

AZ ÚJ SZÍNPAD  
ÍRTA: BÁRDOS ARTÚR

A NYUGAT KIADÁSA 1911

„JÓKAI” KÖNYVNYOMDA BUDAPEST, VII, THÖKÖLY-ÚT 28.

# SZÍNPADI PROBLÉMÁK

A színpad legújabb, mostanában bontakozó fejlődése rendkívül gazdag problémákban. Valószínűen azért, mert nagyon is komplex természetű, mert problémáinak keletkezése és megoldása a művészet minden területét érinti. A megelőző színpadi fejlődések, a történelmi naturalizmus (meiningenizmus) vagy a társadalmi színpad-naturalizmus is szervesen kapcsolódott más művészetnek, főként az irodalomnak, a fejlődéséhez. De a ma színpadán a festészet, az irodalom, a zene, a színházi és egy mindannyiok összességéből sarjadt új művészet: a színpadművész (a rendező) művészete vívják izgalmas harcukat. E helyen csak néhány problémáról lesz szó, amint a színpad gyakorlati embere vagy esztétikusa előtt felmerülnek. Nem is megoldásuk a fontos. Megtalálásuk és letűzésük magában is perspektívát ígér. Azonfelül: nem szabad elfelejteni, hogy itt színpadról, tehát egy érzékelhetően anyagi és föltöbb sokrétű művészi materiáról van szó. Minden igazi megoldás csak ebben a materiában, magán a színpadon történhetik. Semmisem papíron. A leggyökeresebb problémák a rendező elé merednek egész domború-

sággal. (Persze, csak néhány rendező elé; legtöbbször, a sablonok útján, sosem találkozik velük.) A színpad heves, folyton meg-megújuló élete nem kérhet tanácsot semmiféle elmélettől. A színpadi naturalizmusnak azért volt oly kevés köze a színpadhoz, mert csak írók s nem egyúttal színpadi emberek irányították.

Lehet, hogy az itt következő fejtegetés, noha mindenképpen a gyakorlat talajába szeretné leereszteni a gyökereit, nagyon is elméletinek fog tetszeni. Ennek az oka az lesz, hogy nálunk, amennyiben ide egyáltalában eljutottak, alig élnek még eleven és tudatos életet ezek a problémák. De kétségtelen, hogy ide is eljutnak, előbb vagy utóbb. Lehet, hogy már csak megoldott állapotban, kész eredmények alakjában. De bizonyos, hogy ebben az esetben vesztenők a legtöbbet, a legértékesebbet.

Hogy e fejtegetések alá pozitívabb alapot helyezünk, állapítsuk meg, hogy az orosz és az angol színpad mellett ma leginkább a német színpad e problémák színhelye.

Néhány évtizeddel ezelőtt még a francia színpad volt a német színpad ideálja, őse és egyben jövőbeli eszménye, melyhez mindenképpen hasonlítani vágyott. A német színészet Racine, Corneille, Crebillon és Voltaire előadásával kezdődött. A színpadi klasszicizmus Franciaországból származott át Németországba és Goethének színpadi ideálja Talma volt.

Egy-két évtized óta azonban Franciaországból főként Németországba helyeződött át a fejlődés vágánya.

Azok a szelek, melyek az utolsó évtizedben

angol (Gordon Liraig), orosz (moszkvai Művész-színház: Btanivlaszky) és elsősorban a német színpadon, közelebről: a Brahm és a Reinhardt színpadán végigviharzottak, a francia színpadot érintetlenül hagyták. Brahm és Reinhardt: e két név köré csoportosítható minden, ami német színpadon, sőt mondhatnók majdnem, ami európai színpadon színpadi történes az utolsó évtizedben történt, minden evolúció, aminek kavargása, forrása problémákat dobott felszínre. Az ő irányzatuk ütközéséből támadtak a legtermékenyebb ellentétek, megoldatlanságok, problémák, éppen azok, amelyekről itt szó van. Ezért kell, habár nem szándékom e keretben színpadtörténetet adni, ezt a két nevet megemlíteni. Róluk még sokszor lesz szó. (Főként Reinhardtrol, akinek színpadi alkotásai már egy csomó illusztrációval is szolgálnak e fejtegetéshez, mely az új színpad prespektíváit szeretné kijelölni. Reinhardt még nem sokat valósított meg az új lehetőségekből, talán egyetlen alkotása sem teljes, tökéletes megvalósulás. Lehet, hogy — föllépésének körülményeiben és egyéniségében rejlő okok miatt — soha nem is fog az e fejtegetés során kijelölendő végső konzekvenciákhoz eljutni. Mégis, az ő színpadán, egy-egy színész játékában, egy-egy kép rendezői megformálásában, a jobbszeműek már találtak egy-egy megcsillanásával az új lehetőségeknek).

Amikor Reinhardt néhány társával kivált a Brahm társulatából, akkor tulajdonképpen a színpadi naturalizmust hagyta el és ezzel a lépésével kezdődik a színpad legújabb fejezete: a stilizáló színpad. Szándékaiban még nem volt tudatos,

színpadán még egyelőre tovább élt, sőt talán tetőpontjához jutott el a naturalizmus (Gorkij „Nachtsyl”-jában). Es a föllépése természetesen nem elszigetelten, hanem egy csomó más, irodalmi, képzőművészeti stb. evolutív jelenséggel kapcsolatosan történt és ezt az új fejezetet sem egymaga, hanem egy csomó íróval, színésszel, festővel és rendezővel együttesen írta bele a színpad történetébe. Ami közös táborba terelte őket, az új vágyak, új célok közössége és főként egy kiábrándulás volt:

### KIÁBRÁNDULÁS A NATURALIZMUSBÓL.

A kiábrándulás fájt, mert soha nagyobb lelkeséggel nem vívtak meg csatát, mint a naturalizmus a magáét és ezt a csatát tehetséges és meleg emberek vívták, a művészet forradalmi felszabadulása, emberiessége és hűsége nevében.

A színpadi naturalizmus küzdői a hűség nevében hordták áldozataikat az új szentség elé. Az író minél hűségesebb szolgálata, minél élet-szerűbb ábrázolása volt a jelszó. Végletekig önfeláldozók ennek a célnak a szolgálatában. Fiatal lányok ennek a hűségnek az oltárán áldozták fel hajuk aranyát, hogy nyolcvanéves és koplaló és egyben tüdővész és lehetőleg haldokló vén-asszony-szerepeket játszhassanak. Nincs rongy eléggé rongyos, nincs festék eléggé rútitó számukra. A hűség nevében köhögtek, krákogtak és köpködtek a naturalisztikus színpad „hősei” egyetlen estén többet, mint egy tüdővész-szanaszatórium egész szezonjában. A rút: öncél ebben

a furcsa stílusban, melyet Alfred Kerr „Arme-leutstyi”-nek nevezett el.

Ez a hűség . . . éppen ez volt az, ami a kiábrándulókat gondolkodóba ejtette. Ha a naturalisztikus irodalom bármelyik drámájának ábrázolására gondolunk is, adhat-e a színpad többet (ha már a többet tekintjük művészi célnak, holott a kevesebbet kellene annak tekintenünk), adhat-e többet az életbéli dolgok egy szűkre szabott kivonatánál? Adhatja-e az egész életet alfájától ómegájáig, a születéstől a halálig, adhatja-e csak egyetlen hősének tragikumát is a történesek egymásutánjának teljes és csorbítatlan láncolatában? Nem is szólok a lélektani, hanem csak a technikai lehetőségekről: lehet-e egy emberélet. egész folyását és konklúzióját egyetlen est térbeli keretébe belegyömöszölni... holott az élet, az élet sohasem tömörít... Az írónak három év, vagy akár három nap eseményeit kell lejátszatnia három óra alatt. A naturalisztikus színész pedig a részletezésben odáig megy el, hogy a halál pillanatnyi tényéből félórás színpadi jelenetet csinál; a halál tényéből, amely esetleg — nem okvetlenül — a szerző szándéka szerint nem jelent egyebet, mint pontot a darab végén.

