

AMBRUS ZOLTÁN DRAMATURGIÁJA

Ambrus Zoltán a századforduló magyar szellemi életének egyik legjelentősebb képviselője. Pályájában nagy ellentmondás feszül. Ezt a ragyogó tollú elbeszélőt, kritikust és publicistát egész életében nem az elbeszélő műfaj kérdései, hanem a dráma és a színpad problémái foglalkoztatták. Színésrokon, gyermekkori színházi emlékek, melyeknek bűvölete kisregényében *A tóparti gyilkosság*ban kapott költői formát, az első írói elhelyezkedés lehetősége, mint a *Fővárosi Lapok*, majd Verhovai *Függetlenségének*, s az *Egyetértésnek* színikritikusa, a párizsi virágzó színházi élet, mely két évi tanulmányútja idején körülvette, benső kapcsolata Jászai Marival, majd különösen Márkus Emmával, melynek ugyancsak irodalmi formát adott a *Nimive pusztulásában*, második házassága Benkő Etelka vidéki színésznővel, kivel a Budai Színkörben ismerkedett meg, s kinek a *Giroflé és Giroflában* állított költői emléket, dramaturgi működése a Nemzeti Színháznál, drámabíráló bizottsági tagsága, színikritikái, drámafordításai, végül a Nemzeti Színház élén eltöltött esztendőik mind csak külső kapcsok, melyek csupán megerősítették a színházhoz, a drámához való belső vonzódását. Ennek ellenére sem lett drámaíró, mint eszménye, Lemaître, aki kritikák, parnasszista költemények, nálunk is olvasott regények mellett drámák szerzője is volt.

Minden műfajnál többre becsüli a drámát, ismeri a színpad nagy hatóerejét és rajongással veszi körül. A színház egészen áthatja életét, epikáját állandóan átszövik a színházi tárgyak és vonatkozások. Elbeszélő műveiben mások ismerik fel a drámai magot. Egy, a *Mille nouvelles nouvelles*ben megjelent novelláját

Delaguis francia író *Le pêcheur et le marin* címen drámának dolgozta fel, s ez 1913-ban színre is került Párizsban.¹ Ő maga ismételten megpróbálkozott a színműírással. A budapesti nagypolgári Kovács család történetéből az apa és fiú, majd a fiú és felesége kettős konfliktusából, mely regénynek indult, de csak csonka novellagyűjtemény maradt, drámát próbált alakítani. *A türelmes Griseldisz* c. novellájából Heltaival együtt operett librettót készült írni Szirmai Albert zenéjével, meg is írta az első felvonás szövegét, Heltai versbe szedte, 1910-ben szerződést is kötött a Bárd céggel, azután az egész abbamaradt.² Ambrus visszariadt a befejezéstől. A kritikus megölte benne a drámaíró. Túlságosan ismerte a műfaj belső nehézségeit, külső buktatóit, sokszor írta meg elbeszélő műveiben hol fölényes íróniával, hol maró gúnnyal azt az utat, amíg egy színmű eljut odáig, hogy a közönség elé kerüljön, s hogy mennyi megalkuvásra van a szerzőnek szüksége a sikerért. Pedig a drámaírással egyben vége lett volna anyagi gondjainak, hisz tisztában volt azzal, hogy a drámaírás mennyire lukratív. De végtelen korrektségében összeférhetetlennek tartotta a drámaírást bírálói tevékenységével. Nem akarta azok példáját követni, akik lemészárolnak minden darabot, hogy a maguké előbb kerülhessen színre. Mint a drámabíró bizottság tagja, hivatalból olvasott darabokat és így tisztában volt azzal is, hogy nálunk három-négyszer annyi előadható darabot írnak, mint amennyit a színházak elő tudnak adni. A komoly törekvésű drámaíró méghozzá súlytöbbletként cipeli a komolyságához tapadó ódiomot. Ebben azonban nem volt hajlandó megalkuvásra.

Pedig alapjában véve drámai tehetség. Hosszabb lélegzetű műveinek épp a mesebonyolítás a leggyengébb oldala és mesteri novelláinak legfőbb erénye a drámai tömörség és lüktető dinamika. Emberközpontú író. A környezet az ember-

¹ GULYÁS PÁL: Magyar írók I.

² *Ambrus Zoltán levelezése*. Sajtó alá rendezte FALLENBÜCHL ZOLTÁN. Bp. 1963. (a következőkben: *Levelezés*)

ből sugárzik ki és leírásai nem többek, mint egy dráma színpadi utasításai. Mintha gyakorlatával kedves íróját, Cherbuliez-t idézné: „Nem a szép táj a legnevezetesebb látnivaló a világon. Boldog embert látni például sokkal érdekesebb.” Legjobb példa erre a *Solus eris*, mely a leggyönyörűbb felvidéki tájon, a fenyvesekbe rejtett Lublófürdőn játszik, s mindez még csak jelzésekben sem szerepel. Elbeszélő műveinek gerince a drámaian villogó dialógus, személyeit beszédjükkel jellemzi. Ez a Berzsenyi-ciklusban aztán elfoglalja központi és uralkodó helyét, s minden más mellékessé válik. S hogy nem kerekedik a pesti tónusnak ebből az irodalmi felfokozásából pergő vígjáték, az csak azért van, mert a társadalomkritika és az ezt hordozó gondolati tartalom egyre szélesebb és jelentősebb helyet kap benne a cselekmény rovására. De ha a külső körülmények gátlása nem lép közbe, belőle válhatott volna kora legjobb magyar, pesti gyökerű vígjátékírója.³

2.

Így hát Ambrus Zoltán nem lett drámaíró. De ennek fejében a színpadnak ez a fanatikus szerelmese szépirodalmi rangra emelte a színbírálatot, s a színházi kérdésekkel foglalkozó elméleti irodalmat. Ezekből a formailag tökéletes írásokból, melyeknek ma még szinte áttekinthetetlen özönében egyetlen hevenyészett és műgond nélkül készült darab nincs, egy határozott elvi alapokon nyugvó és széles látókörű dramaturgia áll össze. Ennek a dramaturgiának alapelvei már ma is tisztán bontakoznak ki előttünk, bár a jövő kutatás még sok részlettel gazdagíthatja.

Amit eddig idevágó munkásságáról írtak, az hiányos és hamis, mindenekelőtt azért, mert csupán összegyűjtve megjelent színbírálatait veszi figyelembe. Ez pedig idevágó munkásságának egészen elenyésző töredéke. Csupán néhány idegen

³ GYERGYAI ALBERT: *A Nyugat árnyékában*. Bp. 1968.

színműről írott bírálatát gyűjtötte egybe⁴ s ezeket is csonkán adta ki, elhagyva az előadásra vonatkozó részt. Ezért főképp a színháztörténet művelői részéről érte az a hamis vád, hogy éppen őt, a színháznak egyik legnagyobb magyar értőjét, nem érdekelte az előadás. Pedig a magyar drámák bírálatainak kötetbe való gyűjtését és a színészek játékanak bírálatát csupán azért mellőzte, mert már az időszaki sajtóban való megjelenésükkor rengeteg sértődésnek lettek szülői. Ambrus Bajza kritikai elvét követte: „Kritika kell közöttünk, de kérlelhetetlen, de igazságos.” A napi sajtó bírálói pedig nem ehhez szoktatták az írókat és a színészeket. Épp így alig valami van kötetbe gyűjtve színházi írásai közül, amelyek lényegükben ugyancsak kritikák: színházi viszonyaink kérlelhetetlen bírálatai.⁵

Ha a kötetbe gyűjtött írásokból sok minden körvonalazódik is Ambrus dramaturgiájából, a helyes kép kialakításához mégis szükséges hírlapokba, folyóiratokba szétszórt cikkeinek ismerete. Ezek teljes feltárása fontos feladat lenne. Az anyag összegyűjtését megnehezíti, hogy nagy részük névtelenül vagy álnév alatt jelent meg, s még bonyolítja a helyzetet, hogy az ő álneveit mások is használták. Míg ez a kritikai rostálás főképp a család birtokában levő kéziratok felhasználásával megtörténhetik, meg kell elégednünk azzal az anyaggal, amelyet kétségtelenül az ő művének tekinthetünk. De ezen a technikai nehézségen túl, még egy belső ok is erősen hátráltatta Ambrus dramaturgiai jelentőségének helyes megítélését. Ambrus kritikus volt, sohasem személyeskedett ugyan, sohase „rántott le” senkit, mindig magas elvi alapon állva vitatta a maga igazát. De épp ez volt a baj: mert személyes sértést, igaztalan bírálatot könnyű visszaverni, de az objektív igazságnak világos és meggyőző creje, melyet Ambrus mesteri írásművészettel párosított,

⁴ *Színházi esték*. Bp. 1910. (a következőkben: SzE) *Régi és új színművek I.–II.* Bp. 1914. 1917. (a következőkben: RUSZ.)

⁵ *A kritikáról*. Bp.é.n. Genius. Összegyűjtött két kötetet színházi írásaiból *Tengeri kigyók* és *Örök színházi kérdések* címen, de ezek kiadatlanok maradtak.

visszaverhetetlenül és gyógyíthatatlanul sebzett, bár nem akart sebezni és kérlelhetetlen ellenségeket szerzett, kik szívósan és nem sikertelenül igyekeztek Ambrust még halála után is az őt megillető helyről visszaszorítani.

