

Színház.

Don Carlos.

Schiller tragédiájának felújítása a Nemzeti Színházban.

A minap elhunyt Ambrus Zoltán már harminc éve felpanaszolta, hogy «már-már Shakespeare az egyetlen klasszikus, akit nem derogál megnézünk». S a közöny, sőt türelmetlenség nemcsak a közönség részéről van meg, hanem a színbírálókeről is, az utóbbiakéról talán még inkább. Ezek váltig hangoztatják a színház irodalmi és művészeti kötelezettségeit, de ha ez eleget kíván tenni ezeknek a kötelezettségeknek: szinte megleckéztetik érte; nyomban nyilvánosan ásitának és porlepte irodalomtörténetet emlegetnek. Ambrus elkeseredetten kikelt ez analfabéta-irányzat és commis voyageur-izlés és -gondolkozás ellen: «kit tiszteljük, ha Racinet meg Schillert lehurrogjuk?»

A napi kritika jókora hányada most, a *Don Carlos* felújítása alkalmával, megint levizsgázott a közizlés vagy inkább közizléstelenség felé tanusított veszedelmes engedékenységből: újra bosszankodva beszéltek avult izlésről meg «irodalomtörténet»-ről (midőn Molnár újdonságáról bókként hangoztatták, hogy az máris — irodalomtörténet!) s újra a «korunkhoz szóló» műsort sürgették. De szerényen és tisztelettel kérdezzük: vagyunk-e bővében olyan műveknek, melyek a mi korunkról csak megközeleltőleg is mondanak annyit, mint Schilleré a magáérol? s ha volnának is: *elmúlt* korok iránt végkép elvesztettük az érdeklődésünket? Az igazi kultúra mégis csak ezen az érdeklődésen épül. S a Nemzeti Színház aligha korunké s a divaté, hanem az igazi kultúráé. Ott az *élet* nemcsak a kortársakét jelenti, hanem a halottakét is, mintahogy az emberiség

percnyi jelenéhez hozzátartozik pár ezeréves multja is, s az élők kisebbségéhez a holtak aránytalan többsége.

Schiller is az eleven halottak közül való: multhatatlan költői lélegzetvétele ma is éltető árammal járja át retorikájának, kor-stilusának mulandóbb helyeit. Megvan benne a tragikai nagy páthosz, megvan az igazi drámai jellemzőerő s megvan a valódi költőnek lázas együttérzése az emberiség legnagyobb és legszentebb eszményeivel, — mindez csak nem lehet ok arra, hogy a mának emberét vagy éppen hivatásos «műítész»-ét idegessé tegye?

Mi kereken megvalljuk, hogy Nemzeti Színházunk ezévadbeli legszebb és legméltóbb munkájának ezt a *Don Carlos*-előadást tartjuk. Hit és odaadás dolgozott rajta, s az eredmény — ha nem is hibátlan — a fokozottabb igényeket sem hagyja kielégítetlenül.

Fiatalkori *Don Carlos*-át Schiller túlméretezte és csorbítatlanul — teljes hatórási időtartammal! — már csak a németek kegyelelte élteti a színpadon. Nálunk mindig felére kurtították, amit tájékozatlan kritikánk most új sérelemként hánytorgatott fel, — midőn másrészt a megmaradt felét is sokalta... Ódry, az új rendező, e krokodilkönnyeket rövid nyilatkozatával sikeresen felszáríthatta, mondván, hogy tizenhárom évvel ezelőtt egy jelenettel — kevesebbet játszottak belőle. Az bizonyos, hogy a kurtításokból az egésznek valami kivonat-ize támad, a kénytelen sommázásnak a tragédia akárhány líraibb gyönyörű helye áldozatul esik. De abban is, ami élénk kerül, bőven megismerhetni ex ungue leonem. II. Fülöp hatalmas jelenetei: fiával, nejevel, Posa marquisval, a tragikai nagy stílusnak egytől-egyig kimagasló remekei. Ezekben a színész is a maga művészetének csúcsáig emelkedhetik.

A mi színészeink is oda törekedtek, legalább is szembetűnőleg megéreztek feladatuk szokatlanabb arányait, ünnepebb követelményeit. A leggazdagabb színészi feladatot bizonyára Fülöp nagyméretű alakja kínálja. Ez most Ódry gondjaira jutott; rég nem is gyúlt ki művészi becsvágya ilyen tisztán és nemesen. A fanyar és meghasonlott zsarnokban izgékony penetrációval kereste meg s tisztult művészi biztossággal mutatta fel a vérező embert, a szolgálindulatoktól körülhízelgett tirannizmus titkolt honvágyát az önzetlen szabadságeszmény után. Legalább is döntő jeleneteiben a színjátszás leggazdagabb és legmélyebb tájain járt. Döntő jeleneteiben — mondom, mert színészi kiválósága iránt érzett tiszteletem azt sem engedi elhallgatnom, hogy alakításában most elnagyolt, inkább csak a rutinra bízott átmenetek is akadtak. Talán a kapcsolást, a töretlen vonalvezetést az előadás sűrűbb ismétlése hozhatná meg, — ha ugyan az előadásnak ily sűrűbb ismétlését remélni bátorságunk volna . . . Ódry munkája most grandiózus arckép, közel a teljes elkészüléshez.