Az író az életet művészetté fogalmazza. Logikus-e az író művészetét, a drámát, ismét életté visszakomplikálni? (vagy — visszaegyszerűsíteni . . .?) A darabot, — megfosztván mindattól, ami az életnek magasabbrendű egységévé, művészetté fokozza, — életté leszerelni?

Lehet-e végső célja, vagy művészi célja a színpadnak: az életbéli valóság látszata? Cél-e



az, hogy bútor, fal, ember a nehézkedés törvényének fizikai jelenségeivel bizonyítsa anyagi valóságát? Ha az író szavai csak művészi kivonatot nyújtják a valóságnak, mért adjon színész és kulissza többet ennél, vagyis helyesebben: kevesebbet? (És pozitív irányban fűzve tovább ezt a gondolatot: mért csak az írónak a színész szájába adott szavai szolgálják az író szándékait, mondanivalóit s mért ne hang, gesztus, kulissza és bútor is?)

Ábrázolhatja-e egyáltalában a színpad a teljes életbéli valóságot? Bizonyos, hogy legverejtékesebb erőfeszítése is ebben az irányban csak neveléses eredményeket teremthet. Eszközeinek korlátoltságánál fogva nem kétséges, hogy hazudnia kell. Már most csak az a kérdés, hogy úgy hazudik-e, gyerekes komolykodással, hogy — rajtakapják, vagy pedig bátor művészi tudatossággal úgy, hogy magasabbrendűvé fokoz? Persze, itt felnőttekről van szó; a gyerekekkel néha — talán — még a színpadi naturalizmus verejtékes valóságait is valóságként lehet elfogadtatni. De a felnőttek észreveszik, ha az ég ráncot vet (és valamikor a legtökéletesebb színpadon is ráncot vet); a felnőttek észreveszik, hogy a hatalmas lombú színpadi fát egysíkú vászon „ábrázolja” és ha mindehhez még hozzágondoljuk a kosztümök hamis anyagát, a díszletek hamis arányait és a többi hamisságokat: akkor már többé nem is romboló haraggal, csak mosolyogva lehet kérdeznünk: hol van a naturalisztikus színpad valóság-illúziója?... Világos mindéből, hogy a színpadnak hazudnia lehet, de hazudni kell még akkor is, ha ezeknél a főtebb

jellemzetteknél sokkal becsületesebb, művészi-  
és kevésbé naiv és áttetsző eszközökkel is ostro-  
molja illúziókat és világos, hogy mindenképpen  
rajta is kell érnünk a hazugságon. A rajtakapa-  
tás kiábrándító incidensét tehát csak úgy kerül-  
hetjük el, ha nem is titkoljuk, hogy hazu-  
dunk. A vojtinai tételt, hogy hazudj költő, de  
rajt' ne kapjanak, úgy kell kiegészíteni, hogy:  
hazudj, de ne is titkold, hogy hazudsz, akkor  
nem kaphatnak rajta! (Talán éppen ez a ki-  
egészítő fogalmazás a lényege mindannak, ami-  
ben Arany János óta az esztétika módosult.) A  
rajta nem kapatás követelményét a vojtinai tétel  
is csak a művészi hazugságnak egy önmagán  
belül való logikájára és konzekvenciájára értheti,  
de semmiesetre sem követelheti, hogy a művészi  
hazugságot életbéli valóság gyanánt fogadtassuk  
el. A naturalisztikus színpad pedig ezt a lehe-  
tetlen problémát vívja, teljes sikertelenséggel. A  
néző hamar úrrá lesz a helyzeten, fölébe kerül  
a produkciónak és ha jobb híjján tovább is el-  
elnezi még csepűragók bukfences erőlködését:  
halála következett el minden művészi hatásnak.  
A művészi igazság kérdése a színpadon még  
jelentősebb kérdés, mint a művészet más terü-  
letein, minthogy a színpad célja a megvaló-  
sítás, ami itt szó szerinti követelmény; a színpad  
megvalósítja nemcsak az író elképzelését, de a  
leírt betűt is, amely már maga is a művészi meg-  
valósulás; ettől a megvalósulástól a színpadi  
megvalósulásig áthiadalásra váró fizikai és anyagi  
távolság: ez sejtetheti a művészi igazság problé-  
májának színpadra vonatkoztatott oldalát, egész  
jelentősége és súlyossága szerint. Súlyosabb itt

a probléma már azért is, mert bonyolultabb; a színpad anyagának egész összetettségével és sokféleségével találja magát szemben.

A művészi igazság követelménye a színpadon: itt mindjárt a színpadi problémák egyik legizgalmasabbjához érkeztünk el. Örökéletű, állandóan aktuális probléma és megoldatlansága a színpad lényegéből következő; de azt a színpadi fejlődést, melynek ma éljük forrongását, még fokozottabban érdekli, mint más korszakokat. Már csak azért is, mert éppen egy sokat hangoztatott és rosszul értelmezett művészi igazságból, az igazság igazságából: a naturalizmusból jelent kiábrándulást; ezt döngeti egy másik művészi igazság nevében. De erről, mint leglényegesebb kérdéstről, még többször lesz szó.

A színpadi naturalizmusból való kiábrándulásban mindenesetre speciális szerepet játszott ennek a problémának a felbukkanása. Ezenkívül, persze, szerepet játszottak benne ugyanazok a művészetpszichológiai okok is, melyek ugyanabban az időben az irodalmat és a képzőművészeteket is elterelték a természet szolgálai másolásának útjairól. Azok a titkos, delejes okok is, melyek általában a művészet irányainak apályát-dagályát, szünetlen váltakozását előidézik és azok is, melyek különösképpen az elmúlt évtized, vagy évtizedek verejtékes naturalizmusát lejáratják. Ezek részletezése azonban nem ide tartozik; sokkal inkább érdekel bennünket, hogy a művészet irányainak fentvázolt hullámozásában milyen vonatkozást tart a legújabb, a naturalizmust elseprő színpadi fejlődés hulláma a naturalizmust megelőző hullámmal? Ugyanannak a művészi

meggyőződésnek bosszúja érte-e a naturalizmust, amelynek romjain egykor ő diadalmaskodott? A naturalizmust megelőző színpad elvei azonosak-e a naturalizmust leromboló színpad elveivel, másszóval: egyszerűen visszatérést, avagy fejlődést jelent-e

## AZ ÚJ SZÍNPAD.

Bizonyára, művészetpszichológiai szempontból sok közös vonás van az új színpad és a naturalizmust megelőző színpad törekvései és céljai között. Azok a közösségek ezek, melyek elférnek az ilyen filozófiai kategóriák, mint: materializmus és idealizmus, pesszimizmus és optimizmus, racionalizmus és empirizmus, keretében. A naturalisztikus színpadot megelőző színpad, melyet rövidség okáért sommázzunk a klasszicisztikus színpad elnevezése alá és a naturalizmust követő, új, ezentúl mondjuk így: stilizáló színpad, bizonyára azonos világnézetet, (egy idealisztikus világnézetet) képviselnek a naturalisztikus színpadon kifejezésre jutó világnézettel szemben. Ebből a szempontból tehát csakugyan nem fejlődésről, csak visszatérésről volna szó.

A színpadi esztétikának a szempontjából azonban gyökeres változást jelent az új, a stilizáló színpad, szemben a klasszicisztikus színpadal. Es nemcsak változást, hanem fejlődést is. Fejlődést azért, mert állandó értékű, pozitíve értékelhető technikai megismeréseket hozott a színpadnak, olyanformán, mint a plein-air a fes-

tészetnek. Ha kész és általános érvényű megoldásokat nem is hozott még (ilyenek különben nincsenek is talán ott, ahol művészetről van szó) nagy az érdeme egy felismerésben: a színpad a n y a g á n a k felismerésében. Felismerésében azoknak a művészi hatásoknak, melyeket csak a színpad nyújthat és amelyeket eszközeinél, matériájánál fogva nyújtani képes.