3.

Bírálataiban és színházi írásaiban egyaránt a gazdag magyar hagyomány folytatója, s ennek jellegét az idegenből hozott oltás csak nemesíti és színezi, de nem változtatja meg. Kritikáinak épp a normatív és impresszionista bírálat színeinek keverése ad egyéni jelleget.

A csúcán áll annak a kritikai sornak, mely Bajzával és Vörösmartyval kezdődve Salamonon, Gregusson és Gyulain át vezet felfelé, amely számára a színház szent nemzeti ügy, és ennek megfelelő komolysággal foglalkozik vele.

Ambrus, ki egy életet töltött az újságkritika kemény robotjában, találóan foglalja össze a kortárs-kritika hiányait. S ebben is magyar hagyományok folytatója. Mint ahogy Bajza fél évszázaddal előbb az elvtelenséget veti a *Honművész* bírálóinak szemére, ő újból leszögezi, hogy a kritikára csak elvi álláspont jogosít fel. De sajnos, a sajtó nem emeli a közönséget, hanem udvarol neki és dédelgeti rossz ösztöneit. Más stílusban és más szempontból, de felmerülnek nála azok a vádak is, amiket Gyulai Pál a hatvanas években a napi sajtó színi bírálatának szemére vet, hogy túlon túl sokat foglalkozik a színház belügyével és túlon túl keveset művészi teljesítményével, nem keresi, hogy a színházak milyen szellemi irányokat követnek, hogy szolgálatában állanak-e valami szellemi evolúciónak.

A Bajza—Vörösmarty—Toldy triász helyébe a Gyulai—Greguss—Salamon hármas lépett; Ambrus kritikai indulása után is három név uralkodik a magyar színikritikában: Beöthy, Péterfy és Ambrus. De ez a három kritikus nem kovácsolódik triásszá. Sem egyéniségük, sem műveltségük

iránya, sem kritikájuk alapelvei nem alkalmasak arra, hogy szorosabb egységgé fűzzék őket. A két első különben is csak átfutó fény a magyar színikritikában, s csupán Ambrus kíséri egy életen át a magyar színpad ügyét.

Mindenesetre Péterfyhez áll legközelebb, akinek azonban különösen dramaturgiai dolgozataiban elsősorban német gyökerű műveltsége érvényesül; a franciák közül Sainte-Beuve és Taine érdekelte, akiknek merev elméletét azonban nem fogadta el és mindkettő inkább írásművészetére hatott. Ambrus jól ismerte Péterfy kritikáit, hisz az ő kezéből vette át az *Egyetértés*-nél a kritikusi tollat és ismerte dramaturgiai dolgozatait is, melyekből Péterfy irodalmi tanulmányainak egykötetes kiadásában többet ki is adott. Tőle merítette a görög drámára vonatkozó ismereteit, s nem maradt rá hatástalanul Péterfy felfogása a tragikumról sem, bár nem foglalkozott a tragikum elméletével mint kortársai, Péterfy, Beöthy és Rákosi, akiknek szellemi gyökerei — a két utóbbinak minden magyarkodása és sokat hangoztatott germanofóbiája ellenére is — a német tudományba nyúlnak.

Ő elsősorban a franciákhoz járt iskolába, de sokat megőrzött a magyar kritika hagyományaiból is. Könnyedebb, szelleme-
sebb, mint Gyulai, de tőle kapta az elvek szilárdságát és a polemikus kedvet. Polémiainak nincs személyes éle, mint Gyulainál, de elvi kérdésekben éles és ostorozó. Ezért keményebbek, harcosabbak színházi kérdésekkel foglalkozó írásai, mint egyes darabokról, előadásokról szóló kritikái. Pontosan ráillik az, amit egyik francia mesteréről, Taine-ről mondott: „kritikus, aki tanulmányaiban csak analizált és konstatált, s a kritikából kizárta azt, amit előtte a kritika lényegének tekintettek: az ítéletet”.⁶ Ennek köszönhetjük azt, hogy bírálati nem negatívumokból állnak össze, nem gáncsoskodások láncolatát adják, hanem kirajzolódik bennük Ambrus véleménye a dráma és színjátszás lényeges kérdéseiről: az ambrusi dramaturgia.

⁶ *Vezető elmék*, Bp. 1913. 118.

Drámabírálatait a darab tartalmának elmondásával kezdi, de ez nem a cselekmény kivonata, hanem műalkotás: egyesül benne az elbeszélés művészi öröme és a kritikus íróniája; ez a tartalom már önmagában is kritika, amely játszi könnyedséggel, de találóan tapint rá a meseszöveg és a jellemzés bökkenőire.

Franciás, de nem franciáskodó, szellemes, de nem szellemeskedő. A magyar kritikának vannak ilyen irányú hagyományai is: a divatlapok „elménckedő” modora, melynek Saphir Móric Gottlieb volt nagyhatású atyamestere. De ez a stílus az önmagáért való szellemeskedést elébe helyezi az igazság keresésének, s lassankint elveszt minden erkölcsi komolyságot és minden hatást: csak bánt, de nem javít. Ezt a modort követik Frankenburg Adolf, a mindig személyeskedő Vahot Imre és a pályáját a 40-es évek végén megkezdő Jókai is. Tisztulást ebbe a divatba az ötvenes évek kritikai triászának, Gyulainak, Salamonnak és Gregussnak fellépése hoz.

Ambrus mindenekelőtt azt tanulta meg francia mestereitől, hogyan lehet a szellemet, a világosságot és mélységet mulattatóan könnyed formába önteni. Ha dramaturgiája főként a magyar hagyományok közvetítésével német elméletekbe bocsátja is olykor gyökereit — így a színház hivatásáról való felfogásának vezérfonala a schilleri „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet” — mintái a franciák, kik közül mindenk fölött Taine-t és Lemaître-t vallja mesterének. Szerinte Darwin mellett Taine volt a legmélyebbre ható befolyással a 19. század egész irodalmára; a milieuról szóló doktrina megváltoztatta a kritika egész irányát, megadta a kegyelendőfést a dogmatikus kritikának, s helyébe a szubjektív kritikát léptette, türelmesebbé, igazságosabbá tette a közízlést és a szépirodalomban utat nyitott az újabb reális irányzatoknak. Ambrus elveiben Taine követője, formájában főképp Lemaître-é; nyomában járva igyekszik a kritikát ítélőszékből széles körök ízlését alakító iskolává tenni, és ebben nemcsak az Impressions de théâtre és a Contemporains darabjai lebegnek szeme előtt, melyeket már első megjelenésükkor

figyelemmel kísért a *Revue des deux Mondes*ban, hanem Lemaître vasárnap délelőtti Conférence-ai az Odéonban, amikkel a klasszikusokat igyekezett a nagyközönséghez közelebb hozni.

De Ambrus csak azt vette át a franciáktól, ami Arany Jánost idéző józan magyar szellemiségével rokon és ez épp ezért szervesen belc is olvad és egyénivé színezi látásmódját és írói modorát. Eleve elutasítja azt, ami lényétől idegen, így a francia pátoszt. Elutasítja Sarcey fő elvét, hogy a közönség a színház szuverén ura, ezt ki kell szolgálnia és ízléséhez kell igazodnia; de ha Ambrus a közönség nevelését és felemelését tekintette is a színház elsőrendű feladatának, mégis meleg megértéssel szól Sarcey hétfői színházi beszélgetéseiről, költői szárnyalású nekrológjában, mert rokonának érezte a színház világáért való eredendő rajongásban.⁷

Ambrus nem hozott németes műveltséget a családból, mint Péterfy Jenő; nem Berlinbe megy, mint Gyulai Pál — útja az első Párizs-járók közt a „fény városába” vezet. Ez elsősorban lelki alkatából folyt. De külső indítékot adott Justh Zsigmond barátsága és a millenium Budapestje, melynek a vidéken született Ambrus hamarosan lelkéből lelkedzett gyermeke és első írója lett.

A *Bécsi Magyar Mercurius* 1793-ban lelkes hírt közöl arról, hogy milyen rohamosan fejlődik Pest, „ez a Magyarok Bétse”. Nyolcvan esztendő múlva az immár hivatalosan Budapestté lett magyar főváros becsvágya távolabbra szállt és „magyarok Párizsa” akart lenni. Minden párizsinak tetszett az újonnan kiépült „világvárosban”, az Andrássy út „Avenue des Champs Elysées”-je, a liget „Bois”-ja, s a körutak „boulevard”-jai. Károlyi Ede gróf valóságos „Prince Égalité”, az ifjú Ballagi Aladár „Champollion le jeune”. A jó cikk ismérve, hogy a *Journal des Débats*ban is megállná a helyét. A Népszínház népszínmű helyett francia operettet játszik, a Nemzeti Színház „Théâtre Français” akar lenni, bár a műsor zömét alkotó

⁷ U.o. 193–95.

francia drámák javarésze a Boulevard-színházakból való. Ivánfi Jenő viszont később úgy képzelte a dolgot, hogy a Nemzeti Színház játsszék alexandrinus-tragédiákat és szavaljanak itt is úgy, mint a Théâtre Français-ban, éneklő hangszállal és franciásan húzzák a szavak végét. Ez azonban legfeljebb a Théâtre Français karikatúráját eredményezte volna.

