettő megalkotásában az emberismeret a költő vezére. Maga a nagy Schiller vallotta be, hogy a „Haramiák“-ban embereket rajzolt, mielőtt embereket ismert volna.

A jellem másik feltétele a következetesség. Az erélyes, jó, rossz, okos, oktalan, bús, víg jellem mindig következetesen hű jelleméhez. Sőt a határozatlan, színtelen jellem is mindig ilyen maradjon. Ezek nehezei a jellemalkotásnak. Ezért nagyon finoman alkotott női jellem Shakespearenél Gertrud, Hamlet anyja. Stuart Mária Leicestere jónak indul, de elárulja Mortimert s a költő mégis nemes alaknak akarja tartatni. Ez nem is jellem, ez hitvány férfi. Sajátságos, a német költészetben gyakori a jellemtelenség és következetlenség még Goethenél is. Lessing hercege (Galotti Emilia) gazember, de azért sentimentalis és nemes! Az ok a német nép békés, végleteket kerülő simaságában rejlik.

A jellemben a temperamentum, vagyis a lobbanékonyság minősége is fontos. A mint az életben ebből folyik a szó és a cselekedet, a költőnél a szóból találjuk ki a jellem temperamentumát. E tekintetben geniális rajza a temperamentumnak Peturé, melynek eredetijét még meglepőbben Katonának „Monostori Veronka“ című drámájában Alpári Farkasban találjuk meg.

Legritkábban a női jellem sikerül a költészetnek, éppen mivel a nagy költők férfiak. A női jellem temperamentumát senki nem ismerte úgy, mint Goethe. Gretchen (Faust), Adél (Götz), Stella (Stella) utólérhetetlenül bájos, színgazdag, temperamentumos alakok. Goethe óta a németeknél, Molière óta a francziáknál a legköltőibb lény, a fiatal lány típusa nem öltött új alakot.

A tragédia jelleme egyéniség (individuum), a vígjátéké fajkép (típusz). Ennek oka az, hogy a tragikus alak mindig csak kiváló ember, tehát olyan szellemű és szenvedélyű egyén, ki magában áll és ellentétbe kerül környezetével. Ellenben a vígjátéki hős éppen a köznapis világ embere. Benne sok-sok ember gyarlóságát látjuk, melyekben a magunk fogyatékoságára ismerünk. A míg tehát a tragédia hőse különös, a vígjátéki általános ember. Kisfaludy Károly Bajszövényje csak egy fősvény, Fáy András Kardos Pétere csak egy fősvény, Szigligeti Rikoltija csak egy fősvény, Molière Harpagonja azonban valamennyi fősvény, ki valaha a világon volt. Pedig Harpagon nem olyan fősvény, mint amazok. Ő néha mintha nem is látszanék fősvénynek. Nem mindig tüntet az anyagiakban fősvénysége mellett, sőt az idegenek előtt titkolja. Ez is jellemvonása a fősvény embernek: szépíti hibáját. De mikor ezt nem teszi, lelkülete másban fősvény. Ő legszentebb érzelmeiben is fősvény. Túl akarja élni gyermekeit. El akarja halászni fiának kedvesét. Sajnálja, hogy leányát Valére kimentette a vízből, mert így őt megkárosította. A fősvénység nemcsak erszényében honos, hanem lelke fenekéig rágódott.

A tipikai jellemzésre sok érzeke van Sardounak, ki a „Jó barátok“-ban az önzésről adott rendkívül szellemes és általános fajképet. Nálunk Csiky, ha nem is jellemeiben, de situációkban adott érdekes

rajzokat a kor félszepségeiről (a gentryskedés, nagyzás, a tudomány egyoldalúságai), Szigligeti, Szigeti, Tóth Ede népünk situációi- és alakjairól adtak hű humor- és színgazdag fajképeket (Szökött katona, Csikós, Czigány, Vén bakancsos, Falu rossza), a mik, mivel eredeti világuk, melyből modelljüket vették, kiveszõben van, klasszikai bevégeztséggûek. Ebben van a népszínmûnek, mely régi alapján többé nem életképes, nemcsak dramaturgiai, hanem egyúttal mívelõdéstörténeti jelentõsége.

7. Az elõadás módja.

A költõ eszménye akkor ölt alakot, midõn gondolatait papírra veti. Az õ egyetlen eszköze, melylyel cselekvényt, jellemet teremt, a beszéd.

Hogy milyen a költõ lelkivilága, azt mûve alapeszméje, jellemei és a hogy ezeket beszélteni, az mutatja meg. A beszéd bármely mûfajban prózai vagy verses lehet. A beszéd formája nem függ össze a gondolatvilág minõségével. Képzeltetõ magas irányú tragédia prózában és hétköznapi vigjáték versben. A kötött beszéd mindazáltal költõi tárgyhoz valóbb, sok oknál fogva. A vers tömörebb elõadásra, hangzatosságra szorítja a költõt és nyelvezete soha sem évülhet el oly hamar, éppen azért, mert a verses beszéd aránylag mindig anachronizmus. Régibbnek és újabbnak tûnik fel egyaránt a közbeszédnél, melynél szûkebb szavú, hangzatosabb.

A magyar drámai verselés elfogadott neme az ötös vagy hatodfeles jambus, a harmadik lábbon (Vörösmarty tanácsa szerint) lehetõleg caesurával. A jambus felel meg a közbeszédnek, miután a magyar nyelv az elsõ szótagra veti a hangsúlyt s így a kezdõ szótag rövid. A trochaeussal telt kísérletek (kivált a spanyolból fordított drámáknál) nem szerencsések, mert nyelvünk természetével ellen-

kezőleg az első szótagot hosszítják. Egy-egy dalban ez nem baj, de órákon keresztül hallgatva kelepeltető s elvon a költői gondolattól. Vigjátékban — Vörösmarty és Dóczy példája mutatja — egyszer-szer kedves a rímes sor is. De nem az egész darabon át, csak helyenkint.

A drámai beszéd legköltőibb formája a dictio. Fejlődhet a dráma még oly természetessé, de a dictiót, mely azon formában az életben nem létezik, soha sem fogja nélkülözni. Ez alatt minden hosszabb beszédet értünk. Hosszabb beszédet mondunk ugyan az életben, ha szónokolunk, vagy elbeszélünk, de más alkalomkor soha. Például egy szerelmi vallomás, harci beszéd, üdvözet, átok, monolog, ha az élethez tartanók magunkat, igen sovány és költőietlen valami lenne a drámában, a hol ez érzelmi alkalmak sokkal folyamatosabb és terjedelmesebb alakban jelennek meg, még pedig művészi okoknál fogva.

Az életben minden felindult ember belsőleg maga érzi, látja saját érzelmeinek tündérvilágát, ha szeret, szerettetik, vagy ha a szenvedély őt, vagy ellenfelét elragadja. De a költeményben a belvilágot, a belső folyamatot, hogy hogyan tükröződik ott benn a külvilág, ezt kell feltárni. A tükör a költő alanyisága. Csodás képeket mutat a lelki világból, ha tükre tiszta és mélyreható. A dictió az életben ritkán kimondott, beszédben adott képe a belső érzelmi folyamannak. Szóval hosszabb, költői beszéd; annak, a mit az élet embere pár közönséges szóban tud, vagy még így sem tud elmondani, gyönyörködtető képpé festése. Azonban a dictio mégis valószínű, helyzethez illő legyen. A hol erős a situatio, ott elhallgatják, hogy egy ember cifra szavakban, hosszan beszél. Például, mily természetes a hogy Othello, midőn csalódva érzi magát, elveszti kedvét mindentől, elbúcsúzik lovától, zászlajától, az ágyú

dörgésétől! Vagy Lear átka hosszú, de mily igaz, mert a helyzet igazolja. A költő a dictióban is természetesen maradjon. Alapmondatai legyenek olyanok, a miket az élet embere okvetlen mondana olyan helyzetben. Épp a legnagyobb költők a dictió tetőfokán köznapi szavakkal élnek. Ez mutatja, hogy ellesték a szenvedély helyzetét is, hogy mit mondhat olyankor az ember, a minél többet költő sem mondhat. A „Vihar“-ban Shakespeare midőn Ferdinánd és Miranda jelenetében az érzelem legmagasabb régiójáig hatolt, ily egyszerű köznapi mondással. a mit az a nő mond el az életben a férfinak, kit odaadóan szeret, fejezi ki Miranda elragadtatását:

Im nőd vagyok, ha kellek. És ha nem,
Mint szolganőd halok meg, Hitvesül
Ha nem fogadsz el: cseléded leszek!

A magyar dictió fölülműlhatalatlan mestere, Vörösmarty Marót bán költői szenvedélyének folyamát ily művészileg profanizálva zárja le, a mi illik a helyzethez:

Keress magadnak testvért a vadak közt,
Légy róka, medve, farkas czimborája.
De ott is undokabb léssz mint azok:
Kerítő nincs az állatok között.
Nincs oly bemocsolt pára, mint te vagy!

A dictiónak egyik eleme a sententia, a magvas igazság. Ez is csak úgy van helyén, ha a situációból folyik. Az életben sokszor egyszerű emberek meglepnek azzal, hogy vig vagy komoly felindulásukban szokatlan epigrammai éllel mondanak ki élet igazságokat.*) Mennyire helyzetből folyó, midőn Othello feljajdul, mért tette Jago féltékenynyé:

*) Egy férje által elhanyagolt egyszerű nőtől halottam egyszer, amint társnőjének ellenvetéseül ezt mondta: „Melyik asszony nem szenvedett?“

Ne mondjátok meg annak, a kit megloptak
És semmi kára sincs!

Situación kívül beékelt sentenciák, mint Schiller-nél látjuk néha, mesterkéltek és oktatószerűek.

A drámai beszéd e formáin kívül az egész nyelvezet, kell hogy választékos legyen, hanem ha költői. A modern dráma az úgynevezett verizmus jelszavával a dráma nyelvét a hirlapi tárcza színvonalára süllyeszti le. Ez addig tart, míg nem jó a dráma várva-várt költője. Mert természetes, hogy a jelenlegi nem költő-írók mentséget keresnek eljárásukra s azt találták ki, hogy a vers és a dictió nem az élet nyelve. Hogy beszélnek a mai vígjáték női! Az ön helyett a parasztos maga grasszál. Ez az „életigaz“ elve tette oly póriássá a népszínművet és a bohózatot. Tóth Ede, Csepreghy a zamatos magyarosság mellett költői, irodalmi prózát irtak, melyhez képest a jelen, többnyire színészek által portált nyelvezet még a grammatikát (például az ikes ige elleni vétségekkel) sőt helyesírást is gúnyolja.