Az írott drámai mű legtökéletesebb, legtöbb színű és legtöbb távlatú megelevenítéséhez mindenestre a fantáziánk — az olvasás — révén juthatunk el. De ha már az olvasás adta elképzelés kereteiből kimerészkedünk, ha az író közléseit egyszerre több szem, több fül és több értelem számára akarjuk hozzáférhetővé tenni és testté váltani (merész lépés, de vállalni kell a konzekvenciáit!...) akkor milyen hatások azok, melyekben a színpad többet adhat az olvasás adta elképzelésnél? Nem lehetnek, csakis: érzékelhető hatások. Azok a hatások, melyeket a szem és a fül közvetít. (Az értelmi hatások a mű olvasásánál sokkal zavartalanabbak és, nem lévén anyaghoz kötve, magasabbrendűek.) Tehát o p t i k a i és f o n e t i k a i hatásokban kell keresni a színpad lényegét. E hatások a képzőművészet és a zene hatásai. A színpad komplex anyagának leglényegesebb elemeit az új színpad a képzőművészeti és zenei elemekben ismerte fel.

A fonetikai és optikai hatásokból kell kiindulnunk, ha a régi, klasszicisztikus és az új, stilizáló színpad különbségét meg akarjuk magyarázni. A naturalizmusból kiábrándult színpad ismét az illúziók útját keresi, csakúgy mint a régi klasszicisztikus színpad. A különbségét talán

úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a régi színpad a költői, az új színpad pedig a festői illúziót ostromolja. Ezért áll közelebb a színpad lényegéhez, matériájához. Hogy a különbséget a részletekben is megállapíthassuk, vizsgáljuk meg, hogy milyen változáson ment keresztül a színpad anyagának három leglényegesebb alkotórésze:

a hang,  
a mozdulat és  
a kulissza?

1. A klasszicisztikus színpadon a szavakon volt a hangsúly, a szó plasztikájában, csengésében keresték a szépség legfőbb tartalmát és mértékét. Jött a naturalizmus és plasztikus hanghatások helyébe fölszabadította a szó értelmi hangsúlyát, ami egyben azt is jelentette, hogy a szó helyébe a m o n d a t lépett. A stilizáló színpad ismét foglalkozik a fonetika hatásaival, de nem a szóéval, nem is a mondatéval, hanem a darab és a színpadi kép egészébe illesztendő szavak zenei, vagy mondjuk festői hatásával, helyértékével: valőrjével.

Példákkal kellene itt világítanunk, de félő, hogy a példák sablonok gyanánt fognak feltűnni. Holott a deklamációt szabad a legkevésbé sablonokba nyomorítani; hiszen éppen ez a sablonokba merevülés járatta le elsősorban a klasszicisztikus színpad deklamációját. Minden színészegyénség másképp és másképp deklamálja ugyanazt a sort; mintahogyan minden festőegyénség másképp és másképp rajzolja le ugyanazt a fát. Éppen különbözőségük avatja őket koncipiáló művészekké; és a színészi koncipiálás különbö-

zóságának egyik legfontosabb megnyilatkozása: a deklamáció.

A deklamáció az új színpadon ismét fontos szerephez jutott (a közbeeső naturalisztikus színpaddal kapcsolatban tulajdonképpen nem is lehet ilyenről szó), de éppen itt bizonyítható legjobban, hogy míg a régi klasszicisztikus színpad a költői, a stilizáló színpad a festői illúzióra törekszik. A régi deklamáció a szó költői jelentőségét hangsúlyozta; alliterációkat, rímeket, jambusokat, a poétikának összes sallangjait érvényesíteni akarta. Hatásának egyik fontos eszköze: a hangfestés. A „vihár” szó zúgott, a „szellő” susogott, a „villám” magas fejhangon „cikkázott” a színész ajkán, a „menydörgés” szót számos r-rel és a „végtelen” e-jét több perces ritardandóval-val ejtették. Az „éj” szónak csillagokat kellett a hallgató agyában felgyújtania és mikor fogcsikorogva és szemkimeresztve, azt mondta a színész, hogy „bosszú! . . .”, akkor ennek az egyetlen szónak a zúgásával Néró keresztényilkoló cirkuszainak minden borzalmát fel akarta idézni.

A naturalisztikus színpad aztán a szó zenei hatásával, de magával a szóval sem törődött. Értelmi szempontjaihoz képest a mondat volt fontos számára, az épkézláb mondat, amelyet sallangok nélkül, a mindennapi beszédben való jelentőségében és színében hangsúlyozott; sőt azon alul való jelentőségében, mivelhogy a mindennapi beszédben elő sem fordulnak némely mondatok, melyeket a naturalizmus szintén mindennapian mondott el. Hamlet monológját époly súlytalanul mormolta maga elé a színész, mint Henschel fuvaros a kocsisának adott rendelkezéseket.

Persze itt a darabok különböző karaktere is belejátszik a kérdésbe; bizonyos, hogy Henschel fuvarost naturalisztikusan is kell beszéltetni; de hiszen ez a fejtegetés nem is hangsúlyozza valamelyik irányzat kizárólagos jogosultságát. (Külömben is, ezt a momentumot e helyen el kell hanyagolnom.) Tudok a színpadnak az illető kor irodalmával való kapcsolatáról; csakhogy a naturalizmus legtipikusabb és legjobb színpadán, a Brahm színházában annak a kornak, sőt ennek a színháznak, hogy úgy mondjam reprezentáns íróját, Gerhardt Hauptmann-t akkor is naturalisztikusan játszották, mikor nem a Henschel fuvarosról, hanem az Elsülyedt harangról volt szó, sőt játsszák még ma is, mikor a Pippa táncol vagy a Grizeldis szimbolizmusáról van szó. Az Elsülyedt haranggal Hauptmann megelőzte korát és korának átlagművészetét oly időben, mikor a színpad még nyakig rekedt a naturalizmusban; Brahm színpada nem tudott a maga — hogy úgy mondjam — házi írójával sem lépést tartani és a maga fejlődésképtelenségét dokumentálta. És ennek leginkább a fanatizmusa az oka, a naturalizmus egyedül üdvözítő voltáról oly szilárdan vallott hite, melynek előbb-utóbb nevétségessé kellett válnia. Nemcsak oly mértékben, amennyire minden túlhaladott álláspontnak. Még sokkal inkább. Egészen kétségtelen ugyanis, hogy a naturalizmus, akármennyi értéket is dobhat felszínre, azt, amit Kerr „Ewigkeitszug”-nak nevez, jobban nélkülözi minden más irányzatnál; a szintetikus irányzatok mindig több távlatú, tehát maradandóbb álláspontot képviselnek, mint az analitikus irányzatok.



A fonetikai, vagy mondjuk, zenei elem annyira háttérbe szorult a naturalizmus színpadán, hogy például a verset egyenesen üldözték és nem volt cél nemesebb, mint prózává leszerelni azt, amit az író verssé ötvözött. Arra pillanatig sem gondolt ez a színpad, hogy a vers, esetleg, érték, hogy az író nem ezért írta, hogy próza gyanánt kapja vissza a színésztől. Szétboncolták a verset grammatikai elemeire, tolvajként osontak át az egyik verssorból a másikba, hogy rimet, ritmust szerencsésen elkerüljenek. Valami mester-séges sövényféléknek tekintették ezeket a dolgokat, melyeket, mint akadályversenyen, azért állítottak fel, hogy átugorván őket, annál bravúrosabb mutatvánnyal lehessen a pályát megfutni. Szó sincs róla, hiszen meg lehet érteni őket. Kétségtelen, hogy a színész első feladata, hogy embert öltöztessen a szavak díszébe; de csak az első feladata. Aki ott, ahol távolibb és magasabbrendű feladat kínálkozik, ennyivel, evvel a primaer feladattal beéri, az az írótól, a tolmácsolandó műtől távolabb marad, mint a klasszicisztikus színpad színésze, aki csakis a külső költői formaértékeket, a verset, a rimet, az alliterációt közölte. Az a színész, aki mind a kettőt, sőt mind a hármat tudja, aki embert is ábrázol és az emberábrázoláson túl a mű külső és belső költői értékeit is közölni tudja . . . róla majd később lesz szó.