Váradí Aranka önuralommal vértezett szenvedélyű Valois Erzsébetje csupa művészi finomság: diadala a tragikai diszkréción előkelő művészetnek. Abonyi jómegjelenésű, szépen és lelkesen szavaló Don Carlos. Neki csak egy régi modorossága ütközött ki most is bántóbban: megszólalás előtt alsóajkát s állát kínosan megvonagló mozdulattal feszíti ismételtelen előre; ez színpadias fogás, mely nem annyira a szenvedély szavának születését jelenti be, mint inkább a — tirádaét. Tasnády Ilona oly mértékig hiteles Eboli hercegnő, ameddig ez a más hangnemű szerep egyéniségéhez talál, szóval: nem túlságosan. Lehotay Posája sem eléggé meggyőző: ide érdekesebb, robbanóbb fanatizmus kellene, valami a nagy Pethes Imre

magával sodró élanjából. Kürti Alba hercege markáns jellemkép, noha egy kicsit sok van benne a *Sasfiók* Flambeaujából. Mihályfi Béla Lerma grófja meleg bensőségével tűnik ki. A bensőségéből, a fanatizmus érzés-fedezetéből valami a Gál Gyula jellegzetes, de minden mondatot túlon-túl aláhuzogató és megjátszó főinkvizitorára is ráférne.

Angliai Erzsébet.

Ferdinand Bruckner színműve a Víg-színházban.

A «rejtélyes» Brucknerről ez a hozánk elsőnek eljutott drámája — mely Kosztolányiban lelt előkelő fordítóra — nyilvánvalóvá tette azt, ami már különben is kiderült, hogy: írói álarcá mögött úgynevezett «színházi ember» húzódik meg. Az angol renaissance-nak, meg Spanyolország nagyhatalmi zenitjének őt nem annyira drámai anyaga, mint inkább színpadi lehetőségei ihlették meg. Tudor Erzsébetnek, Shakespeare nagy uralkodójának alakja a színpadon — nálunk is — évszázados multra tekinthet vissza. Schiller, majd Laube elgondolásában a magyar közönség előtt Kántorné, Jókainé Laborfalvy Róza, Jászai Mari, Fáy Szeréna stb. jelentek meg rendre e nagyszünetű, koronás asszony színpadi ábrázolásával. Bruckner a mi korunk szemével nézi figuráját s a «mi korunk» ez esetben főleg a nemrég elhunyt Lytton Strachey Erzsébet-arcképét, továbbá Freud professzor szekszuálpathológiai tanításait jelenti. Az ő királynője egy megmérgezett gyermekkor átkával terhelt, kielégíthetetlen szerelmi szomjúságtól gyötörtlen vergődik bíborában s egész uralkodói nagysága, férfias erélye voltaképp nem egyéb, mint e multak s e szervezeti hiányok idegéleti «túlkompenzációja». E felfogás Brucknernél színműve másik protogonistájának, a flagelláns II. Fülöp spanyol ki-

rálynak rajzában is megmutatkozik: róla a szerző korántsem ad olyan gazdag, szövevényes jellemzést, mint Schiller a *Don Carlos*-ban, az ő Fülöpje egyoldalúan beállított vallási fanatikus, kinek szenvedélyét nyílt nagyhatalmi és titkolt szerelmi féltékenység fűti. Bruckner messzejár mindattól, amit drámai koncentrációnak nevezünk. Műve széles regényes mederben hömpölyög s ennek megfelelően tarka színpadi képsorozatban kerül elénk. Technikailag új e részben csak az, hogy Bruckner — a film módjára — színpadi képeit akárháyszor szimultán megjelenítéssel — szinte a fényjátékból ismert «összekopirozás»-sal — pergeti le. A párbeszédben is kerüli a hosszabb, befelé egyre mélyülő, örvényszerűen összeszűkülő periodusokat: dialogusa is inkább a hangosfilm sietős takarékoságára emlékeztet, az ütemet különben is jobbára Erzsébet örökké vibráló, hisztériásan nyugtalan, pillanatnyi szeszélyektől és sugallatszerű okosságtól irányított egyénisége diktálja. A szerző írói fogékonysága, jellemzőkészsége voltaképp csak azokban a jelenetekben villan meg, melyek gyújtópontjában a királynő alakja áll, a kapcsoló képek intrikái és politizálásai nem egyszer színtelenek, közhelyszerűek s még technikai naivságoknak sincsenek merőben híjával.

Az egész mű hatás-zsúfolásával, fanyar «történelmiség»-ével, divatelméletek ügyes alkalmazásával, rendezésbeli mesterfogásaival teljesen a mai, főleg német s még különlegesebben berlini színházi «irányzat» terméke, nem ugyan a legvásáribb értelemben, de mérhetetlenül távol mindattól, amiből az elhanyaglott színpadi nagy stílus újjászületését remélhetnők. A szava nagyot kiált, de nem sokat mond, a tüze csillog, de nem perzsel.