Ambrus Zoltánt józan ítélőképessége és műveltsége magasan a pusztá párizsiaskodás fölé emelte. Külsőségek majmolása helyett magával hozta Párizsból a francia szellem és a francia színházi élet alapos ismeretét, ami széles látókört és magasrendű mércét biztosított dramaturgiai elmélete és színházvezetői gyakorlata számára egyaránt.

4.

Ambrus a színházi sajtóról szólva elismeri, hogy a fővárosban a színházi élet bírálatával foglalkozó, mintegy kétszáz újságíró közt sok kitűnő erő van, akinek a színház finom elnélkedések és érdekes egyéni impressziók megírására ad alkalmat; de egészében nem áll hivatásának magaslatán, nem foglalkozik a színház küldetésével, amely az lenne, hogy kiemelkedve a pusztá szórakoztató helyek sorából, a tudomány, a filozófia, az irodalom társaként részt vegyen abban a munkában, mely új mezőket nyit a lélek számára. A schilleri tanításnak ezzel a modern megfogalmazásával Ambrus a magyar színházi eszme legrégebbi hagyományát őrzi, mely nyelvvelő hivatása mellett az „erkölcsök iskoláját” látta benne. Abban, hogy feladatának eleget tenni nem tud, nem csupán a vezetőség a bűnös: bűnrészes a sajtó is, gyöngeségből és opportunizmusból, mikor a színháztól azt kívánja, hogy a közönség ízléséhez igazodjék.

Ambrus dramaturgiájának legérdekesebb és legújyszerűbb része, hogy minden elődjénél és utódjánál nagyobb teret szentel a közönség szerepének a színház és a magyar drámaírás alakulásában. Gyulai magas bírálói ítélőszékéből ügyet sem

vetett a közönségre. Ambrus nemcsak a magyar közönséget ismeri, közönségszociológiájához külföldi tapasztalatai adják meg a kellő háttérrel. A kép, melyet a századforduló magyar közönségéről fest, rendkívül sötét. Itt nem a közönség egyszerű műveletlenségéről van szó. Már nincsenek Baczur Gázsik, akik valóságnak veszik a színpadon történeteket. Sőt, sokszor éppen a naivság hiánya a baj. Amerikában, Angliában sikert aratnak olyan darabok, amik nálunk nem tudnak tetszést kelteni, mert hiányzik itt a közönség naiv, vidám, simplex lelkivilága. Nálunk nincsenek gyermekek a felnőttek között. Sokkal több itt a Monsieur Homais, akiben Flaubert a nagy-képű korlátoltság szobrát alkotta meg. De még több a Berzsenyi báró, a magyar századforduló civilizálatlan kapitalista plutokratája. De az egész képlet sokkal bonyolultabb.

Ambrus egy Magyar Színházbeli előadásról szóló beszámolójában feljegyezi, hogy egy úr, aki az első sorok egyikéből a színpadnak hátat fordítva a közönséget nézte, az első és második felvonás közt beleásított a világba. Hiábavaló volna bejárni a külföld színházait, hogy ennek az ásításnak mását láthassa az ember; ilyen ásítás csak egy budapesti színház nézőterén lebbenhetett el, ahol a közönség vérében van a minden felülemelkedő és mindent lekicsinylő közömbösség, a többi emberre való tekintetnek nyugodt funigálása.⁸

A színház közönsége mindenütt a világon alsóbbrendű, mint az irodalomé, mert a színház kevesebb szellemi erőfeszítést kíván és több érzéki élvezetet ad. És mégis: Párizsban a színműírók és a színház számíthat a közönség művészi érzékére és ízlésére, Berlinben lelkére, Bécsben a kedélyére, Pesten csak az érzékiségére. A budapesti a legléghább színházi közönség a világon, lélektelen és ízlésben alant járó. Dekadensül erkölcs-telen, a szexuális élet jelenségei iránt túlzott érdeklődést tanúsít, szív, kedély, lelki melegség nélkül való, komolyabb figyelmességre, egész gondolat sorok folyamatosságának követésére, lelki kitartásra képtelen. A szükséges szellemi tréningnek

⁸ Magyar Figyelő 1913. I. 79. A következőkben MF

híján van és ezért, értelmessége ellenére is, gyöngye szellemi kapacitású. A művészi szép finomságaival szemben híjával van a kellő érzéknek, mert lelki fundusa alig van, képzettségnek alig mondható álműveltsége sekély és felszínes, minden hit és komolyság nélkül való.⁹

A századforduló pesti színházi közönségének ezzel a keserűen sötét jellemzésével kapcsolatban mindjárt felveti azt a kérdést, hogy miért van ez így? Ki a bűnös benne, és vajon nem gyógyítható-e ez a jelenség? Egy mindent megváltoztató nagy társadalmi átalakulás lehetősége még nem vetődik fel. Marad tehát a tüneti kezelés, a közönség nevelésének a lehetősége. Reményt ad erre, hogy ez a közönség nem homogén; vannak olyan elemek is, amelyek komolyságban, tartalmasságban, ízlésben, szellemi, lelki, erkölcsi képességek dolgában fölvehetik a versenyt a világ legműveltebb és legkifinomultabb közönségével. De ezek nagyrészt a karzatot és a szerényebb helyeket foglalják el és elvesznek a páholyok és a földszint plutokrata közönségének hangoskodó soraiban. A Várszínház közönsége — mely akkor mint a Nemzeti Színház fiókkintézete működött — egészen ilyen művelt elemekből áll, naiv és lelkes úgy, hogy a finomabb, nem rikító hatásokra épített darabokat először ott mutatják be. Így történt ez 1911-ben Giacosa darabjával, a *Mint a falevelekkel*, mely a Várban sikert is aratott. Onnan, mint Ambrus mondja „a cselédlépcsőn” csempészték be a Nemzeti Színházba, de hiába: ott félig sem telt meg a ház, a sajtó sem állott melléje; ugyanakkor Bataille *A balga szűz*ének, ennek az irodalomnak álcázott pornográf darabnak csaptak sajtóreklámot úgy, hogy előre elkapkodták a jegyeket.

Lemaître Leconte de Lisle-ről szóló tanulmányában az *Erynnisek* előadása kapcsán azt mondatja Monsieur Homais-val: „Leconte de Lisle-ből hiányzik minden érzés. . . láttam az Odéonban az Erynniseket; Klitemnesztrát Klüteimnesztrának mondják benne és az egész nagyon unalmas volt.” Monsieur Homais a párizsi átlag kispolgár és saját véleményét

⁹ Uo. 1911. I. 188. s. k. 11.

mondja. De nálunk akkor a kispolgárok nem színházba, és főképp nem a Nemzeti Színházba jártak, inkább kiskocsmákba. A pesti Nemzeti Színház nézőterén az *Erynnisek* (1913) előadásakor a magyar közélet egyik kiválósága azon zúgolódik, hogy mért nem játsszák inkább „Euripideles”-t, aki ezt már sokkal jobban megírta.¹⁰ Ez a Berzsenyi báró nyilván nem a saját véleményét mondja, hanem a sajtóét, mely Euripidészt játszotta ki Leconte de Lisle-lel szemben. Mert ez az álművelt közönségréteg rendkívül sznob. Ezt a sznobságot Ambrus nem győzi eléggé ostorozni. De éppen ebben a sznobságban rejlik a közönség javíthatóságának kulcsa. Ezen keresztül a sajtó művelhetné és emelhetné ízlését. Ehelyett azonban a közönség rossz ösztöneit dédelgeti és távol marad a nemesebb törekvések támogatásától. Nem karolja fel a hazai drámaírást és nem nevel számára közönséget. Áradozva szól a divatos drámaíróknak (Wilde, Shaw) még közepes darabjairól is, de felsőbbiséggel és lenézéssel szól a legtöbb eredeti darabról. Ez nagyrészt onnan van, hogy a kritikusok maguk is drámaírók; Magyarország az inkompatibilitások hazája, mert itt nem lehet egy foglalkozásból megélni. És duplán súlyos a helyzete annak a drámaírónak, aki komoly mondanivalóval áll elő, és nem hódol a közönség ízlésének. A közönséggel még csak megküzdene, ha maga mellett tudná a sajtót. De ez csak demoralizálja a közönséget. Így sodródik a pornográfia szélére az új drámairodalom.¹¹

Nem mintha Ambrus valami fiatal leányoknak való fehér irodalommal óhajtotta volna megtölteni a színpadot. Azt vallotta, mint Goethe, hogy a színpadnak az élet teljességét kell adnia. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy Verga *Farkasát*, mely egy anya küzdelmét lánya ellen saját veje szerelméért verista módon, de művészi tökéletességgel jeleníti meg, a latin szellem egyik legnagyobb alkotásának tartja.¹²

¹⁰ Uo. 1913. I. 231–33.

¹¹ *A pornográfia és a színházak* — Uo. 1911. I. 482. s. k. 11. *A színház és szerelem problémái* — Uo. 569. s. k. 11.

¹² SzE. 267–70.