Az új színpad reintegrálja a hang jelentőségét. Nem engedi elkallódnia a külső költői formaértékeket, de azoknak nem poétikai analízisét, hanem a színpad nyelvére való transzpozícióját adja. Nem a szót hangsúlyozza, mint a

klasszicisztikus, nem is a mondatot, mint a naturalisztikus színpad. Szó és mondat: nem színpadi, csak grammatikai fogalmak. Itt ismét csak a zenéhez kell fordulnunk, a fonetikai hatások művészi organizálójához; evvel tartanak legközelebbi rokonságot a színpad hanghatásai. Tehát: ahogyan Schumann Első Szimfóniája sem „zenésíti meg” sehol ezt a két szótagot, hogy: t a - v a s z és mégis a tavaszt zengi, a tavaszt árasztja a legzeneibb eszközök egész tisztaságával, ilyenformán adhatja vissza a színész deklamációja a költői formaértékeket is, nem a szavak hangúlyozásában, nem a versmérték kipengetésében, hanem a deklamáció egészének hatásában, a költői forma és tartalom ritmikus megéreztetésében.

Az egyetlen Duse-ről, aki minden példán felül áll s akinek minden szava, éppúgy mint lénye, egyetlen nemes — dusei — euritmus, aki, mindig kizárólag önmagát tolmácsolván, színészi tolmácsolásra nem lehet példa, — Duse-ről nem szólva, Reinhardt rendezői működéséhez kapcsolódik az új színpad fonetikájának egész evolúciója, minden kísérlete és eredménye. Az új színpad képzőművészeti reformjaiban másoknak is, — főként festőknek s elsősorban a müncheni Künstlertheater megalapítóinak — nagy a szerepük, de a zenei eredmények teljesen az ő bámulatos karmesteri pálcájának mozgását követték. Csakugyan; ismét karmesterről kell beszélnünk — goethei hasonlat — és zenekarról, mely az egyes hangszereket, vagy mondjuk: hangszíneket képviselő színészek különváló és egyetemes megszólalásból alakul össze. A kórust Reinhardt nem-

csak hogy a szó szoros értelmében karmesteri pálcával a kezében tanítja be, hanem minden egyes előadáson is ugyanezzel dirigálja a színpaloták mögött. Csakis így érthető meg a Lysistrata kórusának tökéletes zenei produkciója; a hatalmas crescendók, melyek a diadal vagy a mámor zengő unsziónójává szélesednek, a finom morendók, melyek a vágy kéjes sóhajtását fejezik ki. A kórus hangárnyalatok szerint tagolódik, egészen olyanformán, mint az operában. Megvan benne minden hangszín, az egész az éneklés benyomását adja, egyesek, a szélső hangszíneket képviselők, pedig valóságosan énekelnek. A szólóhangszerek, vagyis magánszereplők is tökéletesen illeszkednek bele ebbe a zenekarba: Eysoldt, a sokhúrú viola d'amour legmagasabb hangjaival, Eibenschütz, érzékeny búgó, hosszan elnyújtott cantabile-vel, és Schildkraut, a cselló legmélyebb húrján megszólaló brutális érzékiségével. Az egész előadás tempójában is, mely egyes tételeket, vagyis részleteket elnyújtott lassúsággal, másokat lihegő gyorsasággal hoz, tökéletes zenei ökonómia nyilatkozik meg. A Szentivánéj? álom erdei manói magas trance-hangokon énekelik el verseiket, (amit hogy Shakespere is ilyenformán képzelt, éppen maguk e versek bizonyítják misztikus, logikailag nem boncolható hangfestő szavaikkal és ritmusukkal.) Hangjukban benne van a nyári éj szerelmet párázó érzékisége, az erdő misztikus és hallható csendje és talán még a hold fényének édes rejtelmessége is. Mindez finoman árnyalt pianissimo; csak Puck mélyen zengő hahotája veri fel szinte aggasztó vidámsággal az erdő csendjét. Az egész:

a színpadi impresszionizmus első, tudatos és magas kultúrájú alkotása. Ahhoz, hogy színpad a hangulatfestésnek ilyen tökéletességéig eljusson, okvetlenül át kellett esnünk a festői és a zenei impresszionizmus egész kultúráján, Claude Monet-n és Claude Debussy-n; és akik a színpadon idáig nem jutottak el, azok bizonyos, hogy nem jutottak el a festészeti zenei és kultúrának sem ugyané szintjéig. A színpad is, mint minden művészet, általános művészi kultúra kérdése első-sorban. Volt idő, mikor csak irodalmi kultúra kérdésének és volt idő (mondjuk így, múlt időben), mikor minden kultúrából kikapcsoltán csak a kaptafa kérdésének tudták.

A színpad orkesztrumában minden hang az általa képviselt hangszín és a mű egészéhez mért jelentőség értéke szerint helyezkedik el. A szavak zenéjében pedig a deklamáció: a *con passione*, a szenvedély, a pátosz. A naturalizmus a pátosznak csak fiziológiai kifejezéseit ismerte; zenei, tehát *par excellence* színpadi kifejezését egyáltalában nem. Az ezt megelőző klasszicisztikus és az új színpad deklamációja között pedig abban van a leggyökeresebb különbség, hogy míg a régi színpad deklamációja a hangsúlyozásnak, a szótagok emelkedésének-esésének bizonyos logikai úton kifejlesztett *s a b l o n j a i b ó l* állott, addig a stilizáló színpad deklamációja a színész hangban való megnyilatkozásának egyéni *v e r e t é t* jelenti. Hogy ismét a német színpadról, ahol ezek az irányok már tisztázottabbak, tehát konstatálhatóbbak, vegyük a példát, más a Wegener és más Moissi, más a Heims és más az Eysoldt deklamációja. Moissi, ez az istenadta

olasz, a legnémetebb, a schilleri versnek adott új veretet (Don Carlos, Póza.) Ezt a deklamációt nem lehet színészakadémián tanítani, ez öntudatossá érett, egyéni kifejezőmód, stílus, akár a szobrász egyéni formákban kifejeződő stílusa. Reinhardt színpadán ugyan már meg lehet különböztetni a deklamációnak bizonyos visszavisszatérő vonalait is, de inkább csak a kisebb szereplők, vagy kisebb egyéniségek és a statiszták, a kórus megszólalásában. És ez ismét csak egyéni megnyilatkozás: a Reinhardté. Az ő pátosza, az ő zenéje.

A hang ismét fontossá, a közbeeső időben oly sokat gúnyolt és üldözött „szép hang” ismét fogalommal lett az új színpadon. Csakugyan, ma már nem is halálos bűn a szép hang, sőt érték, plusz, akár csak a pikturában a szín, a festőnél a színlátás tehetsége. Csakhogy mást értünk szép hang alatt, mint akkoriban. Akkor a szép hangnak is sablonja volt; egy bizonyos tömör, erős és zengő hang volt az, amely szépnek neveztetek. Hangosságában, erejében mérlegelték a hang szépségét. Ma a legkülönbözőbb színű és erejű hangokat tudjuk szépnek; csak színük és éppen minél egyénibb színük legyen. Moissi csodálatos fényben ragyogó hangját talán a régi iskola is szépnek minősítené, bár valószínű, hogy nem találná eléggé mélynek, férfiasnak, tipikus (sablonos) „hősi” hangnak. De már Eysoldt gyenge, vékony, egészen különös színezésű hangját bizonyára teljesen alkalmatlannak és szépség nélkül valónak találná; (aminthogy fellépésekor Duse csodás zenéjű hangját sem méltányolta); holott mi az Eysoldt hangját egy nagyszerű,

ritkaságos hangszer megszólalásának érezzük, amely a legfinomodottabb művészi stílusok szuggesztíóját, Wilde és Beardsley vonalainak zenéjét tudja felidézni. Általában: a sablonosság és az egyéniség jegye különbözteti meg a két színpadi irány szépségtípusát és ebben a közbeeső iránynak: a naturalizmusnak van legfőbb érdeme. Ez olvasztotta meg a sablonok kérgét, ez szabadította fel az egyéniséget; fontossága is ebben a destruktív munkában jelentkezik számunkra: amit rombolt, annak hasznát láttuk, amit épített, annak kevésbé. A színész külső megjelenésének szépségformáit is sablonok határozták meg a klasszicisztikus színpadon, éppúgy, mint a hang szépségét; de ez már a gesztus fejezetére tartozik.