Bemutatása a színházra is inkább mutató színpadi kábítgatás technikai, — mint valódiabb költői hatáskeltés

művészi feladatát rója. Precízió tekintetében a Hegedüs Tibor rendezői munkája méltó a legőszintébb elismerésre. Képei kitűnően peregnek, festőiségükkel is többnyire megkapóak. Kevésbé sikerült a népesebb jelenetek éber elevenségét biztosítani. A színháznak más feladatokhoz szokott művészei ilyenkor akárháyszor mintegy elfelejtkeztek önmagukról: az, aki éppen nem beszélt, néha szinte kiesett a jelenetből, sem arca, sem testtartása nem mutatta, hogy a színpadon történő dolgoknak némán is részese és érdekeltje.

Nem tudjuk, hogy a darabbal a színház — mint mondani szokás — kifogta-e a nagy halat? De annyi bizonyos, hogy vele Gombaszögi Frida szokatlanul nagyszabású színészi feladathoz jutott. Talán a *Különös közjáték*-ban mutathatta meg utoljára, hogy egész életrsorsok megrajzolásához mily sok színnel rendelkezik. Ide most még több kellett. S a művész a szerzőtől nyert feladatát inkább meggazdagította, semminthogy bármivel is adósa maradt volna. Úgyszólván csupa «kényes» jelenete van, hol minden a mértéktartáson — s azonfelül a színész egyéni jelentékenységén — fordul meg. Az alakot már hajszálnyi kisiklások is könnyen a shaw-i cinikus szatira felé sodorhatnák. Gombaszögi Frida ezt a veszedelmet éles értelmével és művészi biztosságával végig elkerülte. Az ösztönélet alantasabb vonásait is bátran felmutatta, de még ilyenkor, a «némben»-ben is megérezte a koronát is éppoly ösztönös biztossággal hordozó, nagytervű, hazája sorsára egyenest gondviselésszerű nő-embert. Nem kételkedünk benne, hogy a művész pályájának távolibb jövőben is ez lesz majd egyik legtöbbet emlegetett csúcspontja.

Csontos Fülöp királya már a szerző kezéből is egyszínűen került ki, a művész még egyhangúbbá tette. Ő újab-

ban nagyon is a maga képére formálja minden szerepét, pedig a kitűnő színészhez a proteusi ösztön is hozzátartozik. Rajnay az önmérséklet szélső határáig elmegy a kancellár rezignált figurájában. Jávor Pál szemrevaló, de egyénileg kissé súlytalan Essex. Merőben téves a Törzs Jenő Bacon-je: nem kétszínű, de lángeszű angol lordot, hanem ravasz spanyol-zsidó üzletembert játszik. Tőkés Annának beszédes arcjátéka, a fiatal Márkus Margitnak pedig néhány közvetlen szava tűnt fel.

Valaki.

Molnár Ferenc vígjátéka a Belvárosi Színházban.

Molnárnak ez a «legújabb» komédiája állítólag az *Egy, kettő, három*-nál is régiebb keletű. Ha az: talán első fogalmazása volt az ebben bravúrosabban megcsinált színpadi ötletnek, így azonban, hogy utóbb került elénk, egy kissé felmelegítésnek látszik. Mindkét esetben senkiből csinálnak valakit, csakhogy ez az *Egy, kettő, három*-ban csupán társadalmilag senki, a most bemutatott darabban pedig a pusztá létezés szempontjából is az: mérő fikció, az emberek félrevezetésére szánt kitalálás. France *Putois*-ja ezt az ötletet novellában már fényesen megvalósította s a Molnár komédiájával szemben is az volt az érzésünk, hogy inkább novellai feldolgozást kívánna. Ott széltére meg lehetne mutatni a trükk-csinálta grófnak, a személyéhez fűződő legendának meggyökerezését és kilombosodását a legkülönbözőbb körökben és vonatkozásokban, a színpadon mindebből valami kopár matematikai játék marad, kivált, mert Molnár ezúttal szándékosan takarékos minden epizód-szerű színezéssel, szigorúan a tételhez tartja magát, fonalát felcsavarja, majd

újra legombolyítja, az egész darabot szinte előttünk, a szemünk láttára írja meg vagy inkább: ácsolja össze. Sokszor meglepően lompos, mintha únná a mesterségét. Az expozíciója hihetetlenül kezdetleges: apa és leánya hatévi távollét után azzal intézik el a közönség szükséges felvilágosítását az előzményekről, hogy: most pedig cseréljük ki az utóbbi évekbeli életrajzunkat. Ilyen kellékáriak az alakok is: a nemzetközi szélhámos és leánya, az ékszeres kalandornő, a nagymamás udvarló stb. Epizódfigurák csak a darab végén merülnek fel, csak egy-egy futó jelenetet szolgálnak, azt is vékonyan és ízetlenül. Élcek dolgában Molnár sohasem volt finnyás, most is buzgón elsütögeti krajcáros papiros-kapszlijait, melyek színpadon még csak pukkannak úgy-ahogy, de a darab könyvalakban is megjelent s ott megmaradnak a «világhírű író» nagyobb dicsőségére.