8. A dráma szerkezete.

A dráma szerkezetének alapja a compositió. A compositió a cselekvény tagoltságában érvényesül. Ez a compositió papírra vetve technikailag ölt alakot. A compositió és technika közti válasz észrevehetetlen finom. Mert sok technikai dologra már a compositiónál gondol a költő.

De általában a szerkezet a technika dolga s ezt egyik költő a másiktól, de főként a tapasztalásból tanulja.

A dráma felvonásokra oszlik. Hogy hol, azt a cselekvény természetes szakaszai, nyugpontjai, a helyváltozás szabják meg. A modern technika kivívta hogy a felvonásokon kívül egyéb szakaszok ne legyenek. Mert nem oly régen a felvonásokon kívül

„változások“ is voltak, úgy, hogy egy este nyolczszor, tizszer is emelkedett és szállt le a függöny. Ez Shakespeare példájára történt így, főleg azon okból, hogy a színhely változott. Ezzel szemben a francia klasszikai dráma a Boileau által megirt szabályok alapján követelte a cselekvény-, idő- és helyegységet. Párhuzam és epizód nélküli egyetlen cselekvény, pár óra, legfeljebb egy nap alatt, egyetlen helyen történve, ezt kívánta a szabály, mely Aristoteles félreértéséből származott. Békóba verte ez a költészetet. „Vegyük csak, hogy Lear király huszonnégy óra alatt, egy helyben ossza el birodalmát, örüljön és haljon meg, (Binder Jenő „Zaire“ ismertetésében) lehetséges ez?“ Nem lévén szabad helyet változtatni, hosszadalmas elbeszéléssel segített a költő magán. A mai technika visszatért a felvonások számának megszorításához, még pedig azon okból, hogy tömörítse a cselekvényt és egy-egy hatásos felvonásvéghez juttassa.*) E spekuláció folytán sokszor szinte természetellenes, hogy bizonyos egyének hogyan kerülnek ugyanazon helyre, holott másutt elhinnők, hogy oda jöhettek. De ekkor a színnek változni kellene. Szóval a modern raffinéria ugyanoly békót vet a költészetre, mint a parókás klasszicizmus. Valószínűek-e például a vasuti pályaudvarokon, vagy hivatalszobákban lejátszódó szerelmi ömlengések? De az író a situációt hajhászsa, vagy fél, hogy ha leeresztetné a függönyt, megcsappanna az érdeklődés.

A csattanós végre dolgozik a modern irodalom. Ifflandról írják, hogy a XVIII. század végén Weimarban vendégszereplvén, tizennégy fellépte alatt egyet-

*) Meglepő, hogy Katona oly időben, midőn az írók sok változásra osztották felvonásaikat, öt felvonásra szorítja „Bánk bán“ történetét. Utána még vagy ötven évig a dráma nem érte be öt szakasszal.

len egyszer hívták ki. Pedig Iffland nagy művész volt. Ma a taps éltet és öl. Shakespearenek egy darabjában sem zárható le a felvonás úgy, a hogy ő megírta. A dramaturg valami frappáns élezzféléit keres ki, a mivel a felvonás végződjék, hogy a függöny lementével pezsgő hangulatban maradjon a közönség. Harmincz év előtt még Sardou sem adott erre sokat. Fő volt előtte és mások előtt, hogy jó felvonást, nem hogy jó felvonásvéget írjon. Ez is kell, mindenesetre, de többet ért a hajdani tény, midőn a tartalom volt a fő, nem a finesse. Sok régi jó darab éppen ezért ma nem áll meg a türelmetlen közönség előtt.

Hogy hány legyen a felvonások száma, ez a cselekvény terjedelmétől és szakaszaitól függ. A tagoltság egy egyfelvonásos műben csakúgy meg kell, hogy legyen, mint egy ötfelvonásosban. Ujabbban drámában a négy, vígjátékban a három felvonás divatos. Amabban így egy felvonás az expositióra (kiindulás), kettő a válságra, egy a sorsfordulatra jut.

A felvonások részei a jelenetek, melyek száma a szereplők megjelenésétől függ. Nagyon fontos, hol, mikor lép föl egy-egy szereplő. „Faust“ például szorosán véve nem dráma, és mégis drámai hatásában rendkívüli. Szereplői nem egyszerre, hanem felvonásonkint lépnek föl is új érdeket keltenek. Maga Gretchen, a hősnő a mű közepén jelenik meg, Bálint pedig az utolsó főszereplő, a darab végén. Minő várakozást kelt Tartuffe fellépte, melyre két felvonáson át készül a néző!

A szereplőnek okvetlen dolga legyen a színpadon. A németeknél általában, nálunk néha előfordul, hogy egy-egy alak, sőt több is ott lődörög a színpadon, nem tud mit csinálni. A francia dráma mesteri abban, kinek meddig legyen dolga a szín-

padon. Ott a legcsekélyebb tárgy sem felesleges. Ha egy francia darabban szinte mellékesen egy levél, szivar, vagy virág szerepel az első felvonásban, biztos, hogy annak később döntő jelentősége lesz. Mily démoni valamivé válik a „Jó barátok“-ban az az igénytelen kaktusz, melyről Caussade az első felvonásban oly mellékesen szól!

A jelenetek tartalma a dialog- és a monologban van.

A dialog a dráma éltető eleme. Beosztásában fő a cselekvésszerű egymásra hatáson kívül az elmeél, a pointe. Ezen kívül a szükségszerűség, hogy a mit valaki mond, az odatartozik és nem maradhat el. A nagyobb beszédek és elbeszélések elhelyezéséről fönebb volt már szó.

A monologot az újabb dramaturgia mellőzni akarja, de nem lehet. Már fönebb, a dictionál szólunk bizonyos állapotokról, melyek az életben nem járnak beszéddel, de színpadon csak élőszóval fejezhetőek ki. Az életben nem mondunk, de gondolunk monologokat. Figyeljük meg magunkat, ha levelet kapunk, vagy ha egy sikerült, avagy nemsikerült audiencia után magunk maradunk, minő dráma forrong bennünk! Jago a harmadik felvonásban csak azért küldeti el magát mesterségesen Othello által, hogy ez magában maradjon tehetetlenül s még inkább bele süppedjen a gyanu átgázolhatatlan ingoványába. Itt Othello hangosan gondolkozik a néző számára, hogy ez tudjon belső harczáról. A színész feladata ilyenkor úgy játszani, hogy ne beszélni, csak gondolkozni lássék. De a színészek úgy gesticulálnak ilyenkor, mintha beszélnének, holott elleshetnék a monolog mimikáját a számoló, vagy búsoló, vagy tervező emberről. Nem mindenütt kell a monolog. Tartuffe nem monologizál, mert gondolatait az éles eszű Dorina kitalálja és elmondja nekünk. De meg

ő, mint afféle geniális gaz a más beszéde alatt szokott gondolkozni. Hogy ez így van, mutatja az, hogy Molière más alakjai monologizálnak.

Az úgynevezett félreszólások szintén monologszámba mennek. Ezeknek azonban csakugyan ritkán van helye és ideje, leginkább tragédiában, hol az egyén a más jelenlétét elfeledi és magába száll.

9. A tragédia.

Aristoteles a poetika 6. fejezetében így határozza meg a tragédia lényegét:

A tragédia egy komoly és bevégzett cselekvény utánzása, melynek bizonyos nagysága van, cselekvő személyek, nem pedig elbeszélés útján keltett szánakozás és félelem által idézván elő az ezen érzetektől való megkönnyebbülést. (Katharsis.)

Huszonkét százada annak, hogy Aristoteles ezt írta és a műbölcsélet azóta sem volt képes másképp meghatározni a tragédia mibenlétét. Ez világosan mutatja, hogy az emberi situációk mindig ugyanazok voltak, ugyanazon érzelmeket, tanulságokat keltették és hogy az a situáció, melybe a néző jut a tragédiával szemben, más eszméket, más felfogást nem kelthet mint az érzelemét, mely minden időben egy és ugyanaz. Részvét, félelem, megnyugvás, ez az, a mit már Aristoteles érzett egy tragédia láttára, melyben valmely komoly, nagy cselekvény tárult eléje. E feltételek szabják meg, van-e az illető drámában tragikum, mely nélkül nincs tragédia.

Mi a tragikum?

A tragikum nem valami adomány, vagy tulajdonság, hanem az, a mi egy nagyra törő ember sorsának lényege. A nagyratörő ember a szokottnál nagyobbakat akar, olyat a mit közönséges ember nem bír meg. Nem egy ember érdekébe ütközik,

hanem valamennyiébe és senki sem áll mellette, és ha igen, annak sorsa az övével egy lesz. Az ilyen ember hős. De a hős győzni is szokott. A tragikai hős azonban soha sem győzhet. Győz egy irányban, a mely felé nem is indult eredetileg, oly irányban, melyre a szenvedély ragadta, melyen nem tudott uralkodni. Coriolanus daczosan Róma ellenéhez, ki neki is halálos ellene, megy és karjaiba veti magát. Othello megöli nejét, kit hűtlennek vél. Bánk bán megöli a királynét. Borics (trónkereső) anyja halálakor diadalmasan látja, hogy ügye szent és végre talál szövetségest (a kunt) ki harczában támogatja. Ez pillanatnyi győzelem, melyre a hősök maguk nem gondoltak soha, hogy ily győzelmet aratnak. De ezzel magukat teszik semmivé. Othello boldogságát fojtja meg Desdemonában, Coriolanus kérkedik, hogy maga-magának alkotója s íme megtörik; Bánk bán pedig maga veszti el Melindát, kiért harczolt a királyné feláldozása által. A tragikus hős szenvedélyes ember, kit, ha még oly nagyeszű is, a szenvedély ragad el akarata elleni irányba. Szigligeti „Trónkereső“-je is anyja jó hírnevéért száll síkra és nem veszi észre, hogy voltakép trónbitorlóvá válik, hogy rossz ügyet védelmez, hogy a körülményeknek jobban kellene hinnie, mint anyja iránti kegyeletének és a nejébe vetett bizalomnak. Mert a szenvedély vezeti. Szenvedély (pathos) nélkül nincs tragikum. Hatalmas, erős akaratú emberek, kik azonban uralkodnak magukon s így viszik ki, a mit akarnak, nem tragikusok. Caesar, Mátyás király és általában az ellenálló hatalommal csinyján bánó diplomaták nem tragikusok, mert ők a diadalmasok. A tragikai hős mindenkép az érzelem, illetőleg a szenvedély embere, vagy élete valamelyik pontján azzá lesz, a mikor túlbecsüli erejét. Ily értelemben tragikus III. Richard, ki nagy esze

daczára, elveszti ítélőképességét s őt, a nagy emberismerőt, Stanley-féle kis emberek játszsza ki. Macbeth, midőn vért szagolt, fenevaddá lesz. Gonosz tanácsadóját, nejét az első áldozat megtöri, őt megedzi. A szenvedély (pathos) az, a mit a német (s utána a magyar) aesthetika vétségnek (Schuld) nevez. De mi a vétsége Othellonak, Hamletnek, Bánknak, Antigonának, Juliának, Coriolannak? Semmi. A sors (t. i. a körülményekben rejlő okok) keltik bennök a szenvedélyt Pl. Coriolant anyja kényszeríti a consulságra, melyből minden baja származik. Nem az árulás az ő bűne, hisz senki sem tartja árulónak, sőt Rómában igazat adnak neki. Bánkot maga a királyné teszi gyilkosává, mert nemcsak magához hivatja szikrát okádó vére éktelen tűzében, de még sértegeti is.*) Othellot a sors hozza össze Jagoval. Ha ez nem lenne, békében élhetne.