A hang jelentőségét az új színpadon azonban nemcsak annak egyéni színe, hanem az előadás egészében való jelentősége, maga a darab is determinálja. Es jelentősége nemcsak a deklamációban, hanem minden színpadi megszólalásban elsőrendű. A hang egyik legfontosabb festő, tolmácsoló eszköze a darabnak; és ezen a ponton is bebizonyul, hogy az új színpad, a zene és a piktúra abszolút színpada, az irodalom, a darab hú tolmácsolásának követelményéhez is mennyivel közelebb visz, mint a naturalizmus, mely minden színpadi, érzéki szépséget a hűség jegyében üldözött. Pelleas és Melisande-ot, vagy Aglavaine és Selysette-t bizonyára csak sejtelmes félhangon lehet, e darabok alaptónusának sérelme nélkül, tolmácsolni; még pedig úgy, hogy az előadás egészét erre a tónusra kell összehangolni, azonfelül hogy aztán, ennek az alaptónusnak

vonalaán belül, a színész minden egyes megszólalásának megvan a maga hely- és jelentőség-szabta árnyalati értéke, valórje. (Ha arra gondolunk, hogy ezeket a darabokat hogyan aprózta volna szét a s z a v a k sugallata szerint a régi (klasszicisztikus) deklamáció, hogy mint gázolt volna keresztül e darabok hangulati tartalmán: akkor éreznünk kell minden látszólagos hasonlóságuk ellenére is a két irány tartalmi és értékbeli különbségét.) A hang egyéni színének és a darab egészéhez mért jelentőségének viszonyát, talán ismét csak a zenéből kölcsönvett párhuzammal magyarázhatjuk legvilágosabban. A zenekarban képviselt hangszínek — a hegedű, gordonka, viola stb. — mindig ugyanazok: ez a színpadi hang egyéni színének felel meg. Mégis, milyen másképpen, más tempóban, erőben, értékben szólalnak meg ugyanezek a hangszerek Beethoven, mint például Chopin tolmácsolásában és ugyanegy mű egységén belül, milyen másként az adagio-ban, mint a rondo-ban.

Az új színpadi deklamációnak erős összefüggését a zenével élénken jellemzi az, hogy modern rendezők nyakra-főre íratják a kísérő zenét a darabokhoz. Reinhardt alig játszik már Shakesperet kísérő zene nélkül (Mendelsohn, Humperdinck stb.) Maeterlinckhez Debussy ír kísérő zenét anélkül, hogy operát csinálna a drámából. A színpadi hang hangulatfestő hivatását valóságos zenével támogatják. A Szentivánéji álom holdsugaras, derült, a Téli rege komor mesehangját, A velencei kalmár karneváljeleneteinek romantikus velencei zenéjét pompásan kifejezésre segíti az egyik képből a másikba

átszűrődő — s ezzel a hangulategységet is össze-  
tartó — zene.

De nemcsak regényes és határozottan stili-  
zált darabok tolmácsolásában fontos a hang  
valórje az új színpadon. Gondoljunk például  
Ibsenre; nemcsak a Solnessre, a Peer Gyntre,  
hanem a Hedda Gablerre, a Romersholmra, a  
Vadkacsára, vagy akár (hogy határozott vonal-  
ban közeledjem a naturalisztikus alaphangú  
drámához) a Kísértetekre, itt egy-egy szó ejté-  
sében világosodik ki az egész darab tartalmi  
perspektívája. De nemcsak értelmi, hanem fone-  
tikai hangsúlyozásában is. Ha nemcsak pszicho-  
lógiai jellemzést (ebben merült ki a naturalisz-  
tikus színpad), hanem az író szándékainak mélyebb  
jellemezését is akarjuk adni.

A naturalizmus tehát minden zenét, minden  
ritmikai elemet száműzött a színpadról. A klasz-  
szicisztikus színpad pedig CSciK. el versért, a szóért  
való zenéről tudott. Az új színpadon a darab  
egészéért, a darabért való zene szólal meg. Es  
még ennél is magasabbrendű, a művészi kifeje-  
ződésnek még nagyobb egységeit összefoglaló  
zene: a színpadért való zene. Mely a színpad-  
művészettől, mint daltól a dallam, el nem választ-  
ható. Ami a naturalisztikus színpadon karak-  
t e r b e l i árnyalatokba differenciálódott, mindaz  
— és még több — h a n g s z í n b e l i árnyala-  
tokba differenciálódik az új színpad nyelvében.

2. A klasszicizmus színpadán szó és gesztus  
sem vallott közösséget; a mozdulatnak meg-  
voltak a maga külön plasztikai — hősi — sab-  
lonjai. A naturalizmus aztán összhangot teremtett



szó és mozdulat között, mindkettőt az értelmiség, a természetesség- és köznapiság korlátai közé terelvén. A stilizáló színpadon a gesztus is mindenekelőtt a színpadi kép egészének hűséges alárendeltje. Ezen a kapcsolaton, persze közöséget tart a szóval is, de még bensőbbet, lényegesebbet magának az egész darabnak egységes stílusával.

Némi torzító éllel, a klasszicisztikus színpad gesztusainak logikai alapjait talán ugyanott kereshetjük, ahol az operai mozdulat-sablonokét, melyek hangmagasság szerint igazodnak. Mikor magas hangot kell énekelni, akkor lábujjhegyre áll az énekes és jobbkarját fölfelé nyújtja, viszont, mikor mély hangot énekel, akkor karját széles mozdulattal, mélyen leereszti. Sokkal mélyebb, logikusabb magyarázatát a klasszicisztikus színpad gesztusainak is alig lehet megtalálni. De bizonyos, hogy bizonyos kerekésre, plaszticitásra való törekvés nyilatkozott meg bennük. Ugyanaz és nem szépségebb, mint ugyanabból a korból fenmaradt szobrokon látható. Dubois, Frémiet, Begas szobrainak, vagy például a mi Petőfi-szobrunknak ágáló pose-ai emlékeztetnek leginkább ennek a színpadnak a mozdulataira.

A naturalizmus színpadán viszont nem volt a gesztusnak semmi önmagáért, az önmaga szépségeért való jelentősége. A gesztusról, mint esztétikai elemről itt nem lehet szó; csupán csak mint az emberábrázolás szükséges tartozékáról. A „természetességben” merült ki a színészi mozdulat szerepe. Szó és mozdulat itt szolidárisabb volt, mint a klasszicizmus színpadán; szolidáris a kifejezéstelenségben és szürkességben

is. A mindennapi mozdulatokat hajszták és túlozták, a mindennap embereit figyelték meg a fotografáló lencse hűségével és a művészi kiválasztás, organizálás teljes mellőzésével. A részeg, a vak, vagy a tabetikus mozgásának különlegességei izgatták a színészt és az orrfúvás színpadképessége: ez volt ennek a színpadnak legizgalmasabb revelációja . . .