Nem a tárgyról van itt szó, hanem az ábrázolási módról, mely látszat-művészettel a közönség alacsony ösztöneire épít. Ezt Ambrus előtt már Péterfy is megrótta, azt írva Sardou és Najac 1881-ben zajos sikerrel bemutatott darabjáról, a *Váljunk el*-ről, hogy „nincsen inagja, csak leleményessége, nincsenek alakjai csak helyzetei, a szerző esprit-je főképp abban nyilvánul hogy finom szalonruhába bújtatja a trágárt”.¹³

Ambrus épp ezt a szalonruhát, ezt az irodalmi mezt látja veszélyesnek, főképp azért, mert a magyar drámaírást is zsákutcába juttatja. Tehetséges szerzők látva, hogy mennyivel könnyebb sikerhez jutni a szexualitás képzeleinek felkeltésével, mint elmélyedő emberábrázolással, ezt az utat választják, melyen tehetségük elszikkad. A francia drámák immár elcsépelet házasságtörési bonyodalmi helyébe Wedekind és Schnitzler nyomán a szüzesség problémája lép. Többek közt Hajó Sándor darabját, a *Fiúk, lányok*at idézi, aki bár szerinte az új magyar színműírói nemzedék egyik legizmosabb tehetsége, ezzel a darabjával a pornográfiába tévedt, mikor a prostituáltat fennkölt lénynek, a tizenhét éves szűzet csirkeeszű hiszterikának rajzolja. S ez nem egyedülálló tünet. Egyidejűleg tíz ilyen darab özönl el a magyar színpadot.

Ez ellen a kritikának fel kell emelnie szavát. De ez önmagában nem elég. Fejleszteni kell a közönség ízlését. Erre mindenképp előtt az olyan „conférence”-okat ajánlja, aminőket Lemaître az Odéonban tart. De még sokkal hatásosabb ellenszere, ha a színházvezetők nem hajolva meg a közönség ízlése előtt, jó műsort adnak. Ez mindenképp a Nemzeti Színház feladata, hisz a magánszínház végül is üzlet. A Nemzeti Színházat magával sodorta a versengés a sikerért. De talán még mindig legjobban módjában állt az, hogy ne kizárólag a kasszára tekintsen.

¹³ Péterfy Jenő dramaturgiai dolgozatai. 1. sorozat. Magyar Irodalmi Ritkaságok 2., 86.

5.

Ambrus eszményinek az irodalmi szempontú műsort tartja. Szerinte az irodalom a színház jó szelleme. De ennek az irodalomnak a színpadon kell érvényesülnie, és épp ezért az irodalmi érték mellett számára a színszerűség elengedhetetlen követelmény. Irodalom és színpad egyensúlya a jó előadás kulcsa.

Épp ezért nem tartja színházba valónak a könyvdrámát. Így Márkus László Attila-drámájában elismeri a lírai érzések kifejezésének nem közönséges művészetét, de ettől nem lesz dráma és méltatásának ideje nem az előadás után van, hanem majd akkor érkezik el, amikor a szerző könyvalakban kiadja.¹⁴

Sikerre a pusztán irodalmi mű a színpadon nem számíthat, de mégis rokonszenvesebb a színpadi ügyeskedésnél. Ezért a nagy kasszasiker ellenére sem tartja Knoblauch *Faunját* méltónak arra, hogy a Nemzeti Színház színpadán szerepeljen. Kusza mese, olcsó szentimentalizmus, sablonos alakok ellenére a jó előadás, főképp Rajnai Gábor virtuóz játéka segítette sikerre.¹⁵ A pusztai játéknak is van létjogosultsága, ha szellemmel párosul. De elítéli a mesterségbeli ügyeskedéssel készített színpadi ács munkát, amely nálunk sikerre számíthat, főképp ha külföldi bélyegzővel jön, mint Zangwill *Marjorie nénikéje*. Az ilyen portékát igazán nem érdemes importálni.¹⁶

Tudja, hogy költészet és színszerűség ritkán találkozik és felújjong, ha együtt van a kettő, mint Csehov *Cseresznyés kertjében*: „végre végre megint igazi költő szól hozzánk. . . aki igazán az életet láttatja a maga száz színű szomorúságában és igazi embereket vezet elénk.”¹⁷ A legtisztább költészetet a legmélyebb igazság adja és ezért a szépség forrása a realizmus.

¹⁴ MF 1911. 266–67.

¹⁵ SzE. 386–91.

¹⁶ Uo. 378–85.

¹⁷ Pesti Napló 1924. 191. sz.

Épp ezért a drámának legyen cselekménye és pedig valószínű cselekménye. Bírálataiban mélyrehatóan elemzi a történeteket és kegyetlenül kibogozza a következtelenségeket és valószínűtlenségeket. Ennek a valószínű cselekménynek élő emberek legyenek a hordozói és ne figurák. Épp ezért nem tartja jó drámaírónak Shaw-t, annak ellenére, hogy mint elismeri

„eredetien gondolkodó és nagyon tehetséges író: de mindaz, amit a néző lát és hall, mindaz, amit a szereplők cselekszenek vagy mondanak, csupa képtelenség, mert nem azt teszik és mondják, amit a helyzetükhöz — s minthogy jellemzésről nem is beszélhetünk — a színházi maszkjukhoz képest tenniök és mondaniok kellene. Bábfigurák, amelyek a hopszaszázó következtelenségek balettjét ugrádozzák előtünk.”¹⁸

A drámának az élet megjelenítésén kívül legyen mondani-
valója. Az ifjabbik Dumas-t nemcsak drámaírói bravúrjáért szereti, hanem mert mélyen morális írónak tartja, aki azonban drámai alapgondolatát mindig páratlan elmésséggel fejezi ki. „Az ő szelleme nem szikrázik, hanem sugárkékvekben özönlik.”¹⁹ Amit mond, az mindig világos. Ez a józan világosság Ambrus számára fontos követelmény, és ezt a francia szellemben látta legjobban megtestesülve. Ezért helyezi a franciákat az északi írók elé, akik az ő korában vették birtokukba a színpadot. De ha nem osztja is Péterfy fenntartás nélküli elismerését Ibsennel szemben, mégis megbecsüli benne az igazi író, lefordítja a *Rosmersholmot*, és igazgató korában felújítja a *Nórát* és *Hedda Gablert*. Ők mindenesetre nagyobb problémákat firtatnak, mint Dumas fi, akire nézve Lemaître véleményét osztja: „... qui fait beaucoup penser sans que rien y tourne à la »thèse«”.²⁰ De alakjaik komplex lelkének mélyén legtöbbször csak homályosságot látni.²¹ Shaw filozofálgatása pedig csak játék a szavakkal s hatásának titka

¹⁸ SzE. 369–77.

¹⁹ Uo. 112.

²⁰ *Impressions de théâtre IV.*, Paris, 1892. I. (A következőkben: Impressions)

²¹ SzE. 121.

az átlagembernek az öröme azon, ha rosszat mondanak azokról az eszmékről, amelyekhez még nem tudott felemelkedni.

A tágabb értelemben vett „klasszikus” drámákat,²² melyek a színvonalas műsornak, elsősorban a Nemzeti Színházénak fontos alkotóelemei, nem lehet válogatatlanul a közönség elé vinni, nehogy ahelyett, hogy művelnék és felemelnék a közönséget, elriasszák a színháztól. A másik veszély a klasszikus műsorról kapcsolatban az, hogy könnyen a sznobizmus veszedelmébe tévedhet a pesti közönség, melynek ez úgyszólván egyik rákfenéje, félműveltségének alapja.

Ezekkel szemben a védekezés egyik fontos eszköze a darabok helyes megválogatása, a színházvezetők kezében van; a másik a közönség kellő felvilágosítása a színbírálat feladata. Ebben a vonatkozásban a kritikusnak nem bírálatot kell adnia, hanem mintegy közvetítenie a szerző és a közönség közt, magyaráznia és értelmeznie. Itt nagy a bíráló felelőssége. Arra kell a közönséget elsősorban megtanítani — mondja Taine magyar tanítványa —, hogy a darabot az egykori néző szemével tekintse, amelynek számára írták: az *Oedipus királyt* úgy szemlélje, mintha az Isten szabad ege alatt a görög tengerparton tízezer néző közt ülne, akik hitték a Végzetet. Ezzel szemben a kommentátorok hamis útra vezetik a közönséget, tudni vélnek Oedipus bűnéről és shakespearei hőst csinálnak belőle. De Shakespeare sem jár jobban: a *Velencei kalmárt* például annyi szórszálhasogatással elemezték, hogy Shakespeare maga csodálkozna legjobban, hogy mi mindent tudtak kisütni erről a kitűnő komédiáról, amely nem elemezhető, hanem egyszerűen gyönyörű. De a túlkomentálás folytán a közönség nem a Rialtot látja, hanem a Dunapartot és a Lloyd kávéházat. Nem szabad a közönségben nagyra növelni az esztétikai hipokrizist, remekműként tálalni a középszerűt csak azért, mert régi. Így ütötte az idő klasszikussá Lope de Vega-t, aki maga a megtestesült középszerűség, s akit nem lehet egy kalap alá venni Calderonnal.

²² *A klasszikus drámákról*, uo. I — 101.