Berlinben, Bécsben, Prágában mérsékeltén ütött be ez a túlságosan műhelyszagú komédia, nálunk sem fogja nagyon megnövelni Molnár tekintélyét, mely jobb időkben különb és becsüvagyóbb erőfeszítéseken nőtt nagyra. Pedig a Belvárosi Színház minden erejét latba vetette az «ilusztris» név érdekében. Tarnay rendezése pontosan megtartja az itt annyira fontos tempó- és játékstíluskövetelményeket. Góth ennek a stílnak nagy mestere, bár az *Egy, kettő, három*-ban ő is mintegy elébevágott mostani színészi produkciójának s ezért most kissé duplikátummá halványodik. Titkos Ilona tisztára színpadi helyzeteket játszik, valamiféle jellemet még okkal-móddal is alig. Ráday udvarlója kedves és végtelenül sablonos. A nem létező gróf hűséges inasának jó figurája a tehetséges Sugár Lajosnak hozott megérdemelt sikert.

Rédey Tivadar.

Világrekord.

Boross Elemér vígjátéka a Kamara-Színházban.

Már a *Vakablak* szertelen szentimentalizmusából is kitetszett *Boross Elemér* rátermettsége, s mégis, a *Világrekord* rendkívüli meglepetés, nagy fejlődés egy nemrég indult drámaírói pályán. Ott még csak a színpadi formát és hangot féltéken keresgélő kezdőember epigon világfájdalma sírt felénk, itt egyszerre maga az író szólal meg, minden hatás-, újságvadászat nélkül, eredetien. Nincs benne semmi póz, semmi lámpaláz. Úgy kezdi vígjátékát, mintha könnyű fajsúlyú egyfelvonásos kabarétréfát írna; nem pazarolja el mindjárt, amit még jelenetek során kell fokozatosan fejlesztenie; aztán a játék derekán, midőn már-már azt hinnők, hogy kimerült, új ötletet állít akcióba, váratlan magasságokig emeli a témájában rejlő humort s kimeríti a helyzeteket anélkül, hogy banálisán kiaknázná őket.

A nyers erő többre viszi az életben a legtudományosabb főnél — mondja *Boross Elemér* darabja első felében. A közönség ennél a pontnál befejezetteknek hiszi a gondolatot, de a szerző csak most jön igazán elemébe. Megmutatja azt is, hogy a tudós és a pillanat embere nem zárja ki egymást. Előbb gyilkos szatiráját adja korunk népszerű soffőrhősének, majd megható rokonszenv sugárizik belőle a szellem látszatra elnyomott, kizsarolt hősei felé. E két ágba szakadása a darabnak, mesterien van megkomponálva: törésnek hinnők, pedig éppen a kiteljesedett vígjáték kitűnő példája az. Biala, a makacs, egykedvű öngyilkosjelölt, a maga duzzadó muszkliaival, alkalmi sikerével, meg ellenlábasa: az alvajárónak beillő fiatal tudós, Müller, aki a rakétarepülőgép feltalálása közben elveszti minden hétköznapi bátorságát, hogy egy merész fordulattal megállja helyét s túlszárnyalja a nyers

erőt is: korunk két szélső típusának eredeti képe. E két figura körül pompás szatira támad, valami egészen sajátos hangon, szinte a mesejáték primitív közvetlenségével, aminőt ebben a nemben keveset láttunk színpadjainkon. A szerző a függöny végső összecsapásáig vígan rakoncátlankodik egy groteszk ötletnek induló s lassan-lassan elmélyülő szép gondolat friss levegőjében. Csupa élet, amit mond, az alapgondolat, meg-megcsillanó szimbolomával, seholsem halványodik tirádákká: mindig valóság van mögötte, egy-egy száguldó, tarka-barka kép, mélyel egy test, egy lélek. *Boross Elemér* magasan tud szárnyalni, mélyen érezni, de szinte kivétel nélkül a leg-
elemibb, legtermészetesebb helyzetek a tolmácsai. Ismeri, érti a színpadot s mindig ad valami különös látnivalót a nézőnek, a nagyvárosi élet változatos képeit, minden színvegyületben, a mai kor egész zsidvásárát s mialatt kielégítette a közönség kíváncsiságát, egyre behízselgöbben, érzelmesség és prédikáció nélkül hangsúlyozza ki vígjátékának életigazságát. Van-e itt szerkezeti hiba? Nem értünk rá ezen tünődni, a szerző minden érdeklődésünket leköttötte.

Csathó Kálmán megértéssel rendezte a darabot s minden képhez méltó keretet talált. A szereposztás is elsőrangú. A színészeken meglátszik, hogy kedvvel játszanak. Müllert, a feltalálót *Uray Tivadar* adja. Minden gesztusa egy-egy remekül megválasztott egyéni vonás a fizikailag fáradt, tétova nézésű, szemüveges tudós arcához a lassanként uralomra jutó akaratereőig, a tett emberéig fejlesztve. *Kiss Ferenc*, Biala szerepében, Müllernek tökéletes ellentétét juttatja kifejezésre. Csupa izom és életűnttség, majd a hirtelen élethabzsoló vasgyűrű ártatlanul nyers játékos, szívekkel és tiszteletére felvonult deputációkkal, végül pedig bambán, tragikomikusan eszmélő bukkott sztár. Mellettük egy sereg jó szí-

nésznek jut hálás szerep, egy-két vonásból formált figurák ábrázolására : *Sugár* Károly (menedzser), *Somogyi* Erzsi (a menedzser leánya), *Harasztos* Gusztáv (reklámfőnök) ; de föl kellene sorolni valamennyi szereplőt, kik sok színnel gazdagítják e mindvégig mulattató előadást. V.