Az új színpad a gesztus önmagáért valóságát, épp úgy, mint a hangét, visszahelyezte régi jelentőségébe. Itt a gesztus is művészi érték, mint a hang, vagy mint a festményen, vagy a szobron: a vonal. A mozdulat kísérő társa a szónak; de ezzel a szereppel nem éri be, mint a naturalizmus színpadán. Együtt lendül a szóval, de önmagában is értékes szépség forrása. Gondoljunk Dusera, *egy-egy* mozdulására, oszlophoz támaszkodására, mely antik torzók szűz vonalszépségét idézi föl. Gondoljunk Wegener Holoferneszére, akinek minden mozdulata egyiptomi szobrok monumentális, tömör szimmetria-szépségét árasztja. Gondoljunk Eysoldt Saloméjének Bearsdley-vonaiaira. Antik torzók, egyiptomi szobrok, Beardsley-vonalak . . . csakugyan, itt is képzőművészetről van szó, az új színpad gesztusa is a képzőművészetből merítette szépségformáit. Csakhogy mindig más és más formákat, a darab mélyen fekvő vonalainak parancsa szerint; és jó művészetek örök formáit. A klasszicizmus színpada beérte a plasztikának néhány sablonjával és ezeket is korának r o s s z művészetétől kérte kölcsön.

De az új színpadon a gesztus nemcsak önmagáért, sőt elsősorban is nem önmagáért, hanem a színpadi kép egészéért van. Bele kell

helyezkednie a képbe, a kép egész stílusának, helyértékeinek és tér-megoldásainak parancsa szerint. Ezért van, hogy az új színpad tervező-művésze a dekorációhoz készített vázlataiba a színpadon mozgó alakokat is beletervezi, vázlatokat készít az alakok mozgásbeli stílusáról és nemcsak ezeket helyezi bele a dekoráció keretébe, hanem esetleg az ő, a darab szerint megkívánt mozgásukhoz képest módosítja a dekorációt is.

Az egyéni mozgással együtt a tömegmozgás képleteit is gyökeresen átalakítja a stílus színpada. Megváltozik mindenekelőtt a színpadi tömeg fogalma. A naturalizmus a tömegjelentekben minél több embert akart mozgatni, minél több gesztust, minél több hangot akart produkálni; rendezői ambícióvá vált a nagy statisztéria és a színház nagyságának, sőt színvonalának az volt a fokmérője, hogy hány tagú statisztériával játszatja a Julius Caesar fórum-jelenetét? Az új színpad szigorú stílusbeli igényeiből következik, hogy csak ritkán mozgat nagy tömegeket; íegfölebb csak olyankor, mikor éppen a tömeghangulat megéreztetése a rendezői cél. („Haramiak”, „Takácsok” stb.) De mikor például egy király kíséretéről van szó, akkor ezt négy, vagy hat, vagy nyolc emberrel jelzi. Természetesen következik ez — mondom, — az új színpad stílusbeli igényeiből, mivelhogy néhány embert okvetlenül könnyebb a kép stílusában öltöztetni, mozgatni vagy elhelyezni, mint sokat. Mert minden hatás éppen az elhelyezéstől függ. A rendező festői tudatosságától függ, hogy hány emberrel tud egy tömeghatást megéreztetni, hány

emberrel tudja tovább mozgatni a néző fantáziáját? Mert mennyivel áll közelebb egy ötezer főnyi tömeg érzékeltetéséhez nyolcvan ember, mint — húsz ember?

A naturalizmus nem ismert tömeg-gesztust. A tömeget egyénekre oldotta föl s minden célja éppen az volt, hogy a tömeg minden egyes tagja minél önállóban, a többinél minél különbözőbben mozogjon. Abból a felfogásból indult ki, hogy ez így valószínűbb. Az életben minden ember más-más gesztussal fejezi ki ugyanazt az érzelmet, tehát a betanultság látszatát azzal akarták a színpadon is elkerülni, hogy a leggondosabban tanítottak be minden egyes statisztát a maga külön, a többiekétől minél különbözőbb gesztusára. Éppen oly gondos munkát pazaroltak erre, mint Pilotyék a modelljeik kiválogatására, felöltöztetésére és beállítására. A közönség hamar eltanulta szempontjaikat (hiszen az ilyen külsőleges, nem a lényegre tartozó szempontok a legeltanulhatóbbak) és csakhamar az vált a jó kép legfőbb kritériumává, hogy hány alakot hányféle maszk- és mozgás-változatban tud bemutatni?

A stílus színpada a tömegmozgás együttes hatásával foglalkozik, az egész mozgásból, kiformalódó kontúrokkal és természetesen azzal, hogy ezek a kontúrok hogyan szolgálják a mű, illetőleg a színpadi kép architektúráját és ezen belül az éppen ábrázolt jelenet hangulatát, levegőjét; tehát egyfelől a külső, képi, másfelől a belső, pszichológiai szempontokat. Csakhogy míg a naturalizmust a tömegben is az egyéni psziché érdekelte, addig a stílus színpada a tömeget egység gyanánt fogja fel és

külön tömeg-pszichét is ismer; ezt aztán az előadás egészének, művészi célzatainak szolgálatába állítja. A kicsinyes valószínűség szatocszemponjtja itt épen úgy mellőzendő, mintahogy a Gozzoli tömegeket ábrázoló freskója előtt nem szabad eszünkbe jutnia annak a kérdésnek, hogy valószínű-e az ábrázolt lovasok egymás mögött pontosan egyenlő távolságban való megállása és testtartásuk szabatos egyenlősége? Az új színpad tömege hangban és gesztusban, visszatérést jelent a görög kórushoz, amely szigorúan stilizált mozgással kísérte és fejezte ki a cselekményt.

A színpad érzéki szenzációinak javarészt az emberi test mozgása hozza számunkra. Az új színpad képzőművészeti elemei közül is ez egyik legszámottevőbb, legspeciálisabban színpadi, mert a drámát, az előremozgást, a változást jelenti, valami olyat, amivel maga a képzőművészet nem is ajándékozhat meg: a mozgó formát. Ez az, amit csakis a színpad adhat nekünk, csakis a színjátszás, amely végső analízisében nem egyéb, mint a ritmikus mozgás ősröme, nem egyéb, mint: tánc . . .

3. A klasszicisztikus színpad kulisszája a színésztől, gesztusától, sőt öltözékétől is külön a maga plasztikai illúzióit a valóság látszatával akarta szolgálni. A naturalizmus kulisszái már kizárólag az illúziótlan valóság szolgálatában állottak. A stilizáló színpadon a színész gesztusának, öltözékének ad harmonikus keretet és velők együtt a darab legbensőbb tendenciáit segíti érzékelhető és egységes kifejeződésre a kulissza.

A klasszicisztikus színpad kulisszájának tulajdonképpen két korszakát kell megkülönböztetnünk. Időrendben első: a festett díszletek korszaka volt. Kizárólag festett vásznak határolták a színpadot, egysíkú vászonra festették föl az ablakot, az ajtót, a fogast, a tükröt, sőt még a bútordaraboknak a darabban rendeltetéssel nem bíró részét is. A plafont párhuzamosan felaggatott vászonnal — szuffitákkal — ábrázolták, az oldalfalakat ugyanígy: nem a hátsó falra merőleges egydarab-fallal, hanem a hátsó fallal párhuzamos, függőlegesen felállított fal-szeletekkel. Nagyjából még ma is ennek az elvnek alapján díszleteznek a minél fényesebb operaházak és színházak. A plein-air ábrázolásában még több volt a naiv báj, mint a falra festett székek interieurjében. A fákat a színpadra cövekéit vászondarabok ábrázolták, melyeknek még csak be sem festették a hátsó felét s így minden érintésre, a hősszerelmes minden hevesebb mozdulatára, visszajára fordult és a vászon való anyagát mutatta; igen, ebben a festett világban hinni kellett, vagy — nem hinni. A színpad felső részét az előtérben mindig és okvetlenül zöld lombkoszorú övezte, a húsz méter szélességű színpadokon is, ahol egyébként kissé valószínűtlen, hogy fák, melyeknek törzsük nem látszik, lombjaikkal ily nagy távolságokon át csókolódnának; ez így volt síkságon éppen úgy, mint hegyes vidéken, a Szahara legkopárabb részletén éppen úgy, mint fáktól hús oázison. Ez, persze, arra volt szükséges, hogy valamilyen betetőzést adjon a színpadnak és a zsinórpadrás rejtelmét eltakarja. A színpad felső részét egyéb-

ként párhuzamosan felaggatott kék vászondarabok borították, ezek is kettős hivatással: egyrészt „ eget” ábrázoltak, másrészt szintén a zsinórpadlást és a szuffita-világítást fedezték. A hátteret egyetlen, a színpad egész szélességében elhelyezkedő vászondarab — prospektus — szegte, amely a fantáziának mutatott utat, egyenesen a végtelen felé. Erre egész parkokat, városokat (templomokkal és összes középületekkel), végtelenbe vesző erdőket vagy a kék ég végtelen horizontját festették föl; ez egy különálló, habár kissé különös távlati szabályok szerint megfestett, de a színpad többi részétől teljesen függetlenül bekeretelhető kép. Az előtér lombjai, a háttér fáai semmi szolidaritást sem vallottak vele sem formában, sem színben, színértékben, sem távlati összefüggésben.