A sors, vagyis a körülmények hívják ki a jó hősök szenvedélyét. Fordítva a rossz, vagy legalább hibás hősök (Richard, Macbeth, Lear, Timon) hívják ki a sorsot. Csak az utóbbiaknál lehet vétségről szó. A nyugodt, bölcs Hamletet is a szenvedély ragadja el, midőn anyját megleckézi és dühében leszúrja Poloniust. Igaz, hogy Hamlet ezért nem okolható, mert nem tudta, hogy Polonius rejtőzik a függöny mögött. De e tette válik végzetévé, mint az elhajított szivarvég, mely lángba borítja az épületet. Ez izgatja fel ellene Laertest, ki őt elpusztítja. Hamlet azonban nem oly tragikus, mint a fönnebbi hősök. Ő nem semmisül meg bensőkép. Hiszen hangulatát tekintve, a darab elején ő tragikusabb, mint végén, hol derülten, sportból vív Laertessel. Ő sorstragikus. Szenvedélye elragadta és kihívta maga ellen a nemezist.

*) Bánk és Borics tragikumát l. bővebben; Katona és Szigligeti költszete ezimű füzeteimben (kiadta Stampfel, Pozsony.)

„Hamlet“ modern sorstragédia. Az események okszerű láncolatában vész el a hős. Ebben különbözik az antik tragédiától, melyben a fatum nem a hős lelkületében, hanem kivüle honolt és üldözte. Euripides tragédiáiban a prolog rendesen egy istenség, ki elmondja, hogy a hősnő boszút fog állani. Hiába erőlködik ez, el kell pusztulnia. Igen jól hasonlítja össze Szigligeti*) az antik tragikust a modernnel. Oedipusról megjósolják, hogy szüleit fogja megölni, ő mindent elkövet, hogy ezt ne tegye, és mégis behull az örvénybe, mert az istenség akarja. Macbethnek is koronát jósolnak a boszorkányok, de ő nem jóslat folytán, hanem szabad akarattól öli meg az agg királyt. Látja, hogy Banquo, Macduff nem tartanak vele, de megteszi mert nagyravágyó. Ez a különbség az antik és a modern hős között. Az utóbbit szabad akarata hajtja tetteire, nem felsőbb hatalom akarata, melynek játékszere az ember. Napjainkban az ember újból játékszerré kezd válni a színpadon. A problema helyettesíti az antik fátumot. Tételeket állít fel az író, melyeknek az ember alárendeltje. A „Kisértetek“ Oswaldjának el kell pusztulnia, mert apja kicsapongó volt. Norának el kell züllenie, mert apjától örökölte a hazugsági hajlamot. Másutt az ember a saját vagy más bűnének áldozata. A nőt egy korábbi botlása, a férfit valami váltóhamisítása üldözi. Az összes művészeteknek kedvencz témája ma a gond. Az antik fátum nem nyomta le jobban az emberi akaratot mint ez a hatalom. Szóval a szabad akarat hiánya sorsféle gyámság alá helyezi az embert, nevezzük e sorsot fátumnak, darvinizmusnak, avagy társadalmi kérdéseknek. De csak szabad akarattal vívó egyén lehet nagy, kelthet vívódása félelmet, részvétet és csak

*) A dráma és válfajai. 44. lap.

az ily egyén bukása kelthet megnyugvást. Oly igaz, Aristoteles e szabálya, hogy egy ily feltétel hiányával a dráma már nem tragédia. Teljesen ördög teljesen angyal nem lehet tragikus. III. Richárdnál hiányzik első tekintetre a részvét feltétele. De humora, mely a jó hírt hozó küldöttel szemben szinte kedves, majd leroskadása, passzív vá válása pályája végén kibékítenek vele. Szóval, ő nagy, félelmetes, rokonszenves és bukásában megnyugtató. De már Jago nem tragikus. A nagyság és részvét helyzetébe ő soha sem juthat. A nemes, lány Aba Sámuel (Tóth Kálmán „Harmadik magyar király“-a) cseppet sem tragikus, mert olyan jó, hogy nem nagy, nem félelmetes. A pusztá nagy és szárnalmas sem tragikus. Nem tragikusok Krisztus, a martirok, Zrínyi. Krisztusnak tervében van, hogy meg kell semmisülnie, hogy itt a főpont, távoznia az életből. Nem szenvedélyétől elvakulva, hanem tervszerűen megy Jeruzsálembe, hogy ott magát elfogassa. Az ő győzelme a tragikuséval ellenkezőleg bukásában van, a mit a tragikus soha sem tarthat győzelemnek. A martirok, Leonidás, Codrus, Horatius Cocles, Zrínyi nem harcolnak a megsemmisülés ellen, sőt akarják ezt, ez az ő győzelmük. Hiányozván a lelki harc és a bukás, hiányzik a tragikum két feltétele: a félelem és a megkönnyebbülés (katharsis). Csupán a nagyság és a részvét van meg s ez nem tragikai, de dicső hatást eredményez.

Csupán a halál magában erkölcsi és érzelmi megsemmisülés nélkül nem tragikai. Gauthier Margit meghal és még sem tragikai hősnő, Bánk bán, Maximus életben maradnak és mégis tragikusok. Shylock nem mondható tragikusnak, ha annak látszik is. Ő midőn a megsemmisülésnek neszét veszi, uralkodik szenvedélyén és alkuszik, hogy pénzéből mentül többet mentsen meg. Ő nem nagy, csak

csodás, démoni jellem, sorsa tragikomikus. Bezzeg nem alkuszik Lear! Száz lovagjából egyet sem enged s inkább bujdosó koldus lesz. Lear kihívja a sorstól. Shylock ellenben a sorstól, melyet kihivott, megijed s megadja magát.

A tragikai érzelem kifejezési alakja a pathos, melyet ugyan Aristoteles testi szenvedésnek vesz, de ma már általában a tragikai érzületre vonatkoztatjuk. A dictio lírai lendülete a pathosban érvényesül legerősebben. A pathos feltétele a nagyság, úgy a kedély nyugodtabb, mint viharos állapotaiban.

10. A vígjáték.

A tragédiával ellentétben, hol a nagyság, a vígjátékban a kisszerűség, kicsinyesség jellemez minden tárgyat. A vígjáték tárgya az élet komikuma. Megjegyzendő, hogy absolute komikus valami nem létezik az életben. A komikum voltaképp a szemlélőtől függ, hogy nevetségesnek talál-e valamit. A komikum tehát az értelmiséghez is szól. Máson nevet a művelt, másan a műveletlen ember. Az, a ki a komikumot felismeri és róla rajzot ad, humorista. E rajzban megint a rajzoló egyénisége, szelleme is döntő. Alantas izlésű humorista élczelése köznapi, sőt bántó lehet. A komikum megfigyelője elhatározó levén a műre nézve, a költői subiectivitás a vígjátékban teljes mérvben nyilatkozik meg, míg a tragédiában a szereplők jelleme mögé vonul. Aristophanes műveiben például jóformán csak az ő geniálitása élvezhető, mert a világ, melyet rajzol, ma már nem létezik. A vígjátékban nehéz az utókor számára teremteni, mert a vígjáték a folyton átalakuló társadalom képe. Nagy szellem kell ahhoz, hogy a költő már a maga korában a jövő századok érzelmeiből is tudjon mondani valamit és a késő jövőben ő, a múlt egyéne a jövő kor alkalmiságai és

külsőségei nélkül, csupán érzelmével képes legyen versenyezni a reális életből merítő költővel. A vígjáték-írónak nem elég, ha hálás tárgyat talált, mely neki és körének tetszik, hanem igen erős érző és kritikai subiectivitásra van szüksége. Miért szólnánk különben magasabb vígjátékról, holott magasabb tragédiáról soha sem szólunk?

Mi a magasabb vígjáték? A Mizantropban Celiméne javában szidja, ócsárolja Arsinoét. Arsinoé belép és Celiméne csaknem a nyakába borul, csupa édesség és nyájasság, mi meg elragadtatással mosolygunk a finom komikum fölött. A Közönyt közönnnyel-ben a gőgös donna Dianna már-már diadalt ül, mert Carlost végre lábainál látja. De ez észére tér és kijelenti, hogy csak tréfált. Mily finom lefőzetés! A magasabb vígjátékban sokszor nem is az ajakak, hanem az ész, a műveltség mosolyognak. És itt igazságot kell szolgáltatnunk Bessenyeinek, ki az első magas stilú komikus nálunk. Mennyi báj van Szidalisza- és Laisának finom konokságában, mely mégis az ellentmondás zátonyára jut. Pedig ezek Bessenyei saját alkotásai, nem Detoucheból vette. Darabjainak légköre oly idilli, oly bájos, hogy kárpótol a kis cselekvényért. De a situatio Szidalisz és Párménio közt oly kedves mint Tellheim és Barnhelmi Minna közt, kik egymásra licizálnak a nagylelkűségben.

A vígjáték az összes drámai műfajok közt legjobban megkívánja a situatiót. Mert a nevetséges csakis valamely félszeg helyzetből tűnik ki. Dandin György első szavai a komikai sorozatok távlatát mutatják, mikor így kezdi a darabot: „Oh, beh csodaportéka az úri születésű feleség! Mily kiáltó leczke az én házasságom minden parasztnak, ki rangja fölé akar emelkedni s mint én tevék, nemes házzal jönni atyafiságba.“ De természetesen a jellem Dandin-fajta

ügyefogyott alak legyen. Erélyes ember az ő helyzetében tragikussá lenne. Őt azonban lökdösik ide-oda, pofozzák úton-útfélen.