A klasszikusokból valóban a javát kell adni, s olyan darabokat válogatni, amelyeknek a mai néző számára is van mondani-valója. Oedipus azzal találja meg az utat szívünkhöz, hogy a szenvedése épp olyan, mint a mienk. Aki ezt nem látja meg benne, az unalmasnak találja panaszait és átkait, így Lemaître is Oedipus bírálatában. A mai korhoz szóló remekmű Calderon *Zalameai bírója*, a nép önvédelmének drámája, csak nem szabad a szerelmi történetet túlhangsúlyozni, mert inkább *Tell Vilmos*, mint *Emília Galotti* rokona, alapjában a feudalizmus követeléseinek megtagadása.

Óvakodni kell a klasszikus műsorban az egyoldalúságtól. A Nemzeti Színháznak úgyszólván egy klasszikusa van: Shakespeare. Mélyen elítéli a franciák magatartását Shakespeare-rel szemben,²³ akinek értője és bámulója, s akinek színrehozását igazgatása egyik legfőbb feladatának tekintette, és elmarasztalja Sarcey-t, aki előadásmódjának minden kedvesége ellenére megmaradt M. Homais rokonának, szűk látókörű kispolgárnak és szinte büszkélkedik vele, hogy únja Hamletet. De a másik véglet, hogy a mi színészeink mindent áthakespeareizálnak. Alexandrinust egyáltalán nem tudnak mondani. Jellemző, hogy Corneille *Cid*-jének 1853-i előadásakor Greguss Ágost fordítását ötödféles jambusokban dolgoztatták át Hegedűs Lajossal.²⁴ Ambrus védelmébe veszi a francia klasszikus drámát a *Britannicus* 1900-i előadásai alkalmával kitört sajtóviharban, amikor is a sajtó ezért az előadásért olyan hangon vonta kérdőre a Nemzeti Színházat, hogy a darab fordítója és Néro alakítója, Ivánfi Jenő volt kénytelen védelmébe venni. Ambrus a támadásokban a magyar színházi kritika színvonalának süllyedését, a „commis voyageur” ízlés terjedését látja, mely érzéketlen a pszichológia gazdagságával szemben. Ugyanígy szembeszáll a kritika támadásaival Victor Hugo *Angelójának* 1892-i előadása alkalmával, bár

²³ *Shakespeare és a mai franciák* — A kritikáról, Bp.é.n.

²⁴ NAGY PÉTER: *A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon*, Bp. 1943. 55.

világosan látja a darab hibáit. Előadják a francia vaudeville-eket és bohózatokat, melyekben minden, még az elméncség is konvenció, előadják a német familia-vígjátékokat, amelyekben már elméncség sincsen csak konvenció, előadják minden magyar tollpróbálgató diákos színi tréfáit, melyekben sem elméncség, sem konvenció, se semmi a világon, legfeljebb a drámaírásban való járatlanság és rokonszenves gyámoltalanság; előadnak mindent és csak éppen Hugo Victort ne adják elő?! Különös kívánság.

De a múlt idők irodalmi értékű darabjai közül nemcsak franciákkal akarja tarkítani az egyoldalú Shakespeare-műsort. Szembeszáll azzal az előítélettel, mely Lessinget hidegnek bélyegzi, mintha az örökké éber ész nem tűrné meg a bájta; és a *Bölcs Náthán* parabolája a tolerancia e fényes szava egyáltalában nem múlta idejét. S ha a magyar kritika felbőszült az *Ármány és szerelem* 1900-i felújítása miatt: ő észreveszi Schillerben avult formái ellenére is a drámai erőt, a ragyogó meseszöveget és a markáns alakokat. Örömmel üdvözli Hebbel *Juditjának* reprízét, méltatva drámaiságát, a lélekelemzés erejét, és nemes veretű mondatait.²⁵

A kortárs drámaírók közül kétségtelenül a francia „társadalmi drámának” nevezett szalondrámát²⁶ becsüli legtöbbször, elsősorban azokat a szerzőket, akik Dumas fiás nyomába lépnek, Pailleront, Lavedant, Brieuix, Pinerot, Barriet, bár a pesti közönség tetszése elfordult tőlük: ma divatos mindennél többre becsülni a cikázó ötletességet és a komolyságot a szellemi nehézkesség szimbólumának tekinteni, s az a törekvés, hogy a moralizáló hajlamot kirekesszék az irodalomból. Ambrus látja, hogy a francia dráma elvesztette színpadi hegemoniáját. S azt, ami a közönségnél mégis tetszést arat, könnyű portékának találja: Flers és Caillavet darabjai színpadi árucikkek, ha a szerző képessége a híres sebészprofesszorok biztos kezére emlékeztet is, színpadi ügyeskedések Bernstein darabjai,

²⁵ MF. 1912. I. 258.

²⁶ SzE. 102–252. RUSZ I–II.

hasznos ravasz színházi mesterember Bataille és a Pesten olyan nagy sikert elért *Balga szűz* csak elegáns színpadi iparcikk. Nem ért egyet Faguet-val, aki szerint Rostand *Cyrano de Bergerac*ja új dicsőséget és korszakot nyit a francia irodalomban: páratlan sikere és minden ragyogó ügyeskedése ellenére is epigon darab, nem is Victor Hugo-é, hanem Dumas père-é.

Mindezek után azt hihetnők, hogy Ambrus megrekedt a századvég francia szalondrámájánál. De ha Ibsent homályosnak tartja is, Schnitzler darabjait²⁷ nem emberek életét tükröző színdaraboknak, csak dialogizált tárcacikkeknak, Wedekind drámáit irodalmi blöffnek,²⁸ és Shawt szó-zsonglőrnek,²⁹ ez nem maradiságot, hanem igényességet jelent. A modern drámákban is talál örök értékeket. Így tartja a latin szellem egyik legtökéletesebb alkotásának Verga verista *Farkasát*.³⁰ Gerhard Hauptmann *Hannele*jában a legtisztább poézist látja,³¹ Csehov *Cseresznyéskertjét* „négyfelvonásos gyönyörű regénynek” nevezi.³² A legnagyobb elragadtatással Tolsztoj *Élő holttestjének* az igazi életet művészien tükröző szépségéről szól, melynek szűk volt a modern színpadtechnika szűk kis kalitkája. De neki azt is elnézi, hogy túltette magát rajta.³³

A színpadi tucatárú importálásának azért is ellensége, mert benne látja a magyar drámai termés érvényesülésének egyik fő akadályát. Okolja érte a közönséget, mely mindent nagyobbra értékeli, ha külföldi vignettával érkezik hozzánk és felelőssé teszi a kritikusokat is. Ezért száll vitába Alexander Bernáttal is, aki Knoblauch *Faun*jába mélységeket próbál belemagyarázni. A hazai természettel szemben enyhébb mércét alkalmaz. Nem mintha elhallgatná gyengéit. Ehhez túlságosan kritikusi beállítottságú. De a mérleg másik serpenyőjébe igyekszik

²⁷ SzE. 331–50. RUSZ I. 63–67.

²⁸ RUSZ I. 68–103.

²⁹ SzE. 369–78.

³⁰ SzE. 267–71.

³¹ Pesti Napló, 1897. 316.

³² Uo. 1929. 191.

³³ SzE. 392–400.

belerakni minden csepp értéket, melyet ki tud belőle bányászni. Így Hajó Sándor *Démonok* c. komédiájáról megállapítja ugyan, hogy nem az élet színeit kereste, hanem a színpadiasságot; de ötletes, kellemben szórakoztató és sosem ízléstelen³⁴. Lenkei Henrik és Szilágyi Géza *Májusi fagy* c. darabjukban viszont nagyon kevésbé mutatkoznak otthonosnak a színpadon: de kellemes tónusú és választékos dialógusaik szépen megírt gondolatok hordozói. Ha Földes Imre *Nincs tovább* c. színjátékában nem annyira a baccarat veszélyeire hívja fel a figyelmet, hanem valóságos bengáli fényt ad neki, mégis kitűnő, fotografikus hűségű riport a bakk-szobáról. Liptay Imre *Rossz pénz nem vész el* c. vígjátéka nagyon kevésbé valószínű, de csupa vidám, étellel és elevevésséggel teli jellemző móka; és mint Gárdonyi, Tömörkény és Móricz, kitűnően ismeri és még náluk is jobban szereti a népet.³⁵

Bár Ambrus városi ember és urbánus író, a magyar színpad nagy értékének tartja a népszínművet, a régit és az újat egyaránt. A *Vén bakancsos* reprízét örömmel üdvözli, mert vele a Nemzeti Színház olyan jó előadást mutatott be, aminőt mostanság csak magyar darabokban látni. Ez a kitűnő színpadismeretről tanúskodó darab meggyőzhette a régi népszínműkritikusait, hogy a „vasárnapi nótázó paraszt”-nak még nem kell végképp kiköltözködni a Nemzeti Színházból. A népszínmű védelmében *A falu a színházban* címen külön tanulmányt ír. Ebben örömmel üdvözli a magyar népszínmű újraélesztését a „fényes tehetségű” Móricz Zsigmond által, a *Falu* címen összefoglalt finom művészi munkájú három egyfelvonásosban; ez jobban megnyeri tetszését, mint a *Sári bíró*, melynek pompás megfigyelései szerinte túlságosan satirikus éllel ítélik meg a magyar parasztot. A kritika, mely a legjobb magyar drámák egyikét, Gárdonyi *Borát* azzal üdvözölte, hogy „végre elhozta az igazi parasztot”, most Móricz Zsigmondnak tulajdonítja ezt az érdemet. De ezek a kritikusok

³⁴ Nyugat 1917. I. 186–91.