A nézőnek eleinte bizonytalansággal nehezére esett megtanulni a szuffiták és a többi vászonrongyok szimbolikus (ég-, fa-, erdő-) jelentését, de aztán később, egy-két generáció színházi kultúráján keresztül úgy megtanulta, hogy ma már szinte ragaszkodik hozzá. El sem hiszi többé az eget, ha nem szuffitákkal ábrázolják, a fát, ha nem látja a vászon festetlen oldalát is, a tájat, ha nem hamis a perspektíva. Ragaszkodik egy hamis és még csak költészettel sem ékes kulissza-világ igazságaihoz, azokhoz a rekvizitumokhoz, melyek eredeti szándékuk szerint nem is akarhattak mást, mint csak jelezni, szinte szimbolikusán ábrázolni a valóságot; erre persze, nem tudatos művészi törekvés, hanem csak az eszközök szűkössége utalván őket. A Zubolyék naiv szimbolizmusa volt ez; ennek a színpadnak az ege sem

nyújtott több illúziót, mint Zubolyék botra tűzött papírholdja, ennek a színpadnak a várfala sem sokkal monumentálisabb hatású, mint Vaczkor uram tenyere.

A klasszicizmus színpadának második korszaka már a naturalizmusba nyúlt át, nevezhetők akár történelmi naturalizmusnak is. Diadalmas bevonulását a meiningeniek színpadán ünnepelte ez a stílus és több-kevesebb, nagyobbara csak technikai módosulással, még ma is az övé a mai színpadok legnagyobb és legrepresentálőbb része. A kedves régi szimbólumok megmérték és illúzió-hiányban találtattak. Esztétikusok és történészek, katedrák szónokai robbogtak fel a színpadra és kegyetlenül megkopogtatták a szegény széllel bélelt, ösztövérekvizitumokat. Több illúziót! — kiáltották és történelmi munkákat nyomtak a szabók kezébe. A jelmezek korhűsége és a színpadon alkalmazott anyagok valódisága: ez volt a meiningeni dogma. Az aprólékosan korhű jelmezeket valódi anyagokból, nehéz bársonyokból, prémekből, a páncélt súlyos fémből készítették. A színpadi kardok kirepültek a rozsdás hüvelyből. Többé nem vásznak, hanem valóságos tömör fatörzsek ábrázolták a fákat és a leveleket úgy tűzdelték rájuk egyenként, igen tiszteletreméltó fáradsággal. Minden színpadi tárgyat valódi anyagban állítottak színpadra, de a festett keret, a kulissza- és szuffita-világ maradt a régiben. így állott aztán elő az a rettenetes dioráma-rendszer, mellyel ma is lépten-nyomon találkozunk: az előtérben valódi súlyos matériájú fák, melyek a háttérbeli vászon festett fáival együttesen akar-



jak ugyanegy erdő illúzióját adni, anélkül azonban, hogy szín és forma dolgában bármely összefüggésre, viszonyba-helyezkedésre különösebben törekednének.

A színpadi tömeg-eket is a valódiság jegyében formálta át a meiningeni reform. A tömeget ezentúl nem néhány ember, hanem 50—60 főnyi státésztéria jelentette, egy igazi tömeg, amely zúgni, fölháborodni és ujjongani tudott és amelynek minden egyes tagja gondosan más és más maszkot és gesztust viselt. Nem az egész tömeg megjelenésének és mozgásának harmóniája és a belőle kialakuló színpadi kép volt a fontos, hanem az, hogy minden egyes ember másképp és minél természetesebben mozogjon (abból indulván ki, hogy a való életben is minden ember más és más gesztussal fejezi ki ugyanazt az érzelmet).

A színpadi pilotyzmus kora volt ez; a meiningeniek szórul-szóra ugyanazt akarták a színpadon, amit Pilotyék a festészetben. A meiningeniek színpadja: Piloty-képek sorozata. Es<sub>f</sub> habár tehetségesebb emberek csinálták is és némi hasznos konklúziókat a mai színpad is köszönhet neki, alapjában éppoly értéktelen és igazság nélkül való, mint a Pilotyék festészete. Ennek a stílusnak, e stílus valóság-hajszolásának, aztán még segítségére sietett az új ipari technika. Jöttek a bonyolult színpadi gépek, melyek mind arra voltak jók, hogy ennek a színpadnak verejtékes valóság-hajszolását szolgálják, hogy világítási és hang-effektusaikkal a hajnalt és az alkonyt, a villámlást és a menydörgést minél tökéletesebb valószínűséggel érzéktítsék meg. Jöttek a gépek ... és a távolság

egyre nőtt a minél egyszerűbb megoldásokra törő egészséges művészi értelem és mind „szak-szerűbbé” és hozzáférhetetlenebbé bonyoluló színpad között.

Es minderről még ma is ily részletesen érdemes beszélni, mert mindez még korántsem a múlté. A legtöbb és legfényesebb átlagszínház még ma is ezeket az elveket dokumentálja. Az úgynevezett pazar kiállítású színpadi látványosságok ezeknek a borzalmas ízléstelenségeknek a bachhanáliái. Mikor Vilmos német császár egyszer császári jókedvében operaszöveget írt, az opera méltó kiállításának kulcsát abban találta, hogy a színpadi öltözékek és tárgyak minden egyes darabját úgy csináltatta meg, mintha örök életre kellene szolgálniuk. Mondják, hogy a páncélokön és pajzsokon Németország első fegyverkovácsai hónapokig dolgoztak, mindenik darabot finom, csak egészen közelről méltányolható ötvö-zéssel, az ötvösművészet remekeivé csiszoltak. Ebben aztán kevés öröme tellett a színésznek, aki ezeket a súlyos műtárgyakat alattvalói hű-séggel viselni volt kénytelen és kevés a nézőnek is, aki az aprólékos ötvösmunkákból a távolság miatt semmit sem látott, viszont érezte az össze-vissza színek és formák nyugtalanító hatását. Az egész vállalkozáson csak a múzeum nyert, amelynek ezek a tárgyak most hatásos látvá-nyosságai.

És itt mindjárt vegyük tudomásul a kérdés felbukkanását, hogy: adhatunk-e egyáltalában a históriának jelentőséget a színpad külső képében? Az kétségtelen, hogy a gondos históriai kutatóknak, melyek alapján még ma is egy-egy

történelmi darab jelmezeit némely, éppen komolyabb színpad számára megkonstruálják, (színházi kommunikékben gyakran olvasunk e „gondos kutatásokról” ezeknek alapján semmi közük sincs a színpadhoz. A kutatások, melyek a szóbanforgó kor paszomántjai, gombjai és csizmagassága iránt érdeklődnek, aprólékos eredményeikkel csak akadályozói lehetnek a színpadi kép egységének. Berger báró, a mostani burgszínházi direktor, prófétai működésének még hamburgi korszakában, annak a korszakos újításnak az egyetlen ötletével „szcenírozta újra” a „Räubert”-t, hogy Roller nem rövidre nyírt, hanem hosszú hajjal tér meg az akasztófa alól, mert akkoriban... tudom is én, hogy volt akkoriban, de azt tudom, hogy az előadás rossz volt és hogy Roller hosszabb hajától nem kaptam semmi új szépséget.