A vígjáték hangulata egységesebb kell hogy legyen, mint a tragédiáé, melyben humoros jelenetek (Hamlet sírásói, Cleopatra kigyóthozó parasztja, az elmés Biberách Bánkbanban), tarkázhatják a komoly cselekvényt. Vígjátékban a komoly dolog nincs helyén. Oka ennek a cselekvény gyors lefolyása. Ha ez nem volna így, idő lenne arra, hogy a komikus alak kilépjen a nevetséges ellentét helyzeteiből s a cselekvény elkomolyodnék. Ez nem lenne helyes, mert a komikum az életben nem hosszas, csak pillanatnyi. A német vígjátéknak éppen az a baja, hogy e törvényt nem ismeri és az érzelem kátyujába téveszti szereplőit. Ez a német jellemből folyik, mely körülményes, bőbeszédű, ki-kitérő. Ez az oka, hogy Lessing „Barnhelmi Minná“-ja óta a német vígjáték egy lépéssel sincs előbbre és nem is lesz soha.

A gyors lefolyás folytán a vígjátéki cselekvény tömörebb és szűkebb helyre szorítkozik, mint a tragédiáé. Ez az oka, hogy a compositió- és technikában mindig első francziák kivált bohózataikban csupán természetes okokból visszatértek a hely- és időegységre.

A történeti vígjáték a legkényesebb műfajok egyike. A nagy történeti jellemekek itt mindig csak adomaszerűen szerepelhetnek, mert komoly élet-mozzanataik nem vígjátékba valók, de vígakká, hűség szempontjából sem alakíthatók át. A kritika ne is kívánjon mást a történeti vígjátéktól, mint jó történeti háttért, többet úgy sem adhat. A történeti vígjáték írójának nagy fantáziára van szüksége, mert az egész társadalmi rajz, melyet ad, idegen a nézőétől.

E nemben sikeres művek: „Egy pohár víz“ (Scribe), „Madame sans gène“ (Sardou), „Sakk a

királynak!“ (Schauffert), „Fox és Pitt“ (Gottschall), „A király házasodik“, „Dobó Katicza“ (Tóth Kálmán), „A krakói barátok“ (Rákosi), „Utolsó szerelem“ (Dóczy).

A vígjáték költője akkor emelkedik igazi magaslatra, ha a nevetséges situációiban finomság által képes előidézni, mint ezt Shakespeare-nél a „Felsült szerelmesek“-ben a „Sok hű-hó semmiért“-ben, Moretónál a „Közönyt közönnyel“-ben, Molièerenél a „Tudós nők“-ben látjuk. Nekünk e nemben kiváló vígjátékaink: „Fenn az ernyő, nincsen kas!“ (Szigligeti), „Aesopus“ (Rákosi Jenő), „Csók“ (Dóczy).

11. A bohózat.

A bohózatos elemnek is meg van az életben az eredetije bizonyos kacagató helyzetekben, melyek tévedések, félreértések folytán származnak. Elég a vasúti váróteremben körülnéznünk a kipkedő-kapkodó utasok között, vagy ha kiránduláson esni kezd és lótnak-futnak az emberek, vagy ha vén ember szerelmes lesz stb. A bohózatban az ellentét komikuma a legszélső határokig jut, egész a karrikaturáig. Itt az érzékenységnek még annyi helye sincs, mint a mennyi még a vígjátékban megmaradt. Mindennek nevetségesnek kell lenni. Ezért ez a legstilizáltabb s éppen ezért sokszor túlzott műfaj, melylyel sokan visszaélnék. Ha lehetne, a bohózat-tól is azt kívánnók, hogy a jellem idézze elő a helyzetet, mint pl. az „Urhatnám polgár“ és a „Peleskei notárius“-ban. De ez nem is könnyű dolog. Az élcz a genialitás netovábbja és a jó bohózat még ritkább mint a jó tragédia. A bohózatot hatáshajhászatból dallal (couplet), tánczczal szokás tarkítani. Fájdalom, korunk eldurvulását mutatja, hogy a bohózat kiszorítja a vígjátékot. A szellemdús Sardou helyét a leleményes, de trágár Bisson, Féval foglalják el.

12. A tulajdonképeni dráma.

Az életben sok olyasmi történik, a mi sem tragikus, sem komikus; meg a mi keveredik a komolylyal és komikussal, de azért legfőbb mérvben érdekes. A nem nagy szabású, de mozgalmas cselekvény, melyben a sorsfordulat (peripetia) a tragédiával ellentétben jó szokott lenni. a színműnek szolgáltat tárgyat. De ide tartoznak azon művek is, melyek hangulata jobbára szomorú, de nem tragikus. (Gauthier Margit, Fedora, Aranyember, Proletárok, Otthon). Ezek voltakép drámák. A színműben, a mint a megszokás megkülönbözteti a drámától, a hangulat mindössze egy pár situációban komolyabb és aggasztóbb, míg a drámában oly erős a válság, hogy egész a sorsfordulatig (peripetia) a hangulat közel jár a tragikaihoz. Ez is mutatja, mily gazdag és sokféle az élet cselekvénye hangulatát tekintve.

Igen hálás anyagot talál a dráma a történelemben. A rendi alkotmány nagyobb hatalmat juttatott hajdan az önzésnek s az ez alatt nyögő emberi jogérzetnek. A magánérdek ideálisabb fokozatra emelkedett a nemzeti érdekekben, a hazafiasság gyönyörű érzületét fakasztva az egyszerű emberből. Azonban a költőnek éppen a kevésbé világos korszakok kedvezőbbek alkotásra, hol szabadabban jellemezhet. A nagyon ismert történeti korszakokban a rideg valóság megköti a költőt és száraz politikára utalja, hogy egy-egy nagy alakot híven másolhasson. Maga Shakespeare naiv krónikákból dolgozott. Szerencse, hogy Katona korában a Melinda-affairet, melynek újabban minden alapja kétségbe van vonva, hiteles történeti ténynek tartották. Az újabb történelem megállapította, hogy Rákóczi Munkács után soha sem látta többé anyját, Lehmannt pedig neje megvesztegette. Ha ezt Szigligeti tudja, nem írja meg Zrinyi

Ilona és Lehmann megkapó jeleneteit. De a kritika se kívánjon túlsokat a drámairótól, ki nálunk a hajdan társadalmáról még annyit sem talál feljegyezve, mint a külföldi drámairó. Őseink nemhogy naplót írni, de sokszor nevüket sem tudták leírni s így nem gondolhattak arra, hogy nekünk dolgozzanak.

A dráma fajai közé tartozik a népszínmű. Ez voltaképp dalos színmű, mert mindenben a dráma és vígjáték*) osztályába sorozható, a szerint a mint komoly, vagy víg a hangulata, mely egyébként legtöbbször vegyes. E műfaj megteremtője nálunk Szigligeti. Raimund nemesebb fajtájú életképei (a Tékozló stb.) adhattak neki eszmét, hogy a népet s a mi a néptől elválhatatlan, a dalt és tánczot vigye bele a színműbe. Ezt különben Balog István és Gaál József is megtették már előtte, de csinált és nem népies zenét használtak föl. Szigligetinél a dal szerencsésen a situatio terméke. Nála kell, hogy az emberek a helyzet szerint énekeljenek. De mai utódai visszaélnék a szabadalommal. A dal logika nélkül van beékelve a drámába. Ezenkívül a népszínművet fejlődésében megállította az a rendszer, hogy okvetlen egy énekes vagy énekesnő a hőse. Ekként a népszínmű afféle korcs műfajjá lett a dráma és opera között. Szigligeti nem akarta ezt. A „Lelencz“-ben dalt, tánczot mellőzött, mert nem az énekhangban, hanem a tárgyban akarta a népet jellemezni. Ugyanígy járt el később az „Amerikai“-ban. Szigligeti és jeles társa, Szigeti a néphez fordultak, míg új tipuszokat találtak között. Ők nem is kötötték magukat tisztán a falusi élethez, mely sokkal szegényebb és egyszerűbb, semhogy egy egész műfajt látna el tárgygyal. A francia vagy német író akkor fordul a néphez, ha ott talál érdekes thémát. De nem

*) A francziáknál a dalos vígjáték a: vaudeville.

mondja ki, hogy okvetlen kell parasztszínműnek lenni a világon. Mosenthal, Anzengruber, Erckmann-Chatrian népdramákat irtak dal nélkül, mert a dal megkötötte volna őket képzeljükben. A francia irodalom a nép életét a városira (munkásosztály) érti és onnét merít. A falusi életet és ennek liraiságát pedig, hogy ez ne zavarja a dráma összhangját, dalművekben (opera és operette) dolgozza fel. E tekintetben Offenbach régi operettjei (Eljegyzés lámpafénynél, Varázshegedű), Planquette „Cornevillei harangok“-ja valóságos zenei népszínművek, És ez helyes is. Ha már a népszínmű (mint ma látjuk) a dalért van, legyen egészen dalmű, így legalább harmonikus lesz. Egy magyar paraszt-operette (mint a francziáké) talán inkább életképes lenne mint a magát — az előjelekből ítélve — nemsokára lejáráó paraszt-színmű.*)

13. A drámai költemény.

Ez voltaképen könyvdráma.

A drámai költemény tárgya nem az ember, hanem az emberiség sorsa. Miért, mi végre is élünk? Ez a drámai költemény témája. A drámai költeménynél magasabbra a költészet nem emelkedhetik, mert itt a költészet már a bölcsészet határáig jutott.

A drámai költemény a földön kívül az emberi képzelet minden képzelhető színteréig elviszi hőseit a mennytől a pokolig, az olympustól az orcusig. A tétel tárgyalása fontosabb az emberi cselekvénynél és folyton felszínen van. Nagy, világot átölelő eszme nélkül drámai költemény nem is képzelhető.