³⁵ MF. 1911. II. 82., 1912. I. 84–85.

a jelent csak a múlt rovására tudják dícsérni, s ebben nincs igazuk. Mert Szigligeti, Szigeti, Abonyi, Tóth Ede darabjaiban vannak becses megfigyelések, találó vonások, régi és még ma is meglevő magyarországi típusok, még kitűnően megrajzolt emberek is. De temérdek utánzójuk lejáratta őket. Örök törvény, hogy minden tehetséget a paraziták ölnek meg. Igaz, hogy az ingerlő bokorugró szoknya, meg a hófehér borjúsájú ing sohasem mozgott ebben a szegény országban olyan seregesen, mint egy időben a színpadon láttuk, az is, hogy a régi szerzők nem voltak olyan erős egyéniségek, mint a népcélet néhány újabb rajzolója. De ha a népszínmű feltámaszthatatlan is hajdani forrásában, értékes képviselőit nem lehet onnan mindenestül száműzni.³⁶

De míg a jóakarató szárnypróbálgatókkal szemben is a biztatás álláspontján van, „az, akinek több adatott, több fog tőle követeltetni” elv alapján a tehetséges írókkal szemben szigorú mértéket alkalmaz; főképp akkor, ha úgy látja, hogy a közönség emelése helyett meghódolnak a közízlésnek. Ez az eset Hevesi Sándor első drámájával, az *Apja fia* megítélésénél.³⁷ Hevesit, mint rendezőt és elméleti írót rendkívül nagyra becsülte. Tudta, hogy mint színpadi szerző is akkor ír értékes munkát, amikor akar; s azt veszi rossznéven tőle, hogy ezúttal nem akart. Nem akart, mert sokkal jobban ismeri a budapesti közönséget, semhogy ne tudná, hogy ennek a nagy tömegében szkeptikusan közömbös, a magasabbrendű dolgok irányában nem fogékony és az artisztikus finomságokkal szemben különösen hálás közönségnek az érdeklődését nem könnyű felébreszteni azokkal az értékekkel, melyeket a szerző jól ismer, s alighanem legtöbbször becsül. Így nagy színpad- és közönségismerettel és sok szellemmel megírt Shaw-utánzatot adott, ami csekély értékű foglalata a szerző értékes gondolatainak.

A drámáknak nemcsak irodalmi értéke és színpadszerűsége fontos, hanem a nyelve is. Semmi sem vénül olyan hamar,

³⁶ Uo. 1911. II., III. 55. 1.

³⁷ Uo. 1912. I. 79.

mint a színpadi nyelv. A hazai klasszikusok nyelve sérthetetlen (bár Madáchoth maga Arany János javította). Más a helyzet idegen daraboknál, melyeket újabb fordításban lehet színrehozni. Ezeknek a nyelve a város népnyelvével, az utca nyelvvel tartson rokonságot, amely a közönség számára a legtermészetesebb beszéd és magát a darabot is közelebb hozza hozzá.³⁸ Ebben a szellemben fordította újra Rákosi Jenővel az igazgatása alatt színrehozott *Ahogy tetsziket*.

Ezt a gyakorlatot követte Ambrus fordításaiban és színi-bírátaiban egyaránt. A legmagasabb művészettel tudta a pesti utca nyelvét úgy kezelni, hogy stílusa megfrissüljön és színesedjék fordulataitól és mégis választékosnak hasson. Épp ezért nem avult el mint kortársaié, s olyan eleven még mindig, mintha a mának írták volna.

6.

A darabok színrevitelénél legfőbb követelmény a szöveg iránti tisztelet. Mint sok éven át a Nemzeti Színház dramaturgja és később igazgatója, nagyon jól tudja, hogy igen kevés dráma adható elő teljesen változtatások nélkül, és olyan eset is van, amikor épp ő hibáztatja, hogy törléseket nem alkalmaztak. Így Victor Hugo *Tudor Máriájának* 1893-i Nemzeti Színházi reprízénél a hébe-hóba kitörő derűtséget mérsékelni lehetett volna, ha kihúzzák azt a félezer angol nevet, mely Victor Hugonál megannyi nagyság kifejezése akart lenni; ezeknek a jó angolsággal kiejtett furcsa neveknek, kivált a szenvedélyes beszédben, például a dühöngő királynő ajkán, komikusan kellett hatniok, mert a magyar beszédben az idegen szavak és nevek kiejtésének pontos betartása csak mesterkéltn lehet.³⁹

De a törlések még akkor is, ha szükségesek, zavaróan hatuak, mert megbontják az eredeti ritmust; így volt ez Márkus

³⁸ SzE. 233.

³⁹ SzE. 102.

László Attila-drámájánál, ahol azonban egyes részek hosszadalmassága feltétlen kurtításra szorult. Néha azonban épp a rövidítés teszi csak lehetővé bizonyos örök értékek közvetítését, így mikor a Nemzeti Színház egy lélegzetre adatta elő az egész Oedipus-trilógiát, minthogy az antik mondavilágban járatlan mai néző előtt az egyik darab magyarázza a másikat; a vállalkozás mégis indokolt volt, bár ennek az ára rövidíteni, húzni és kihagyni a lehetőség végső határáig. Mindez azonban sok ízlést és feltétlen hozzáértést igényel.

De ha a húzásra van is bűnbocsánat, nincs az önkényes átalakításra és betoldásra, s a szerző elgondolásának meghamisítására. Így nem győz eléggé szigorú szavakat használni az *Élő holttest* 1911-i előadása kapcsán, amikor is a Magyar Színház „Élő halott” címen a felismerhetetlenségig elnyomorított alakban hozta színre Tolsztoj remekét.

„Amit a Magyar Színházban csináltak Tolsztoj darabjával, azt csak vandalizmusnak lehet nevezni. Hogy megcsonkították, jeleneit össze-vissza hányták-vetették, megnyirbálták, vagy kihagyták, az még hagyján; de ezenkívül mondhatni: megfejték, megtalpalták, együvé nem tartozó jeleneteket összecsirizeltek, s ahol horpadást találtak az átdolgozáson, egy kicsit kitömöggették a házi költészet szalmájával.”⁴⁰

Pedig hogy a darabot nagy hatással lehet adni, ezt megmutatta a bécsi Burgszínház, mely eredeti alakjában, a szerzőt megillető tisztelettel vitte színre.

De a remekművek, főképp Shakespeare drámáinak külföldi önkényes átalakítása is felháborodást kelt benne, s a francia átdolgozó sem kap kegyelmet. „Egy hülye gallus csúffá tette az öreg Shakyt.” — írja Jászainak Párizsból Auguste Dorchain *Conte d'avril* c. darabja kapcsán, mely Shakespeare *Vízkeresztjének* szabad átdolgozása és részletesen kifejti elítélő véleményét a *Nemzetnek* írott kritikájában is. Általában elítéli a francia

⁴⁰ MF. 1911. IV. 533.

Shakespeare-átdolgozásokat, melyekre maga a szerző sem ismerne rá.⁴¹

Ha már a dramaturgot kötelezi a szerző iránti tisztelet, méginkább vonatkozik ez a rendező munkájára. A modern felfogás a színpadi siker kulcsát a rendező kezébe tette le. Az író alkotását a színpad nyelvére nem a színész, hanem a rendező fordítja le, de a rendezés közvetítés és nem öncélú, sohasem szabad a mű és a közönség közé tolakodnia. Csak a blöffök és nagyképmű rosszhiszeműségek nélkül, láthatatlanul dolgozó természetes rendezés az egyetlen, amely igazán művészi, mint a Moszkvai Művész Színház valóban mintaszerű rendezései. Egy színház kultúrája a rendezés tradíciójától függ; ez tette nagygyá a Comédie Française-t, ahol évszázadokra nyúlik vissza, s az orosz balettet is az öntudatos, következetes fejlesztés juttatta mai magaslatára.

Épp ezért aggasztó, hogy nálunk a rendező-kérdés teljesen rendezetlen. Irodalmunk van, színészi tehetségeink is vannak, rendező is akad olykor, de csak ha a véletlen is úgy akarja. Fejlődés pedig csak úgy lehetséges, ha a rendezői törekvések állandó, tervszerű gondozásban részesülnek, ha az egyszer megkezdett munkát mások veszik fel és ugyanabban a szellemben tovább fejlesztik; de ki van zárva, ha a munkásokat a véletlen szállítja, ha előd és utód közt nincs kontaktus, ha nem egy színház, egy tradíció köré csoportosulva dolgoznak a tehetségek, hanem ki-ki úgy, amint olvasmányai vagy külföldi tanulmányúttjai véletlenül diktálják. Ez okozza, hogy a rendkívül tehetséges nyersanyag ellenére a második sorban állunk.⁴²

A legnagyobb művészi élményt a jó színészi játék jelenti számára. S ennek az élménynek a keresésénél nem sznobság vezet, ami mint mindenben, itt is távol állt egyéniségétől. Nem nagy nevek után indul, hanem maga megy felfedező útra. „A kis színházakban aránylag sokkal több kitűnő színész

⁴¹ *Levelezés*. 19. sz. — Shakespeare és a mai franciák. A kritikáról 89–101. l.