**Külföldi klasszikus színházi esték.
Egy Calderon-előadás a müncheni
Residenz-Színházban.**

München legértékesebb és legérdekesebb színháza kétségkívül a Residenz-Theater, ez a gazdag díszítésű rokokó színháztörténeti klenódiium, Cuvillies mester éppen száznyolcvan éves remeke (épült 1751—1753-ig), melyben a huszonöt éves, fiatal Mozart 1781-ben *Idomeneo* c. nagyoperája ősbemutatóját személyesen dirigálta. Ez a dús cirádáktól és történelmi emlékektől egyformán terhes nézőtér pillantotta meg először Európában a távolkeleti színháztól eltanult *forjószínpadot* 1896-ban, Karl Lautenschläger jeles színpadtechnikus és Jócza Savits főrendező jóvoltából. Ma is kitűnő állapotban van ez a gépezet és megbecsülhetetlen szolgálatokat tesz sok képes darabok rendezésénél.

A müncheni három állami színház közül ez a — kamaraszínpad . . . Egy sor Shakespeare-vígjáték, állandó Mozart-ciklus, néhány modern kamardarab, — ezek alkotják repertoárját. Az azonban soha nem történik meg, hogy a másik állami drámai színház, a Prinzregenten-Theater műsorából vegyenek át ide előadást, vagy viszont. És ha ugyanazt a Mozart-darabot megnézi az ember itt és a müncheni operában, a National-Theaterben, azonnal feltűnik az előadás gyökeres átrendezettsége : itt tisztában vannak a nézőtér és színpad méretei által diktált *stilus* követelményeivel.

E kis színház legutóbb egy Calderon-bemutatóval kedveskedett közön-

ségének. Míg nálunk e hatalmas spanyol drámaköltőnek az utolsó évtizedekben egyetlen játszott darabja, *Az élet álom* is eltűnt a reportóárról, Németországban bekerült Calderon-renaissance jelenségeit tapasztalhatjuk az utolsó három évtizedben. Az osztrák Leo Társaság 1893-ban régi szövegek alapján színrehozott egy karásonyi játékot a nagy Musikkvereinsaalban és ekkor merült fel az eszme, hogy alkalmasabb volna Calderonhoz fordulni anyagért. Így mutatta azután be a Leo Társaság 1897 június 12-én és 13-án a bécsi Városháza nagy árkádos udvarán Calderon «Nagy világszínház»-át, mély, megrázó hatással. A szöveggönyvet kiadták és ez azután számos más előadás forrása lett. Calderon Társaság létesült Münchenben és egy másik, tartósabban, Berlinben. A következő év májusában már ötször került színre, ugyancsak az árkádok alatt Calderon ünnepi játéka : «*Ausztria dicsősége*». Egymás után készülnek ekkor a német Calderon-fordítások és átdolgozások, melyek közül a legnagyobb sikere az 1905-ben egy berlini diák-kongregáció által bemutatott «Szent Mise titkai»-nak volt. Ez a darab-átdolgozás, mely Württembergben jelent meg, máig 22 kiadást és megszámlálhatatlan sok előadást ért meg. A berlini Calderon Társaság méltó előadásban Németország és Ausztria nagy és kis városaiba mindenüvé szétvite. Ez a Calderon-kultusz egy új vallásos színjátszásnak adott impulzust és hogy csak egyetlen beszédes adatot említsünk : csupán a bécsi templomok előtt kb. 1500 szabadtéri vallásos szellemű előadás zajlott le idáig. Calderon bekerült a salzburgi Festspieleek repertoárjába és legutóbb a Burgtheater színpadára — világnézetű darabjaival.

Calderon ugyanúgy ismeri a játékos derűt az elmélyülő komolyság mellett, mint brit költőtársa. Karl Vossler, a kiváló német regényíró és a spanyol

színház jeles ismerője, egy nagyobb értekes tanulmányt írt nem régen a *Corona* c. előkelő folyóiratba a spanyol drámaköltő-királyról és ebben többek között a következőket mondja: «A szellemileg éber és hívő emberhez, mint amilyen Calderon is volt, illik a derűs, a vidám művészet! Calderon számos vígjátéka, az ő «kard- és köpenykomédiái» híven mutatják, a vidámság melyik fajtája volt az ő sajátja: a magasállású, úri, a becsületre, tisztességre és a szív tisztaságára ügyelő lovagé és az élénk, szellemes, szűzies hölgyé. Egészséges, fiatal, friss, előkelő embereket állít színpadára, akik egymást gyorsan és nyíltan megértik, rajonganak és szeretnek, miközben félreértés, gyanú, féltékenység és kételkedés legtöbbször csak félreértésből, vagy átmenetileg merülhet fel közöttük. Ezért szüksége van a cselekmény érdekes alakítása céljából mindenféle áruhákra, különös színterekre, házakra titkos ajtókkal, földalatti bejárókra, eltakart fali szekrényekre, vagy elcserélt levelekre és hasonló ötletekre... Társaságbeli-darabjainak derült báját és könnyedségét szereti alantasabbrendű kontrasztfigurák, mókás szolgák és furfangos szolgálók által fűszerezni». Az érzékiség ezekből a tréfás ártatlanságokból számúzva van...