De bár az effajta költemények szerzői nem szánták színpadra műveiket, akaratlanul is hatásos

*) Lásd „A haldokló népszínmű“ című cikkemet: Művészeti lapok. 1896.

drámát adnak költeményükben. Magas eszméjük okvetetlenül hatalmas situatiók teremtésére utalja őket. Az „Ember tragédiája“-nak páratlan sikere éppen abban áll, hogy a költő Ádámot örökösen a nővel helyezi ellentétbe, míg ez ellentéteket a biblia oly népszerű és érthető viszonyában egyeztet ki. A színrehozatal másik kezessége a sikerre a látványosság, mely szintén a drámai költemény lényéből folyik, mert a csodás elemet is felhasználja. E műfaj megalapítója Goethe. Mintájára írta Byron Manfrédet és Kaint. Nálunk Vörösmarty „Csongor és Tündé“-je az első drámai költeményhez hasonló műdarab. Mert Csongor barangolása többé nem a mesebeli hőse, hanem az emberiség tévelygése inkább. Utánna Madách következett halhatatlan művével, melynek többé-kevésbé figyelmet érdemlő epigonjai nálunk: „Az ítélet napja“ (Kaas Ivor) „Az asszony komédiája“ (P. Szatmáry Károly) „A sátán párbaja“ (Csitlag Károly) Madách mintájára látszott írni a német Wildbrandt a „Palmyrai mestert“.

14. Az opera ; operette.

Az opera (dalmű) is színeköltemény, de voltaképp csak dalszöveg és a zenéhez kénytelenítettén alkalmazkodni, a dráma erős törvénye alól sokban fel van mentve. A zenében csak az érthető cselekvény, a mi kiválóan lírikus. Ezért az opera tárgya is lírai kell, hogy legyen. Az egész cselekvény voltaképp csak lírai helyzetek lánczolata lehet. Az énekrészekon kívül látványos situatiók (indulók, bevonulások, ballet, pantomimiak) magyarázzák zeneileg a cselekvényt. Wagner Richard a zene lényegét, a dalt száműzte, mert zeneileg akart drámai cselekvényt alkotni a „Nibelung-gyűrű“-ben (Musik-drama)

Kísérletét a jövő alig fogja igazolni. Az opera, kell, hogy a dal alakjához szegődjék vissza.

Az operette prózával elegyes vígdalmú. Offenbach óta azonban voltaképp zenei bohózat, még pedig (Lecoq óta) a fajtalan ledérség és hülye torzítás minden művészt kiölő irányzatával*). És így a bohózattól is távolodik, mert abban is emberek és nem torzalakok játszanak. A nézők könnyű vérű, alantas szórakozásra vágyó elemeinek hízelegvén, a közizlést, mely hamar iparkodik menekülni mindentől, ami unalmasnak tetszhetik, ma már annyira megrontotta, hogy a színpadi eszmény hanyatlásában beláthatlan perspektíva tárul elénk**). Az operette voltaképp nem is műfaj, mert stiltelen. Nem a gyengeségeket teszi nevetségesekké, hanem természetietlen élczlap figurákká torzítja, sőt a szépet sem kiméli. Egy stilje van: mindent kitolni természetes keretéből. Legnagyobb kárt abban tesz, hogy felszabadította azt a léhaságot, mely azelőtt a nemes vígjáték árnyában volt kénytelen magát meghúzni s nem bántotta a fenségést és a szépet. A német operette különben solidabb a francziánál és a vígjátékot (Denevér, Madarász), sőt a tanulságos elemet (Szegény Jonathan) iparkodott zeneileg alakítani. De e pil-

*) Offenbach első kis operettejei bájos zenei népszínművek. A későbbieknek némi kulturális jelentőségük van, a mennyiben maró szatirával parodizálták Napoleont és a monarchiát.

***) Az idők jele, hogy a vidéken a hatóság bizottságot küld ki (színügyi bizottság), mely a legkomolyabban azért ül össze, hogy a színingazgatot az operette mikéntiségében ellenőrizze. A pályázatoknál az operettevállalkozás mérve (pl. milyen a „primadonna“) dönt. Hogy e bizottságok melegágyai a hatalmaskodásnak, — és a legnagyobb fokú demoralizációnak, azt csak a színész tudja és érzi meg igazán. E bizottságok a színészeti kulturális feladatát absolute nem hangoztatják s annak ellene dolgoznak.

lanatban e művészibb törekvést elsodorja az angol operette, mely túllícitálja a legledérebb francia operetteket. Az angol operette különben az operettet is kivetkőzteti lényegéből és balletté alakítja át. Talán ez lesz ez alantas, mételyező műfaj megölője, amennyiben a színházaknak színrehozataluk győzhetetlen költségeket fog okozni.

Az operette különben leglényegesebben abban különbözik az operától, hogy kizárólag modern tánczene a ritmusa, mert evvel hizeleg legjobban a magvasabb zenétől idegenkedő nagy közönségnek. Beosztása, hangszerelése könnyed, számítással a kevésbé tanult énekesekre és hallgatókra.

Lényét tekintve az opera voltaképp a tragédiának, az operette pedig a bohózatnak, a víg opera (opera buffa, Spieloper) pedig a vígjátéknak alfaja.

II. RÉSZ.

A színészet.

15. Színészi teremtés.

A drámairó teremt meg a cselekvényt az összes jellemeikkel együtt.

A színész feladata egy-egy jellem megalkotása, de nem az eszmei emberé, milyent a drámairó ad. Az utóbbi az embert csak szellemi eredményében mutatja be. A mit a drámairó alkot, az olyan, mint a levél. A színész az, a ki ezt a levelet megírja. Ő azon érzelmeket állítja elő, a mik azt az embert a levél megírására készítetik. A drámairó megírja például ezt a mondatot, hogy: „jó reggelt!” A színész ezt nem mondhatja el csupán a szavakból folyó hangsúlylyal. Ő előbb el van merülve, tűnődik azon, hogy hirnökét kalodába zárták, majd lépteket hall-

ván, megfordul és látja, hogy Cornwall és Regan kijönnek a házból, de rá sem hederítenek, hanem ásítognak, egymással beszélgetnek. Mi ez? Gondolja Lear, hát ezek kutyába sem vesznek már? Keményen, feddőleg, hogy értsenek belőle, mikép nekik kellett volna őt az üdvözletben megelőzni, szemrehányóan mondja: „Jó reggelt!“ Ezzel a színész egy állapotot teremtett, melyet még a nagy költő sem írhatott elő. Ha tehát e két szónak ilyen állapot kell, minő kell egy egész cselekvénynek, hogy ez abból az állapotból láttassék folyni!

Mert az emberi szó (a cselekvény összege) az emberi indulatokból folyik. A jó kedvű, rossz kedvű, az egészséges, a beteg, a szelid, a haragos, a józan, a részeg ember egész mást fog mondani, mint az, aki ezekkel ellenkező állapotban van. Ha valakinek azt mondják, hogy „Szemtelen!“ az erre vagy érez, vagy nem érez valamit. Ez állapotából folyik aztán, a mit felel. Ha nem érez és zsebrerakja a sértést, akkor bizonyosan hülye, vagy érzéketlen. Ez esetben már egy állandó régibb állapota van. Ha érez, egy újabb állapota. Mindkét esetben a színész teremti elő ez állapotot, a melyből folyik a sértő szóra adott felelet. Ez állapotot a színész mivel fejezi ki? Testi mozgással és hanggal. Mi a belső anyag, mi a médium, mely ezeket előidézi? A physiologiai (élettani) folyam. Tehát oly eszköz, melyet semmiféle művészet nem használ.

A színész vérmérsékletével, szívével dolgozik. Az ő művészetének nemcsak forrása, hanem eszköze is a szív. Minden művészet utánoz, de csak az emberi élet egy megjelenési alakját. A színész az embert egész mivoltában utánozza festőileg, szobrászilag, élettanilag, lélektanilag. És így ő nem volna teremtő művész? Csupán azért, mert szövege van? Nem teremt-e a zenész, mivel a dal szövegét

más írja? Nem teremt-e a festő, mivel a történelemben, vagy az életben találja tárgyát? Nem kell-e a „Siralomház“ megértéséhez a siralomház fogalmának ismerete? Coriolanust Shakespeare teremtette-e vagy Plutarch?*)

16. A színész alkotása.

Kifejtettük, mily fontos a drámairóra nézve a situáció. A színész részére is fontos ez, csak hogy egészen más tekintetből. Őt az érdekli, hogy szerepének jelleme minő magatartást ölt a situációban. A szerep hatása ugyanis kettőben rejlik: 1-ször a situáció érzelmi hatásában; 2-szor magában a jellem mibenlétében tekintet nélkül van-e situációja vagy nincs.

A színészek zöme épp úgy tesz mint a drámairóké. Könnyebb végét fogja a dolognak. Beéri a situáció által elért hatással. Midőn az apa leányával, a kedves az imádottal ölelkezik; midőn Lehmannt leszúrják barátja, Rákóczi helyett; midőn Orgon az asztal alá búvik; midőn valami kortyondi ember egyhajtásra kiiszsza a palaczkot, mind ezek, és sok más még, hálás situációk, melyek játszatják magukat. Kivált a nőket nagyon emeli a situáció, mert a nő mindig érzékenyebb a férfinél. És igen kis vidéki szinpadokon is meglepő néha, mily érzelemmel játszik a színésznő. De nehéz a színészet ott. a hol a situáció nem segíti a színészt. Shylocknak, Jagonak stb. magát kell belé tüzelni a helyzetbe. Ha ilyen szerepekben áll ki a közönség egy-egy kedvence, akkor tűnik csak ki szegénysége. Az ilyen színészek azután valódi csapásai társaiknak

*) L. mind ezt bővebben : A színészet a művészetek rendszerében. Budapest 1896. című füzetemben.

és a rendezőknek. Mindig az a fontos előttük, mit csinál játszó társuk, jó-e az a szék a mire ráülnek, milyen az a levél, a mit kezükbe vesznek. Szegénységükben persze mindenbe kapaszkodnak, csak saját fantáziájukba nem. Válogatnak a jó szerepekben.

A szerelmes színész, a hősnő világért sem akar öreg szerepet játszani, s ha mégis kell ilyen adnia, fiatalra maszkirozza magát, hogy legalább így legyen kedvezőbb helyzete. Nem érnek fel odáig, hogy az igazi érdekes nem mindig a szép, hanem a jellemző. Egy jellemző koldusarcz sokszor érdekesebb a kikitent-kifent tuczat ficsúr bajuszkájánál.