⁴² *A rendezőkérdés rendezetlensége* — MF 1912. II.

van, mint a Français-ban” — írja 1885-ben Párizsból Jászai Marinak. Így fedez fel egy Pierre Berton nevű színészt Orsino szerepében. Hangja, mely neki Nagy Imre hangját idézi, csupa poézis és még késő éjjel is kíséri. „El vagyok ragadtatva, mint nem tudom, mióta nem, lázban vagyok az artisztikus gyönyör miatt. . .”⁴³

Ilyen „artisztikus gyönyört” kell nyújtania a színész játéka-nak. Elsősorban nem külső eszközökkel, hanem belső átéléssel. A színész játékaival szemben a drámához hasonlóan az igazság követelményét állítja. Ez az igazság nem fotografikus hűség, hanem művészi újratemtés, a valóság jellegzetes sűrítése a szépség jegyében. Ehhez a színésznek nem elég megérteni az író, hanem hinnie kell benne.

Az igazán nagy színész fő jellemzője a művészi mérték-tartás, mely éppúgy kerüli beszédben a pátoszt, mint mozdulatokban a torzot és groteszket. A színész ne szavaljon: a szépség régióiba emelt természetes beszédet hallasson, amit finom árnyalással emel „art de dire”-re. Minden egyes szerep egy emberi jellem újraélése. Az igazán teremtő színész nem veheti át másnak a modorát és fogásait, mert akkor hamis, és nem ismételheti a sajátjait sem, mert akkor művészet helyett rutint ad. Olykor egészen új értelmezést tud adni a darabnak, világot gyújt a homályos helyeken és egységgé ötvözi, ami a darabban töredékes. És ilyenkor Ambrus meghajol a színész értelmezése előtt. Így változtatja meg véleményét Sudermann *Otthonával* szemben Jászai Mari Magda-alakításának hatása alatt. Gombaszögi Frida megjelenésének vonzerejével érdekes-séget ad Theodora szegényesen vázolt alakjának Hajó Sándor komédiájában, a *Démonok*ban, s ugyanott Gombaszögi Ella kedvességével enyhít a pesti „démon” ordénártságán. De a színész teremtő hatalmánál fogva ugyanígy tönkretetheti a legnagyobb remekművet, ha egy alakját félrejátssza.

Eszménye Duse volt, aki pátoszmentesen, a legegyszerűbb eszközökkel, de lélektanilag hitelesen tudta megtestesíteni

⁴³ *Levelezés* 19. sz.

a szépet, mert nem játszotta, hanem élte szerepeit. Ambrus fedezte fel a magyar közönség számára, mikor mások csak félvállról kezelték; „olyan színésznő — írja —, amilyen még nem volt és nem is lesz soha többé”.⁴⁴ És Duse megítélésében mutatkozik meg, hogy Ambrus véleményeiben mennyire a saját útját járja. Nem osztja Lemaître véleményét, aki szerint Duse játékában a fájdalom és kétségbeesés kifejezése túlságosan szerény és dícsérően állítja vele szembe Sarah Bernhardt szerinte hatalmasabb, összetettebb és színpadiasabb ábrázolását. És ennek kapcsán elvként szegezi le, hogy a színpadi ábrázolásnak még a legőszintébb játékban is követelménye némi túlzó felfokozás, „exagération”.⁴⁵ De Ambrus nem a franciák, hanem a saját útját járja, mikor Duse művészetével szemben Sarah Bernhardt-ban csak virtuozitást lát, akinek magyar utánczó karikatúráját adják, merész fogásait és különtségét, az ő finomsága nélkül.

Mint a drámai műfajokban, itt sem ismer szerepkörök szerinti hierarchiát. Lelkes szavai vannak Judic francia operett-primadonna játékára még akkor is, mikor jóval túl delelőjén 1892-ben Pestre látogat. Nem az időközben kolosszállissá vált termetet látja, hanem légiesen finom művészetének filigrán remekléseit, amiket, mint a kivételes művészek, a legegyszerűbb eszközökkel ér el, s így az ebben a műfajban képzelhető legnagyobb tökéletességet tudja elérni. „Elefánt, kiben dalosmadár rejtőzik.”⁴⁶

Külföldi színészek hosszú sorát látta itthon és idegenben, nagy átéléssel, hozzáértéssel, és a szépíró stílusművészetével elevenítette meg írásaiban játékkukat. Ezek sajnos ma is szét-szórva hevernek régi hírlapok hasábjain. A külföldi művészek játéka adta meg a távlatot a hazai színészek megítéléséhez. Itt sem kábította el a nagy siker és nem befolyásolta a közvélemény. Példa erre Jászai Elektrájának megítélése legnagyobb

⁴⁴FALLENBÜCHLNÉ AMBRUS GIZELLA: *Ambrus Zoltán, a színikritikus* — It. 1958.

⁴⁵*Impressions* X. 159. s. k. II.

⁴⁶A Hét 1892. 46—47.

diadalai idején. Az Elektra-alkításban elismeri ugyan Jászai erőteljes tehetségét és hatalmas színészi temperamentumát, de hanyatlást lát az Antigone-val szemben, ahol a művészi szépre törekedett, magatartása nyugodt volt és méltóságos, szavolata érthető és világos, hangja még az indulatok kitöréseiben is csengő és tiszta, mozdulatai plasztikusak, arca egy Niobe fájdalmának kifejezője. Elektrában eltért saját művészi hagyományaitól, kevés benne az egyszerűség és Sarah Bernhardt hatására sok az extravagancia. Mozdulatai túlzottak, hangja a szenvedélyek magas skáláin rikácsoló, és szavolata érthetetlen hangzavarrá tolul össze.⁴⁷ Mintha Bajza Egressyről írt bírálatának hagyományai élednének újra.

Az a távlat, melyet számára a külföld színművészetének ismerete ad, nem a hazai színesztet lekicsinylését szüli nála, hanem nagyobb megbecsülését; Párizsban Maubant színesztetét méltatva, kit nem adna valamennyi tragikusért, Nagy Imre hatalmas alakítására emlékszik Calderon *Allhatatos fejedelmében*.⁴⁸ De nemcsak tragikus színészeknek és klasszikus szerepeknek jut ki elismerése: részletesen elemzi Márkus Emília játékát *A nők barátjában*; Hegedüs Gyula beszélő művészetét, mely úgy sugározza az eszességet, megértést, éplelkűséget, bonhomiót olyannak tartja, amit olasz és francia színészek is megirigyelhetnének. És épp így európai távlatból mondja elsőrangúnak a Vígszínház együttesét a századforduló idején.⁴⁹ Még a könnyű műfajok alakítóit is méltatja, ha a saját kereteiken belül kiváló alkotnak, gondosan kerülve a magyar színbírálatnak azt a tőle annyira ostorozott szokását, amely a színész teljesítménye helyett személyével foglalkozik. Így elemzi részletesen Küry Klára játékát Hervé *Lilijének* előadása kapcsán.⁵⁰ Blahánét a népszínművekben oly nagynak tartja, mint előadóművész csak lehet. „Benne a magyar géniusz

⁴⁷ Budapesti Szemle 1891. I. 318—20.

⁴⁸ *Levelezés* 18. sz.

⁴⁹ Nyugat 1917. I. 191.

⁵⁰ Magyar Hírlap 1894. 208.

legelbűvölőbb formáját öltötte magára.”⁵¹ De vaudeville-ben és operettben nem jó. A közönségnél ezekben is ugyanolyan a sikere, mert elsősorban a személyes megjelenés varázsa és nem a művészet jelenti számára az élményt.

7.

Műsort, rendezést és színészi művészetet a színházvezetés formál egyggyé, s ez teremt és nevel közönséget is. Ambrust kezdettől fogva élénken foglalkoztatták a színházvezetés kérdései. Ebbe, mint a drámabíró bizottság tagjának, mint dramaturgnak és színikritikusnak bő betekintése volt. A színházi adminisztráció nem kezelhető félvállról, mert láthatatlanul ott van minden előadás mögött és a színházvezetés nagy képességet igényel: nemcsak tárgyi hozzáértést, hanem tehetséget az élet cleven lüktetésének biztos, hidegszemű irányításához, a cél tudatos látását, a henyé kerekék kicserélését és főképp a magánérdekek könyörtelen leköszörülését a közérdek köszörűkövén.⁵² Mindez nemcsak tehetséget, de kemény küzdelmet is követel.

Gyakran és keményen, de hozzáértéssel és tárgyilagosan bírálta a színházak vezetését úgy, hogy sokszor a szerkesztők nem merték vállalni a felelősséget bátor szókimondásáért. De nemcsak támadni tudott, hanem védeni is az igazságtalanul, magánérdekből támadott színigazgatókat.