Calderon e «kard- és köpenykomédiáinak» egyik legremekebbje az, amelyet a Residenztheater «*Dame Kobald*» címen most bemutatott és amely gyakori műsordarabja a német vidéki színházaknak is. Don Manuel szolgájával, Cosmeval Madridba érkezik, ahol barátja, Don Juan de Toledo látja majd vendégül. Az utcán egy lefátyolozott hölgy viharzik eléje és könyörög, hogy Manuel tartóztassa fel az üldözött, majd komornájával együtt tovafut. A nyomába siető Don Louist először Cosme szóval, majd Manuel karddal igyekszik feltartani, amikor az utcai párviadalra a házból fivére, Don Louis segítségére siető Don Juan meg-

lepetve ismeri fel legjobb barátját, Don Manuelt. Kibékíti az ellenfeleket és bemennek a házba, ahol már várja Manuelt a vendégszoba. A darab színtere ettől kezdve felváltva, hol a két fivér hűgának, Donna Angelának a szobája, hol pedig Don Manuelé, mely szobák az eredeti elgondolás szerint szimultán láthatók a közepén egy vastag fal által kettéosztott színpadon. (Ez a színpadtechnikai megoldás a «Liliomfi»-ból, vagy az «Aranyember»-ből nálunk is általánosan ismert. A müncheni rendező forgószínpadra építette a két szobát és egyszer az egyiket, másszor a másikat forgatta be a nézők elé. Érdekes, hogy ennél a rohanó iramú vígjátéknál még az átforgás pár másodperces szünete is zavart és inkább kívántam volna a naivabb régi megoldást magam előtt látni, mint e raffinált modern színpadtechnikai effektust...)

A titokzatos hölgy, aki miatt Don Manuel könnyebb sebet is kapott, nem más, mint Donna Angela, a fiatal, szép, vígkedélyű özvegy, akit két fivére féltékenyen őriz. Angela engedély nélkül szökött ki a házból az infáns keresztelői ünnepségét látni, de Don Louis valahol meglátta, gyanút fogott és követni kezdte az álarcos hölgyet, akit csak Don Manuel kardja mentett meg a leleplezéstől. Most boldogan hallja, hogy lovagja a szomszéd szoba lakója lett. Isabel, a huncut komorna felfedi Angela előtt, hogy a két szobát egy titkos ajtó köti össze, melyet a túloldalon egy elmozdítható szekrény takar. Azonnal átmennek és Angela egy levelet hagy Manuel szobájában, aki sehogy sem érti, hogyan kerülhetett ez be a lezárt ajtón keresztül. Cosme, a szolga szellemekre gyanakszik. És megindul egy rendkívül fordulatos, kacagtató bonyodalom-sor, melyben Angela a Kobold szerepét játssza. A végén természetesen sok vidám félreértés után minden tisztázódik, Manuel megkéri

Angela kezét, Cosme Isabelt nyeri feleségül, a harmadik pár Don Juan és Beatrice, akiknek ártatlan szerelmi története párhuzamosan folyik a mulattató cselekménnyel.

Az előadás nem «hozta ki» e végtelenül bájos, friss darab minden theatrális értékét. A spanyol vígjátékoknak külön stílusuk van, amit az előadásban érvényrejuttatni arra alkalmas színészek és egy hozzáértő, szuggesztív játékmester közös feladata. A színpadnak is együtt kell játszania a komédiával. Willi Geiger stílusos poszt-impresszionista, puritán, de lényegében realiztikus hatású dekorációi nem adtak eléggé játékos keretet a finom és mégis burleszk cselekményhez. A közönséget így is megfogta e költői bohózat és esténként zúgó tapsok köszöntik a halhatatlan spanyol mestert és művét...

Calderon él! És itt volna az ideje, hogy ezt nálunk is tudomásul vegyék!

Turandot hercegnőről szóló játék.

A XVIII. század második negyedében zajlott le az újkori európai színháztörténelem egyik legérdekesebb küzdelme: az irodalmi dráma harca az ősi komédiás ösztönből alkotó, vidám, rögtönző színész ellen... Németországban Gottsched vezeti ezt a kereszt-hadjáratot a pogány *mimus* csúfolódó kedvű utódai ellen (és Neuberné Weissborn Karolina az ő papnője), Olaszországban a szelídebb Goldini.