A színészet csúcspontja mindig a jellemszínészet. Hős, szerelmes, komikus úgy kelt igazi érdeket, ha a színész alanyiasságán (subiectivitás) kívül az élet megfigyelését és következetességét adja. Igaz, hogy az alanyiasság a színészet alapja. Némely ifjúi szakmában nem is lehet nagyon jellemezni. Ha a naiva nem fiatal, ha természettől fogva nem kedves, nincs a világnak az a művésznője, ki ezt pótolhatná. De a naivától is azt a tehetséget várjuk, hogy ösztönszerűleg is változatos legyen. Például a színésznők, ha férfiruhába öltöznek, valami csinált hősiességet vesznek föl. Minden mozdulatuk azt látszik mondani: én most fiút ábrázolok. Küry Klára mikor a Nebántsvirágban katonaoöltözetben jelenik meg, bizonyos kedves félénk, félszeg modorban lép föl. Ez már olyan jellemzésféle. Itt a művésznő maga teremtett helyzetet, megmutatva, hogy természetes módon hogy érezheti magát egy leány fiúruhában. Vannak szakmák, a melyekben a teljes subiectivitást kell kifejteni. A szerelmes színész, a bonvivant teljes tűzzel játszik, teljes eleganciával jelenik meg. Mind ez ő maga kell hogy legyen, ezt nem lehet ellesni. De ha e mellett finoman nuanciroz, változatos lehet. Azonban a színészek nem sokat

gondolkoznak. Hogy a helyett, hogy Clairet (Vasgyáros) kézen fognák („Akarom, követelem, parancsolom.“) mást találjanak ki, azzal nem törődnek.

A mennyire a színész alanyiassága megengedi, iparkodjék jellemzetes lenni. A magyar színészet legnagyobb jellemszínésze Egressy Gábor volt. De ő már korán elvül tűzte ki magának (mint önélet rajzában ki is mondja) hogy iparkodott magát a legkülönbféle jellemekben gyakorolni. Adott ő hőst, cselszövőt, ifjat, öreget, szalonembert és koldust. Sőt volt egy páratlan komikai alakítása is, Krum Illés (Legjobb az egyenes út.) Ma ezt a sokoldalúságot nem tapasztaljuk. (Azonban Náday vígjátéki átalakító képessége páratlan valami.) Nem úgy értjük ezt, hogy a színész mindent össze vissza játszszi, hanem a mi illik egyéniségéhez: de nem közvetlen ebből folyik, hanem a mit önnön átalakításával kell megteremtenie.

Mint a drámai cselekvénynek, a színészi jellemnek is megvan belső compositiója és külső alakítása, a kivitel t. i.

A belső alatt értjük a jellem felfogását. Ez mindenekelőtt a jellem érzületére vonatkozik. Látjuk az életben, vannak mélyen érző, elvonuló, elmélkedő, fölületes, társaságban élő, nyugodt, heves emberek. Ide járul az életkor, a műveltség, a társadalmi helyzet.

A tragikai jellem nemcsak másokkal érintkezik, hanem önmagába mélyed. Sokszor, ha mással van is, elfelejti annak jelenlétét és mintegy magának beszél. Ilyen Lear. Nincs egy magánjelenete sem, és mégis mennyit beszél magában, mennyit monologizál. Jago a résen levő jellem. Ő mindig azt figyel, a kivel együtt van, Az ilyen ember mindig szemben van azzal, akivel beszél, az elmélyedő elfordul attól.

A monolognak — mint már a dráma tárgyalásánál említettük, mély lélektani vonatkozása van, mert a dialogban is meg-megjelen.)*

A vígjáték embere a külvilágé, melyben él s így a gyengeségeket nem kerülheti el. Ő a dialog egyéne. Látjuk ezt a komikusokon, kik egy monologot, mely a magába szállás alakja, szintén csak máshoz tudnak elmondani. És mivel ilyenkor senki sincs a színpadon, a közönséghez mondják el. Kivált ma van ez így, midőn a komikusok mind operette-buffók és egyúttal megszokták couplet-eket a közönséghez énekelni. De már ha a drámista is ily előadási módra téved és a közönséghez beszél, az elkorcsosítása a műfajnak, melyet szolgál.

Tamási, a kitünő népszínműénekes a „Csikós“ csárda-jelenetében egy dalt az asztalra könyökölve, poharába nézve énekelt el. Így fejezte ki mély búbánatát, az elmélyedést. Nem törődött senkivel. Ő az énekes, így adott példát a hivatásos drámistáknak.

Miután a színész feladata feltüntetni, mintha az érzelmi állapotból folyna a szó és ez az állapot a testen jelenik meg, testének mibenvolta fődolog. Testével idézi elő a játékot, mely voltaképp a mimika. Az egész színészet alapja a mimika. Ebből folyik még a szavalat is. Mert más a hangsúly, ha ugyan azt a mondatot ülve, vagy állva, vagy fekve, vagy térdelve, vagy az asztalra könyökölve mondjuk. A színész tehát jellemét mindenekelőtt mozogva képzelje el.

Képzelve el állásait, helyzetét. Ha ezt teszi, sokkal természetesebben fog beszélni. De mi és a németek fordítva járunk el. Szavalunk mielőtt

*) Mind erről l. bővebben „Színészet rendszere“ című elméleti művemet. (Budapest 1884).

mozognánk. A mozgás nálunk csak kísérete a szónak holott ez amabból folyik. Vegyünk például egy lírai költeményt, A „Fohász“ szavalója képzelje el, hogy künn ül a csillagos ég alatt s ez adja neki az eszmét Isten megasztalására, A „vén cigány“ szavalója borozó asztal mellett ül és zenét hallgat. Petőfi „Dalaim“-ját kétféleképen foghatjuk fel. Vagy egyedül van a költő és akkor monolog, tehát csak oly mozdulatokat tehet az előadó, mint a gondolkozó. Vagy másnak mondja el hogyan teremnek dalai és akkor magyarázó gestusokkal fog élni.

A játék, mint az olasz mesterektől látjuk, sokszor a dráma helyett beszél, melyben szünet áll be. Midőn Zacconi a „Kisértetek“-ben szivarja hamuját ki akarja verni, de nem talál annak helyet, ez a játék többet mondott egy dallamos szavalatnál. Vagy mikor Rossi, Hamletben, mikor anyja felsikolt, kirántja kardját, eléje vágja, kardja tokját szintén s karjait széttárja, mintha mondaná: Látod, nem bántalak. A színészi teremtés voltaképp az ily néma-játékokban tetőződik. Gyakorlatul jó, ha a színész megpróbálja (szavak nélkül) hogyan bontana föl és olvasna el egy jó vagy rossz levelet, vagy hogyan nézne egy rémlátványt (kisértet, szerencsétlenség) vagy hogyan halna meg stb.

Igazi nagy színész ily játékbeli lelemény nélkül nem létezik. Nálunk még a legkitünőbb színészek is a szavalatban látják a drámai alakítás súlypontját. Még Jászai Marinál is szórványos a mimikai lelemény. Az ő művészetének is a szavalat és plasztika, nem a mimika az alapja. Legjobban megvált ez, midőn egy olasz művésznő, Aliprandi asszony, játszta Gertrudot. Oda hajolt Ottóhoz stb. Ő az a nő volt, a ki Bánk szerint kétértelműleg beszél. A mi Gertrudisaink azonban tisztán a királyiból, a szépből indulnak ki, mint általában a hang kultuszának

színészei. A weimari iskola is (Goethe alatt) a szoborszerű szépség, mozdulatlanság jegyében állott. Hanem Elektrában Jászai M. is mimikai alapon áll, azért oly nagy benne.

A mozgásban ad egész jellemet a színész. Mert mikor nem ő beszél is, látni kell, milyen a jellem. Ezért hallgatni nem könnyű a színpadon. Legtöbb színész, ha nem beszél, megszűnt létezni.

A szavalat a színészi előadás másik fő közege. A szavalat tiszta hangzatos beszéd, nem több zeneiséggel, mint a mennyi az indulatok kifejezése által jó létre a hanghordozásban. Az érzelmet a magánhangzók hordván, ezeket kell tisztán kimondani. Ezáltal a mássalhangzók is maguktól önkénytelenül is érthetőbbekké válnak. A szavalás főczélja, hogy a kimondott szó a színház minden helyén egyformán érthető legyen.

Az előadás legfőbb irányelvei:

A fokozatok és átmenetek megtartása.

Egyénítés.

Természetesség.

Hatásosság.

A fokozatok az indulatok helyes beosztására vonatkoznak úgy azért, hogy meg legyen az emelkedés, mint azért is, hogy a színész mindenütt kellő hangerővel győzze szerepét.

Az átmenetek az indulatváltozások természetes folyamatára vonatkoznak. Ha Lear Cordeliától üdvözlő szavakat vár s ezek helyett semmit sem kap, ez arczán és egész lényében nagy változást idéz elő, mely nem egyszerre megy végbe. Vagy hogyan határozza el magát valaki olyasmire, a mit még az imént nem akart, hogyan tér magához ajultából, viszont hogyan hal el stb. mind ez csak átmenetekkel képzelhető. Az átmenetek főeszközlője a mimika.

Az egyénítés úgy az egész jellemre vonatkozik, hogy az minden mástól elüssön, mint a részletekre. Minden szóra áll az egyénítés. „Szeretlek“ — e szót százféleképp lehet mondani, még úgy is, hogy sértő lehet. A szellemes és képzelmes hangsúly teszi a beszédet egyénivé. De ehhez az kell, hogy a színész az életben is legyen olyan valaki, aki tud valamely eszmét hangsúlyozni. Az egyénítés fajtája a — nuance. A nagy művészek ebben különböznek a mesteremberektől. Ez egy-egy hangsúlyban, mozdulatban áll, amivel más nem szokott élni. Ki felejtí el azt a graciaióz gúnyos gyűgyögést, a hogy Rossi mint Hamlet a flótát kérte (De ha kérlek!) Nuance a finom szinezés, mely olyat emel ki, a mire más nem gondolt azelőtt.

A természetesség a színpadon a teljes csalódást jelenti. Nemcsak a vígjáték prózája, hanem a tragédia pathosa is legyen természetes. Ha ez nem sikerül a színésznek, oldja föl a verset prózába és ha megtalálta a hangsúlyt, állítsa vissza a verses sort. De megtalálhatni ezt úgyis, ha valami modern helyzetben (pl. szivarozva, vagy hanyagabb, kényelmesebb helyzetben) próbáljuk az illető passust szavalni.

A hatásosság elkerülhetetlenül szükséges. Lehet valami jól egyénített, következetes, természetes, de nem hatásos. A nélkül tehát, hogy ama kellékeket a hatásosnak feláldoznók, hatásra kell törekednünk. Tűz és bensőség kell a színésznek. Egy-egy beszédet vagy felkiáltást mondjon oly benső meggyőződéssel, mintha ettől függne egész élete. A hatásosság a gyorsaságban, fürgeségben is van. Oly jele-
netek mint III. Richard álma, vagy midőn Julia az álomitalt megiszsa nem folyhatnak lanyhán. Nem mondjuk, hogy a színész mindig beszéljen, de mindig tegyen valamit.