A színház vezetésében egy szempár látásának, egy ízlésnek, egy akaratnak kell érvényesülnie. A jó igazgató maga választja meg darabjait, színészeit, rendezőit, föltéve, hogy van hozzá tehetsége, kifinomult jó ízlése, kellő energiája, hogy öntudatlanul se engedjen semmiféle befolyásnak és illetéktelen beavatkozásnak és legyen érzéke az iránt, hogy hogyan és hová kell vezetnie a közönséget; ezenkívül magának kell elintéznie

⁵¹ A Hét 1892. 47.

⁵² Élet 1917. 11. sz.

a személyzet minden rendű színházi ügyét, az egyszerű munkásokét éppúgy, mint a művészekét.⁵³

Egyszer alkalma lett volna arra, hogy teljesen új és romlatlan közönséget neveljen a színház számára. A magyarországi építőmunkások színházat akartak létesíteni, s igazgatóul a közismerten haladó gondolkodású Ambrust megnyerni. Garbai Sándor, akkor az Építőmunkások Szövetségének titkára (1919-ben a Kormányzótanács elnöke) tárgyalt vele. Meg is állapodtak, de a Belügyminisztérium azzal az indokolással, hogy a szövetség tagjai nem olyan intelligensek, hogy ilyen irányú színjátszásra szükségük volna, megtagadta az engedélyt.⁵⁴

1917-ben, az első világháború kellős közepén Ambrus vette át a Nemzeti Színház igazgatását és egész energiáját belefektette abba, hogy amit elméletben hirdetett, a gyakorlatban is megvalósítsa; s ez a szinte leküzdhetetlennek látszó nehézségek ellenére sikerült is neki.⁵⁵

Amit legkövetkezetesebben keresztülvitt, az a magánérdekek leköszörülése volt a közérdek köszörűkövén. Puritánsága és meg nem alkuvása Szigligetit idézi. A műsoralkotásban európai látókört egyesít a Nemzeti Színház legnemesebb hagyományai-val. Erős Shakespeare-kultusz, azonban anélkül, hogy egyoldalúságba tévedne. Az *Ahogy tetszik* bemutatója, a *Romeó és Júlia*, *IV. Henrik*, *A vihar*, *Coriolanus*, *Szentivánéji álom*, *III. Richard* új betanulása, az első évad 52 Shakespeare estéje mellett négy Molière repríz szerepel, *Faust* előadása, *Elektra* és *Stuart Mária* felújítása Márkus Emíliaival Mária és Jászai Marival Erzsébet szerepében. De a legnagyobb esemény magyar darab, Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* felújítása, Jászai Marival Mirigy szerepében, s a legsanyarúbb időben is új díszletekkel

⁵³ A kritikáról 59.

⁵⁴ *Levelezés* 213. sz.

⁵⁵ Igazgatásáról részletesen PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN: *A Nemzeti Színház százéves története* I., Bp. 1941. 441–60. és *Levelezés* 297–421. sz.

és jelmezekkel. Most elsősorban a magyar klasszikusok öltözéknek új ruhába.

Megnyitó előadása Gárdonyi népszínműve *A bor*, ami kissé programadás is. Felújítja a *Falu rosszát*, s amiért tollal küzdött, most megvalósul: a magyar falu újra bevonul a színpadra. Első eredeti bemutatója Móricz Zsigmond *Pacsirtaszója*, Kodály zenéjével. Az eredeti magyar műsor kialakításnál szándékai korlátokba ütköznek. Az egyik a magyar közvélemény sajnálatos kettészakadása. Ami a jobboldalnak jó, azt a baloldal kifogásolja és fordítva. De ennél is nagyobb csapás a Színművészeti Tanács, mely 1920 februárjától vaskalaposágával és vétőjogával a műsoralkotás kerékkötője volt. Hevesi 1514 c. nagysikerű drámáját Ambrus csak saját felelősségére viheti színre. Az egyetlen darab, amelyet egyértelmű örömmel fogad igazgató, Tanács, színészek, kritika és közönség, Voinovich Géza 1922 januárjában bemutatott *Mohácsa*, mely válaszókos ízlésével távolmarad a hazafias szólamoktól.

De ha a Színművészeti Tanács már az eredeti újdonságoknak is kerékkötője volt, a modern külföldi műsort lehetetlenné tette. A háború folytán szellemi vámsorompó, utóbb valutáris nehézségek amúgy is akadályozták új külföldi darabok lekötését. A Színművészeti Tanács nem engedélyezi Andrejev Leonid *Anathemáját*, amit még Tóth Imre Ambrus dícsérő bírálata alapján kötött le, Tolsztoj: *A sötétség országát* túlságosan komornak találja, minden külön indokolás nélkül utasítja vissza Strindberg *Húsvétját*, D'Annunzio *Giocondáját*, Hauptmann *Peter Brauerét*, Sommerset Maugham *Az ígéret földjét*, Trarieux *Megtérését*. Maurice Donnay *Amants* c. darabjával szemben erkölcsi aggályok merülnek fel éppúgy, mint Wildgans *Liebe*-jével szemben, másik darabjától, az *Armuttól* viszont nem várnak különösebb sikert éppúgy, mint Tor Hedberg *Apa és fiú* c. drámájától. A legnagyobb sajtóvihar Claudel *Angyali üdvözlétének* visszautasítása kelti, melyet Ambrus Bajor Gizivel és Ódryval akart előadatni, de amelyről a Tanács lesújtó ítéletet mond. Egészen különös indokolással utasítják vissza Galsworthy két eredetiben be-

nyújtott darabját a *Justice*-t, és a *The Pigeon*-t: a Tanács nem minden tagja tud annyira angolul, hogy a darabot érdemben megbírálhassa. Ambrusnak végre sikerül elérnie egy alapszabály-módosítást, mely szerint a Tanács határozatával szemben felfolyamodással élhet. Ennek nyomai már mutatkoznak Ambrus utolsó műsortervében, melyben hét külföldi újdonság szerepelt: Bataille: *Soeur d'amour*, Galsworthy: *Joy*, D'Anunzio: *Gioconda*, Tolsztoj: *A sötétség országa*, Hauptmann: *Az elsüllyedt harang*, Ibsen: *Solness építőmester* és Fabre: *Matignon ház*. De ezt a tervet már nem valósíthatta meg.

Az első külföldi bemutató, amit a Tanács nem ellenez, Shaw: *Man and Superman*je 1921 áprilisában került színre *Tanner John házassága* címen. Még Tóth Imre kötötte le, s Ambrus nem szívesen adta elő, hisz mindig élesen bírálta Shaw-t. De már két és fél esztendeje nem került színre a Nemzeti Színházban modern külföldi darab, nem akarta elmulasztani a kínálókozó alkalmat. A sors különös íroniája, hogy épp egy Shaw-darab előadása miatt érték Ambrust a leghevesebb sajtótámadások a jobboldali lapok részéről. De azt mindenkinek el kellett ismernie, hogy az előadás kitűnő: Ódry káprázatos beszédtempója olyan clevenen pörgette a hosszadalmas darabot, hogy senki sem érezte fárasztónak.

Mert az előadás mikéntje Ambrus kezében volt. Szerződ-tetéseibe senki sem avatkozott, vagy ha igen, visszaverte. Így el kellett volna bocsátania Kiss Ferencet, mert a Tanácsköztársaság idején szerződött a színházhoz, de vállalta érte a felelősséget, mert nagy nyereségnek tartotta a népszínmű és a klasszikus dráma számára. Kitűnő szeme volt a tehetségek felismerésére. Nemcsak Kiss Ferencet fedezte fel, hanem Urayt is. Ő szerződtette a színházhoz Abonyi Gézát, aki az Ambrus akarata ellenére elüldözött Beregi Oszkár klasszikus szerepeit átvette, Nagy Adorjánt, a szép magyar beszéd mesterét és Sugár Károlyt, a legnagyobb magyar epizodistát, aki mint Caliban remekelt a *Vihar* felújításánál. A régi tagok közül ő adott teret Bajor Gizi fejlődésének, amiért rengeteg támadás

érte, s alatta érte utóvirágzását Jászai monumentális művészete, aki 60 évén túl is átáll a rutin készletkamrájába nyúlni. Ambrus maga nem rendezett, csak az utolsó próbákon jelent meg és tette meg megjegyzéseit; egyébként teljesen szabad kezét engedett rendezőinek, Hevesinek, Csathónak, Ivánfinak művészi meggyőződésükben, s ennek részletes kivitelezésében, melyet azonban nem sikerült összehangolnia.

És a körülmények mostohasága folytán nem sikerült elgondolásait mély műveltsége, széles látóköre, egyszerűsége és puritán becsületessége ellenére sem maradéktalanul megvalósítani. Igazgatói működése torzó maradt, mert Klebelsberg kultuszminiszter szeszélye épp akkor tolta félre, mikor nyugodtabb idők beálltával megnyílt volna a lehetőség, hogy kénytelenségből halogatott terveit megvalósíthassa, s elütötte attól, hogy megmutassa, mit tud, ha nyugodtan hagyják dolgozni. És igazat kell adnunk panaszának: „azért támadtak és intrikáltak ellenem, mert nem voltam hajlandó kielégíteni a jogosultlan magánérdekeket a Nemzeti Színház érdekeinek rovására”.