Miután az olasz paraszt-színház megteremtette a maga vaskoshumorú figuráit, akikben az ősi latin *mimus* reinkarnálódik, kialakulnak a *commedia dell'arte* merev maszkjai, állandó, meghatározott karakterrel, eleinte álarcban, később anélkül: *Zanni*, akikből két híres maszk, a ravasz Pedrolino (Franciaországban a jólelkű, szentimentálissá váló *Pierrot* lesz belőle) és az ostoba, jóindulatú *Arlecchino* fejlődött, továbbá a buta és szemtelen

Brighella, a dadogó *Tartaglia*, a bárgyú, szerelmes kedvű, öreg *Pantalone*, a viccfaragó, bolondos *Truffaldino* — és a csaknem megszámlálhatatlan változatai a komikus alakoknak. Ők keltik életre a vázlatos szcenárium alapján, ragyogó játékos ösztönnel még a XVIII. század első negyedében is a bohókás történeteket, melyekből lassan, lassan azonban elszáll az élet. Goldoni felakarja emelni az olasz színházi kultúrát a *commedia dell'arte* plebejusinak tartott színvonaláról az írott dráma magasabb költőiségének világába és hadat indít e merevvé vált típusok ellen az élet és az irodalom nevében. A rögtönző kedvű színészek nehezen törték magukat hozzá az írott szerep fegyelméhez és e halhatatlan östípusokk ésőbb is állandóan fel-felbukkannak egyes írók műveiben, megváltozott egyéni név alatt, a régi atavisztikus lélekkel, hogy azután a XIX. században az operettbe meneküljenek a komoly színpadról száműzött *mimus*-figurák.

A velencei rokokó nagy realiztikus erkölcsrajzolójával, komédiaírójával, Carlo Goldonival szemben 1760 körül lép fel Carlo Gozzi, hogy új életet lehellen a *commedia dell'arte* elerőtlenedő figuráiba, hirdesse műveivel azok színpadhoz való jogát és az örök theatralitás nevében diszkreditálja a realiztikus jellemvígjátékot. Gozzi tarka meséket visz a színpadra, melynek valószínűtlen keretében a színpadi fantázia és a *commedia dell'arte* költői formák közé fegyelmezett alakjai nyerne új érvényesülési lehetőséget. És Gozzi győz, Velence tombolva tapsol a színes történeteknek és a száműzésre ítélt rövid időre visszatért halhatatlan *mimus*-figuráknak.

Másfél évszázad mulva az európai színház egy más, nagy, új, metamorfózist él át. Az életvalóság, a realizmus merevedik rá a színpad életére. Oroszországban, Sztaniszlavszkij csodálatos

művészetében teljesedik ki leghiánytalanabban ez a nála lelkivé mélyülő stílus, logikus, hogy ugyanott támadjon ellene a legindokoltabb és legátéltebb reakció. A moszkvai Művész Színház különböző stúdióiban indul meg a munka a színpad felszabeditása irányában. A megmerevedett realizmus helyett játékos művészetet adni, valóság helyett valami esztétikailag mélyebbet, művészileg igazabbat — ez volt Sztaniszlavszkij legzenésibb tanítványának, Pongrationovics Jevgenij Vachtangoffnak a programja, aki főként a később róla elnevezett harmadik stúdióban fejtett ki korszakalkotó munkát. Csodálatos-e, hogy Vachtangoff egyik legcsodálatosabb rendezése éppen egy — Gozzi mesejáték, a *«Turandot hercegnő»*, mely a moszkvai stúdió európai vendégjátékai során nemcsak alkotójának nevével vitte el mindenüvé, de meg is termékenyítette a nyugati rendező-fantáziákat. A fiatalon, harmoncnyolc éves korában 1922-ben elhunyt Vachtangoff *«Turandot hercegnő»*-jének nagy és mély hatását nemcsak Waldfried Burggraf színpadi átdolgozása mutatja, mely Schiller és Volmoeller komoly, patetikus Gozzi-fordításával szemben Vachtangoff szcenikai elképzeléséből indul ki és amely egy évvel Vachtangoff halála után már életrekelt a nürnbergi Városi Színház színpadán (1923 dec. 7.), hanem az is, hogy tíz esztendő múlva, tehát most, bevonult a müncheni *Prinzregententheater* ünnepi falai közé, ha halvány kópiában is, de mégis a rég porladó orosz színpadművészek a legmulandóbb anyagban, élő emberben, annak hangjában, mozdulatában, dekorációban és reflektorfényben egykor megvalósított bizarr előadás víziója.

Bár a színlap nem jelezte, hogy Vachtangoffnak is köze van az előadáshoz, a rendezés elejétől végig az ő szcenáriumát követte. A gongjelre négy commedia dell' arte figura ugrott