Kiváló eszközlője a hatásnak a fokozás. Erre kitűnő példák: A lowoodi árva (Jane Eyre) első felvonásbeli, Borgia Lucretia (II. felv.) beszéde és III Richard harci beszéde.*)

17. A rendező.

A drámában az emberek cselekedetei egy központból ágaznak szét. Ez centrifugális jellegű valami. A színpadon azonban fordítva a jellemek önkénytelenül ellenkező irányokból törekszenek egy cél felé, ez centripetális működés.

Minden szereplő egy egész jellem, egy élettörténet. Mind ennek érütközése a cselekvény. Színpadon ez az összjátékban (ensemble) érvényesül.

A jó összjáték feltétele mindenekelőtt a jó színészet. Az egyszerű dialogot csak a tehetséges színészek teremthetik meg. De kell egy vezető eszmének uralkodni, mely annyi ember törekvését közössé tegye, a netáni ellenmondásokat kiegyenlítse és a mire a szereplők figyelme nem terjedhet ki, pótolja. Ez a rendező dolga.

A rendező az, a mi a karmester, ki az énekesek és zenészek előadását összetartja. Csakhogy a rendező nem kész partitúrából vezényel. Ezt az ő szelleme szerzi s így még inkább alkotó művész, mint a karmester, bár ez is sokban járulhat genialitásával exequálásához a zeneműnek, mely jó erővel az avatatlan kezében tönkre mehet.

Tapasztalat szerint legjobb rendező maga az egyik főszereplő, ki a darabot alapjában jól ismeri, legjobban szereti és a maga szerepében az eszmét realizálja is. Azért nagyon feltételes az az újabb úzus, hogy

*) Mind erről behatóan „Színészet rendszere“ című művemben szólok.

a rendező ne játszszer. Ha nem színész a rendező, nem is lehet eszméje, hogyan, miként segítsen, ha valami tökéletlen. Ha pedig nem színész, de mégis képes segíteni, akkor színészi adománya van. Az utóbbi tehát okvetlen kell a rendezőnek, mint a karmesternek legalább egy hangszer kezelése. A míg nem én játsztam Cassiust, bizony be kell vallanom, nem jó utasítást adtam a szereplőnek több helyütt. Csak aztán láttam, miféle szerep, mikor magam is játsztam.

A szerepek helyes kiosztásán alapszik a darab sikere. A nagy szerepeknél ez nem is olyan nehéz, mert hiszen a meglevő erőkről azonnal meglátszik, mire alkalmasok. De igen fontos, kivált egy nagy tragédiában a kis szerepek kiosztása. A kis szerep is mindig egész embert kíván. De a kis szereplőt csak egy pillanatig látjuk, halljuk, ez idő alatt kell jellemet produkálnia. A rendező tehát a meglevő segédszemélyzetet ügyesen használja fel. Lelkében látnia, hallania kell a kis szerep alakját, hangját, milyen való rá, nagy, vagy kis, sovány vagy köpczös alak; magas, mély, erős vagy gyenge hang, vontatott, vagy sebes beszéd. Nincs oly tehetségtelen ember, a kit kis szerepekre ne lehessen használni, ha oly módon használjuk, hogy nekivalót adunk. Ellenben láttam már, hogy egy neves igazgató, ki jeles rendező hírében áll, a londoni vásár korcsmárosát (Az ember tragédiája) hősszerelmes színészre osztotta, aki azt hősi tónusban is mondotta el.

A nagy szerepekbe nem önthet lelkét a rendező. Othello, Hamlet, Donna Dianna nélkül, a leggeniálisabb rendezővel sincs „Othello“, sincs „Hamlet“ sincs „Közönyt közönnyel.“ De a kis szerepeket mint automatákat oktathatja be a rendező, ezekben ő játszik. Csak meg tudja nekik mondani miért?

hogyan? Tűzbe viheti őket. Egy Julius Caesar, Coriolan a kis szerepekben bukik, nem a nagyokban.

Az összjátékban fontos, ha több személynek van együtt dolga. Heves összeszólalkozásoknál ne egymás után, hanem egyszerre beszéljenek az emberek, mint az életben (Pl. a Brutusért lelkesedő polgárok), mert sokszor a hangegyveleg többet fejez ki az érthető szónál. Tömegek rendezése sok leleményességet kíván. Ha zajong a tömeg, két részre kell osztani, és mindkét rész egymással ellenkező irányban mozogjon. Így támad hullámzás. Utczai eseménynél a nép a színpadokhoz állíttassék mint ha kívül volna az igazi nagy tömeg elképzelandő. Coriolanus, Caesar bevonulásánál lépjen el a tömeg minden emelvényt, háztetőt, szórjanak a nők virágot stb. Ha csődület támad ne egy nyílásból bújjanak elő az emberek, hanem minden oldalról tóduljanak be. Utczai jelenetnél, ha a főszereplők rovására nem történik, időnkint járó-kelők jelenjenek meg, de úgy a hogy az életben sietnek, vagy ballagnak az emberek.

A színpad mindent nem fejezhetvén ki, az illúziót kell segítségül hívni. Csata nem való színpadra. A színpad épp ilyenkor legyen kicsiny, sziklás, fás hely, mintha nem is lenne ott térség nagyobb sereg számára. Az összecsapások a háttérben, lombok által fedve történjenek, hogy az esetleges tökéletlenségeket ne vegye észre a közönség. Ha halottat visznek ki, vagy hoznak be, azt mindig takarják el a színpadon levők, mert ilyesmin mindig nevet a közönség, ha látja a jámbor statistákat.

A kész csata helyett inkább éleszti az illúziót a csata vége, a halottakkal rakott harcztér, festői csoportokkal (kedveseit kereső anya, feleség stb.)

A külső zajra legjobb mód, ha sokan egyszerre mind különböző valamit olvasnak, vagy recitálnak, de mindig értelmes mondatokat (nem pl. zaj-zaj-zaj).

A mozdulatlanul statisztáló tömeg felállításához nem a merev simmetria, hanem festői részarányosság (proportio) kell, mely képeken tanulmányozható. A nem beszélő alakok és csoportok elhelyezése, járáskeleése leleményt igényel. Bántó dolog, ha elül a színen titkos tervet főznek és az egyének mögött álló statisták tátott szájjal látnak és hallanak mindent.

A rendező dolga a jelmez és díszlet beosztása is.

A modern öltözködésnél a divaton kívül az évszak és a nap órái is mérvadók, mikorra hogy öltözködjének az emberek.)*

A jelmezes darabokhoz nem elég a jelmeztan, hanem a történelem ismerete is szükséges. Nálunk például „Bánkban“ és „Hunyadi László“-ban az idegenek spanyol jelmezben vétetnek, holott az első darab a XIII. az utóbbi pedig a XV. században játszik. A „Szevillai borbély“-ban pedig az ifju gróf spanyol, az öreg Bartolo pedig rokokóban jelenik meg, holott fordítva az öreg lenne talán mint divattól elmaradt spanyolban, az ifjú rokokóban, mert ez újabb divat volt a spanyolnál.

A jelmezeknél a festőiség és czélszerűség is fontos. Az egymás mellett állók ruhája színharmonikus legyen. Rózsaszín mellé ne veres, hanem kék vagy zöld stb. kerüljön. Olasz földön játszó egyének világos, ne sötét színekben mik az éghajlathoz nem valók jelenjenek meg. A rómaiak és arabok fehér ruháját a klíma magyarázza meg.

*) Délig utcai kimenő. Látogatásra fekete kabát szürke nadrág, csilinder. Este 6 után (az ebéd után kezdve) estélyi toilette.

A díszletek beosztásához az építészeti stílek ismerete szükséges. Láttam már Rákosi „Aesopus“-ában boltíves szobát, a mi görög világban képtelenség.

A rendezőnek a színész szemében csakis a megczáfolhatatlan tudás és logika szerez tekintélyt, a nagyképűsködés legkevésbé. A rendező csak ott erőltesse a maga színészi leleményét, a hol szükséges. Mindenütt másutt az egyesek leleményét és eredetiségét iparkodják fejleszteni. Lesse el, ki talált ki valami jó mozdulatot, vagy más hangsúlyt és fixirozza tüstént, mert azt rendesen maga a kitaláló felejtí el.

18. A dramaturg.

Szorosabb értelemben dramaturgnak szokás nevezni azon egyént, ki valamely színház műsorát irodalmi és művészeti szempontok szerint összeállítja, a színrehozandó darabokat átvizsgálja, javításokat eszközöl rajtok és általában a színpad számára előkészíti azokat.

E dramaturg hivatala igen fontos. Ő munkája közben megelőzi a közönséget és midőn olvas, lelkileg ennek szemével kell néznie. A nemzeti színházban „Thurán Anná“-nak csak a negyedik előadásán jöttek rá, hogy a harmadik felvonást nem ott kell lezárni, a hol a költő végzi, hanem előbb. Egy vidéki rendező, amint átolvasta a darabot, — a nélkül hogy tudott volna a nemzeti színház ténykedéséről, azonnal kitalálta, hogy hol a hiba és a szerint húzta meg a darabot.

Kiváló feladata jut a dramaturgnak a régi darabokkal szemben, melyekből ki kell hagyni, változásait össze kell vonni. A néző figyelmét hágom órán túl feszíteni nem lehet, csak látványos darabokban.

Ezért kell rövidíteni a klasszikai műveket. De számolnunk kell a nézők vegyességével is. Nem mindenkit érdekel az, a mi az irodalmi ember előtt szent és kedves. És semhogya egy kegyeletből teljesen meghagyott remek művön húsz másikat unassunk meg, ne kiméljük a veres plajbászt. Lessing „Bölcs Náthán“-jából például az egész dervisjelenet kihagyható. Az ily húzásokhoz nemcsak gyakorlati, hanem irodalmi érzék is kell.

Szélesebb értelemben dramaturgnak szokás nevezni mindenkit, a ki a dráma és színészet elméletével foglalkozik. Minden színházi kritikus dramaturg kell, hogy legyen.

A színházi kritika kétféle, mint maga a dramaturgia: drámai és színészeti.