ki a függöny elé: *Pantalone*, aki azonban ezúttal nem a hagyományos, bárgyú papucsos öreg volt a velencei kereskedők maszkjában, hanem egy életvidám derűs maszk, «China minisztere», azután *Tartaglia*, az eredetileg dadogóbeszédű, fecsegő szolga, mint a mindenkinél mindent jobban tudó, nagyképű «kancellár», a harmadik a «trufákat», élceket mondó *Truffaldino*, aki az akrobatikus ügyességű alakítószínész jóvoltából ez estére az eunuchok remek mozgású felügyelője lett, végül a szemtelen, buta és gonosz *Brighella*, aki eredetileg mindig szolga a commedia dell' artekban, itt pedig «China mesterstratégája». (Látjuk tehát, hogy a darabot átdolgozó Burggraf tévedését a figurákat illetően, a müncheni rendező nem korrigálta ki. Logikusabb lett volna, ha a «miniszter» esetleg az együgyű és polgári *Stentorello*, a «kancellár» pedig a fecsegő, nagyképű és pedáns csaló *Dottore Graziano* maszkjában jelenik meg, a verekedő hajlamú felügyelő mint szolgálkú, ürge *Pedrolino*, végül a «hadügyminiszter» mint hősködő és gyáva *Capitan Spavento di Scarambardone*, vagy *Scaramuccia*). Egymás szavába vágva, mókázva, fecsegve konferálják be a darabot, majd miután felment a függöny, egy belső függöny előtt modern estélyiruhákban, frakban, szmokingban álldogáló, egymással fesztelenül beszélgető, az előadásra készülődő színészeket mutatják be a clownok a publikumnak. A színészek a szemünk láttára maszkírozák magukat: a kosztümöket a modern ruha fölé felvett egy-egy kínai ruhadarabban jelzik. Egy-egy pillanatra felcsillan a mozdulatok táncos ritmizálásának játékos szépsége, viccek és mókák kergetik egymást gyors, vidám tempóban. Majd kezdetét veszi a darab, melynek előadását a játék és valóság szövi keresztül és kasul. A színpad csak lépcsőkkel és síkokkal tagolt tér a cirkuszias játék számára, nem akar valósá-

got adni. (A müncheni színpad fantáziátlan utánérzése a vachtangoffi művészi, rendkívül kifejező, ritmikus színtér-alakításnak.) A színészek felszabadulva, komédiás közvetlenséggel, túlzott mozdulatbeszéddel, mint valami rögtönzést pergetik le az ősi mesét. Soha egyetlen pillanatra sem az illúzió a cél, hanem a játék. *Színház a színházért!*

Talán nem volt véletlen, Vachtangoff groteszk elgondolása Gozzi «Tu-

randot hercegnőjé»-nek rendezésénél, talán nem véletlen, hogy Strauss Richard az «*Ariadne Naxos szigetén*» című operájában ugyancsak *commedia dell' arte* figurákkal gúnyoltatja ki a komoly, pathetikus «opera seria»-t... Nem véletlen, hogy szerte egész Európában foglalkoznak a «rögtönzött színház» gondolatával, a korszerű rendezők pedig mind valami felszabadult játékoságban keresik a megújuló új theatralis stílust: *Mimus redivivus!*

Németh Antal.

Képzőművészet.

Műcsarnok.

Hosszabb szünet után a Műcsarnokban oly kiállítás nyílt meg, melyre érdemes felfigyelni. Az anyag retrospektív, az utolsó nyolcvan év magyar termésének javát mutatja be. A hangsúly ezúttal a multa esett, de mellette a jelen is szóhoz jutott. A műcsarnoki falak konvencionális ékességei mellett végre a korszerű művészet is szerepet kapott.

Gazdag és valóban változatos anyag ad képet a mult század hazai törekvéseiről. A retrospektív rész rendezői, Petrovics Elek és Majovszky Pál, felkutatták a közönségnek csaknem hozzáférhetetlen magángyűjtemények ritka kincseit. Némelyik festőnek oly alkotásai tűntek elő, melyek megváltoztatják a róluk alkotott kezeletű véleményt, általában lehet mondani, hogy a mult századi pikturánk értékelése revízióra szorul.

A biedermeier érzelmes világát *Barabás Miklós*, *Brocky Károly* és *Borsos József* vásznai idézik. Barabás sárgaruhás női képmása ennek a rendkívül termékeny művésznek egyik legkedvesebb, halk érzelmességtől fűtött alkotása. Borsos csillogóbb, hidegebb azokkal a reprezentatív portréival, melyek ezúttal bemutatásra kerültek, Brocky aranyló tónusú női aktja a velleenceiek hatására emlékeztet. Mellet-

tük a klasszicisztikus tájképfestés finom ízlésű mestere, *Markó Károly* ma már kissé fáradtan tűnik. Markó a maga korában sem volt újító s napjainkban úgy érezni, hogy generációkkal öregebb volt a biedermeier mestereinél.

A történelmi művészet korát *Székely Bertalan*, *Lotz Károly* és *Madarász Viktor* szólaltatja meg. Székely apróbb vázlatai (Ölelés c. kompozíciója és tájképe) megdöbbenően emlékeztetnek Daumier olajképeinek egyszerű és monumentális formanyelvére. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy ismert-e a francia festő törekvéseit vagy magától jutott-e el ehhez a sommázó előadási módhoz. Művészettörténeti irodalmunk régi tartozása Székely Bertalan monográfiája, mely ügylátszik a megoldandó problémák nagy száma miatt nem látott eddig napvilágot. *Madarász Viktor* női arcképe mutatja ennek a kiváló újító szellemnek sokoldalúságát, ezzel szemben *Lotz Károly* jelentősége napról-napra veszt erejéből. Hajdan csodált finomsága édeskésnek, könnyedsége üresnek tűnik. Ezzel szemben *Benczúr Gyula*, ki a mai generáció szemében nem örvend nagy rokonszenvnek, kitűnően festett, mesterségbelileg hiánytalan férfi-arcképével mutatja, hogy kvalitásait nem lehet kézlegyintéssel elintézni.

A kiállítás legszebb fala *Munkácsy*