A drámai kritika a darab vizsgálatával foglalkozik, a színészeti az előadással és az utóbbi a fontosabb. Fontos pedig nemcsak azért, hogy bírálva oktasson és így a közelebbi ismétlésekkor javítson hanem hogy megörökítse a színész játékából azt, a mi méltó, hogy az utókorra szálljon. Ezt a leíró kritika eszközli. Ha például egyik kritikusunk úgy dicsérte meg Sarah Bernhardtot, hogy: „Szavalata Polyhimniát állítja elének“ — ebből nem tud meg senki semmit, a ki az illetőt nem látta. Mert előbb Polyhimniát kellene ismernie. De midőn Vörösmarty azt írja Megyeri Shylockjáról, hogy kincse elvesztése fölött „betegesen sivító kaczajban tört ki“ — e pár szó elének rajzolja a színészt és az utókor színésze megpróbálhatja ugyan úgy eljárni.

A kritikus tehát ekként pár sorban becses adalékot szolgáltatathat a színészet történetéhez, melynek ő egyedüli tanuja.*) A dráma minden időre meg-

*) L. erről bővebben e czikkemet: Van-e színészeti kritikánk? (Színpadi tanulmányok. Budapest 1881.)

marad, hogy tanulmányozhassuk, de a színész játékát csak az egykorú lelkesedés tükrében látjuk megörökítve.

Az ilyen kritika kezeskedik is arról, hogy becsületes, mert hisz olyat ír le, a mi megtörtént. Ellenben az általánoszkodó kritikánál nehéz kitalálni az utókornak, minő okok vezették a kritikust, midőn magasztalt, vagy ócsárolt. Az ilyen kritikákban gyakran nagy művész valaki, aki egyszerűen a kritikus pártfogoltja, vagy más érdekek bábja, avagy áldozata volt csupán, a mi napjainkban, fájdalom, mindennapos.

TARTALOM.

1. <i>A színpad és az élet</i>	3
--	---

I. Rész.

A drámai költészet.

2. <i>A drámai tárgy</i>	5
3. <i>A helyzet (situáció)</i>	8
4. <i>A drámai mese</i>	15
5. <i>A cselekvény</i>	20
Expositio	24
Bonyodalom (válság, sorsfordulat)	24
Megoldás	26
6. <i>A jellemek. (Következetesség, temperamentum, fajjelleg)</i>	27
7. <i>Az előadás módja</i>	32
Dictio	34
8. <i>A dráma szerkezete</i>	35
Felvonások, felvonásvégek	35
Dialog, monolog	38
9. <i>A tragédia</i>	39
10. <i>A vígjáték</i>	44
11. <i>A bohózat</i>	47
12. <i>A tulajdonképeni dráma</i>	48
A népszínmű	49
13. <i>A drámai költemény</i>	50
14. <i>Az opera, operette</i>	51

II. Rész.

A színészet.

15. <i>Színészi teremtés</i>	53
16. <i>A színész alkotása</i>	55
17. <i>A rendező</i>	62
18. <i>A dramaturg</i>	66
Színházi kritika	67

Stampfel Károly kiadásában Pozsonyban

megjelent és tőle, valamint minden hazai könyvárustól megszerezhető a

Tudományos zseb-könyvtár.

Minden egyes füzet ára: 60 fillér. = 30 kr.

A „*Tudományos zseb-könyvtár*“ időhöz nem kötötten, 60 filléres kis füzetekben jelenik meg s a tudományok minden ágára kiterjeszkedik.

A „*Tudományos zseb-könyvtár*“ idővel mindazt felöleli, a mi az általános műveltség körébe tartozik. A csinos külsejű füzeteket, rendkívüli olcsóságukra való tekintettel, bárki könnyen megszerezheti, aki pedig a hasznos tudnivalók ismeretét a legkényelmesebb módon akarja el-sajátítani, az föltétlenül vegye meg a „*Tudományos zseb-könyvtár*“t. A jó magyarsággal és eleven stílusban írt füzetek főbb vonásokban világos képet adnak az illető tudományról és megismertetik az olvasót mindazzal, amit az illető szakmából okvetlenül tudnia kell.

Eddigelé a következő füzetek jelentek meg:

1. **Földrajzi és statisztikai tabellák.** Összeállította Hickmann A. és Péter J.
2. **Arithmetikai és algebrai példatár.** Irta Dr. Lévay E.
3. **Kis latin nyelvtan.** Irta Dr. Schmidt Márton.
4. **Magyar irodalomtörténet.** Irta Gaal Mózes.
5. **Görög nyelvtan.** Irta Dr. Schmidt Márton.
6. **Franczia nyelvtan.** Irta Dr. Pröhle Vilmos.
7. **Angol nyelvtan.** Irta Dr. Pröhle Vilmos.
8. **Római jog. I. Institutiók.** Irta Dr. Bozóky Alajos.
9. **Római jog. II. Pandekták.** Irta Dr. Bozóky Alajos.
10. **Egyházjog. (Kathol.)** Irta Dr. Bozóky Alajos.
11. **Magyar nyelvtan.** Irta Gaal Mózes.
12. **Magyar stilisztika.** Irta Gaal Mózes.
13. **Magyar retorika.** Irta Gaal Mózes.
14. **A sík trigonometriája.** Irta Dr. Lévay Ede.

15. Római régiségek. Irta Dr. Schmidt Márton.
16. Magyarország oknyomozó története. Irta Cseh Lajos.
17. Kereskedelem története. Irta Dr. Stirling Sándor.
- 18—20. Egyetemes irodalomtörténet. Irta Hamvas József.
21. Nemzetközi jog. Irta Dr. Gratz Gusztáv.
22. Magyar poétika. Irta Gaal Mózes.
23. Planimétria példatárral. Irta Dr. Lévay Ede.
24. A római nemz. irod. tört. Irta Márton Jenő.
25. Német nyelvtan. Irta Albrecht János.
26. Oszmán-török nyelvtan. Irta Dr. Pröhle Vilmos.
- 27—30. Árúisme-lexikon. Irta Dr. Koós Gábor.
- 31—34. Magyar magánjog. Irta Dr. Katona Mór.
35. Számtan. Irta Dr. Lévay Ede.
36. Logarithmustáblák. Összeállította Polikeit Károly.
- 37—38. Magyarország őskora. Irta Darnay Kálmán.
- 39—40. Magyar büntetőjog. Irta Dr. Atzél Béla.
- 41—42. Bünvádi perrendtartás. Irta Dr. Atzél Béla.
43. Kis növénygyűjtő. Összeállította Dr. Cserey Adolf.
44. Algebra. Irta Dr. Lévay Ede.
45. A magyar helyesírás törvényei. Irta Gaal Mózes.
46. Ábrázolástan. I. füzet. Irta Dr. Kolbai Arnold.
47. Ábrázolástan. II. füzet. Rajzok az ábrázolástanhoz.
- 48—49. Növényhatározó. Irta Dr. Cserey Adolf.
50. Stereometria. Irta Dr. Lévay Ede.
51. Világtörténelem. I. rész. Irta Cseh Lajos.
- 52—53. Stilisme. Irta Boros Rudolf.
54. Levelező gyorsírás. Irta Bódogh János.
55. Magyar közigazgatási jog. Irta Dr. Falcsik Dezső.
56. Alkotmányi politika. Irta Dr. Gratz Gusztáv.
57. 57a. Magyar pénzügyi jog vázlat. Irta Dr. Bartha Béla
58. Általános földrajz. Irta Hegedűs István.
59. Ethika. Irta Dr. Somló Bódog.
60. Ásványhatározó. Irta Dr. Cserey Adolf.
61. Zeneműszótár. Irta Goll János.
62. A görög irod. tört. Irta Márton Jenő.
- 63—64. A Zománcz. Irta Mihalik József.
65. Vita-gyorsírás. Irta Bódogh János.
66. A magyar váltójog. Irta Dr. Berényi Pál.
67. Világtörténelem. II. rész. Irta Cseh Lajos.
- 68—69. A rajzolás vezérfonala. Irta Boros Rudolf.
- 70—72. Mythologia. Irta Dr. Losonczy Lajos.
73. Általános zenetan. Irta Goll János.
74. Allamszámviteltan. Irta Dr. Berényi Pál.
75. Jogbölcsélet. Irta Dr. Somló Bódog.
76. Rovargyűjtő. Irta Dr. Cserey Adolf.

77. Szervetlen kémia. Irta Schwicker Alfréd.
 78. Mechanika. Irta Dr. Lévay Ede.
 79. Szociológia. Irta Dr. Somló Bódog.
 80. Logika. Irta Dr. Schmidt Márton.
 81. Akusztika. Optika. Hőtan. Irta Dr. Lévay Ede.
 82. Áruüzleti szokások. Irta Matavovszky Béla.
 83. A német irodalom rövid vázlat. Irta Albrecht János.
 84. Kereskedelmi jog. Irta Dr. Berényi Pál.
 85. Elektromosság és mágnesség. Irta Dr. Lévay Ede.
 86. Koszmozgrafia. Irta Dr. Bozóky Endre.
 87—89. Lepkehatározó. Irta Dr. Cserey Adolf.
 90—91. A testgyakorlás alapelemei. Irta Dr. Ottó József.
 92. Kis fizikai földrajz. Irta Dr. Bozóky Endre.
 93. Szerves kémia. Irta Schwicker Alfréd.
 94. Világtörténet. III. rész. Irta Cseh Lajos.
 95. Analitikai síkmértan. Irta Dr. Lévay Ede.
 96—98. Rovarhatározó. Irta Dr. Cserey Adolf.
 99. Meteorológia. Irta Dr. Bozóky Endre.
 100. A magyar művelődés története. Irta Dr. Bartha József.
 101. Astronomia. Irta Dr. Wonaszek Antal.
 102. Bevezetés a jog- és államtudományokba. Irta Dr. Kun B.
 103. Banktechnika. Irta Juhász K.
 104. Kereskedelem-Isme. Irta Dr. Berényi Pál.
 105. Gyakorlati olasz nyelvtan. Irta Dr. Cs. Papp József.
 106. Fotografálás. Irta Sojóhelyi Béla.
 107. Dramaturgia. Irta Rakodczay Pál.
 108. Anthropologia (Embantan). Összeállította Lósy József.

A „Tudományos zsebkönyvtár“-ban legközelebb, a következő kötetek megjelenése van tervbe véve:

Aesztetika	Közjog	Pénzügytan
Észjog	Lélektan	Polg. perrendtartás
Fejlődéstan	Német helyesírás	Statisztika
Fogalmazványok	Nemzetgazdaságtan	Természetről:
Földrajz (politikai)	Népisme	Állattan
Földtan — Geológia	Oktatási módszertan	Növénytan
Görög régiségek	Orosz nyelvtan	Gombaismé
Jogtörténet	Ötvösség	Ásványtan
Keresk. földrajz	Paedagógia	

➡ Minden egyes füzet 60 fillér. ➡