És mégis, a históriától bizonyos vonatkozásban mégis nyerhet gazdagodást a színpad. Éppen az új dekoratív színpad legfontosabb kísérleti állomásán: a müncheni Künstlertheaterben volt alkalmam erről gondolkodni. Hat, egymásután következő előadást néztem végig és úgy vettem észre, hogy logikai lelkesedésem az elv iránt meglehetősen elhidegedett. És ennek nem az elv, hanem alkalmazásának módja volt az oka. A müncheni Secessio művészeinek mindenre egyformán ráerőszakolt generálstílusa. A Künstlertheater tervezői nem törődnek a históriával. De még a korról is alig, melyben az ábrázolandó darab játszik. Csaknem egyformán ábrázolják a Velencei kalmár, a Téli rege, sőt a Lysistrata milieujét is. Min-

dent az ő saját stílusukban. És ebben nem az egyhangúság a legnagyobb baj. Hanem az, hogy teljesen egy elméleti, dekoratív invencióra vannak utalva, ahelyett, hogy a darab korából, tehát levegőjéből, lelkéből is merítenének színes forma-invenciót. Ezáltal nemcsak a darabtól távolodnak el, — holott közelebb vinni hozzá volna hivatásuk — hanem egy értékes stilizálási anyagtól fosztják meg magukat. Olyan anyagtól, melyet nélkülözni mindig kár, de amelyet ezen az illusztratív területen egyáltalában nem nélkülözhetnek. Ilyen értelemben tehát a históriának van szerepe a színpadon. Mint a művészi szuggesztíó nyersanyagának. Mint ilyent elmellőzni könnyelműség, sőt a feladat meg nem értése. A színpad nem abszolút, hanem illusztratív művészetet követel. Ennek az illusztratív megérzékítésnek pedig elemei nemcsak a darab benső szándékai, hangulatai, hanem — többé vagy kevésbé az előtérben — a kor is, melybe az író közlendőit belegondolta.

A színpad következő étape-ja, a színpadi naturalizmus, dekoráció dolgában már nem hozott lényegesebb változást. A meiningeniekről elnevezett történelmi naturalizmus elveit kellett csupán arra az új milieu-re alkalmazni, melyet az új színpadi irodalom hozott. Lényegében csak az történt, hogy a nyomor milieu-je színpadképessé vált. Egyéb nem igen történhetett, már csak azért sem, mert ez az irodalom nagyobbrészt a szoba négy fala közt játszatta le a maga szürke tragédiáit; holott az új színpad dekoratív megoldásai nagyobbrészt a színpad plein-air képeire vonatkoznak. Igaz, hogy a

szoba, a szuffiták helyébe, tetőt kapott és négy falát, vagyis a színpadon ábrázolt hármát, végre három egysíkú, egydarab vászonnal ábrázolták és az oldalfalakat sem többé a régi függőlegesen felállított falszeletekkel. De meglehetősen változáson ment keresztül a jelmez és a maszk. A színpadi jelmez fogalma tulajdonképpen megszűnt, legalább is az ideál az lett, hogy a színpadi rongyosok valódi rongyokat viseljenek és a színpadi piszok valódi piszokká nemesedjék. Aprólékos stúdiomokat folytatott a színész ebben az irányban, éppen úgy mint maszk irányában is. A maszk esztétikája együtt változott meg az irodaloméval. A jelszó eddig itt is, ott is: a szép volt; most irodalom- és színpadképesség, sőt eszménynyé a rút lépett elő. A művészet új témái gyanánt felfedezték „az élet mélységeit” és ezeket kellett minél hűségesebben a színpadon is ábrázolni. Ez volt az a kor, melyben fiatal lányok vénasszony-szerepekért lelkesedtek és a maszkbeli elváltozást lelkes ambícióval túlozták. Ambícióvá vált a színész „felismerhetetlensége”, maszkban és gesztusban. Ez volt az a kor, melyben a színész, mint Kain-jegyét, titkolta egyéniségét.

A stilizáló színpadon a kulisszának döntő fontosságú szerep jut. E színpadnak ideálja a minél egységesebb, egy stílus egészébe illeszkedőbb, tehát minél képszerűbb megérzőkítés lévén, természetesen, hogy a kulisszának e cél szolgáltatásban már térbelileg is nagyobb szerep jut, mint minden egyébnek.

Úgy gondolom, hogy két egymással ellentétesnek látszó alapgondolatból indul ki a színpad

dekoratív reformja. Mindkettő a művészi igazság- örökkévaló problémájával függ össze. A megreformálásnak egyik alapgondolata: a realitástól elvonatkoztatott ábrázolás, mely a cselekményszabta keretnek csupán jelzésével is beéri és csak színeket, vonalakat akar adni: csak színeket, a minden részleteket sokkal tökéletesebben kiépítő fantázia részére. A megreformálásnak másik alapgondolata pedig éppen a minél valószínűbb, helyesebben: a minél igazabb ábrázolás módjait keresi. Az ellentmondás csak látszólagos e két gondolat között. A szabad, a fantáziának teret engedő és csupán a domináns akkordot megszólaltató dekoráció keretén belül nagyon is megfér a valószínűségre és igazságra irányuló törekvés. Itt ugyanis nem a kicsinyes, a részletekben bolházó kispolgári logika naturalisztikus igazságáról, hanem a harmóniákat kereső látás igazságáról, másszóval a művészi igazságról van szó. Csak arra kell gondolnunk, hogy a legtudatosabban stilizált festményen is helyesek lehetnek például a proporciók és valószínű lehet a perspektíva, ha nem is akadémikus értelemben, hanem egy stílus nyelvére transzponált fogalmazásban.

A színpad művészi igazsága is mindenekelőtt helyes arányokat és helyes perspektívát követel. Csakhogy a megoldások itt még sokkal nehezebben megközelíthetők, mint a festményen vagy akár a szobron, a színpadi képnek már többször említett komplex volta miatt, amiatt, hogy a színpad festett keretében három-dimenziós tárgyak és három-dimenziós és mozgó emberek is elhelyezkedésre várnak. De éppen a stilizáló

színpad, amelynek nem szándéka az egész reális színhelyet, egész utcákat és városokat a színpadra rögzíteni, éppen ez engedheti érvényesülni a valószerűség és igazság követelményét. A színpadi dekorációnak, mely elsősorban is tér-probléma, egyik legfontosabb követelménye: az arányok valószerűsége és igazsága.

A Chantecler-ben, mely egy baromfiudvar szokatlan keretében játszik — emberek játszanak baromfi-méretű állatokat — a színpad egyéb tárgyait is az embernagyságú baromfi-szereplők arányában nagyították föl a párisi színpadra. A baromfiudvarban egy régi kalap hevert: ez akkora volt, mint a darab szereplői tollastul-tarajostul, egy lepkefogó még ennél is nagyobb és a székek akkorák, hogy Guitry-kakas úr és Simonnetyúk asszony éppen úgy elsétálhattak alatta, mint a kevésbé nevezetes kakasok és tyúkok a közönséges székek alatt.

A gondolat, hogy ezeket a különös arányokat ilyen módon valószínűsítsék, igazán önként kínálkozó és bizonyára nem lepte meg azokat a színházi embereket sem, akik a közönséges színpadi arányok valószínűségéről még sohasem gondolkodtak. Pedig a mai színpad telistele van lehetetlenül hamis arányokkal s ezeket úgy Örököljük gondolkodás és tiltakozás nélkül, mint valami terheltséget. Cseppet sem valószínűbbek, mint hogyha Chantecler embernagyságú tyúkjai mellett közönséges nagyságú kalapok hevernének és ami fontosabb: éppen oly kevésbé is szolgálják nemcsak a valószínűségi, hanem a művészi illúziót is. Görög oszlopcsarnokok ábrázolására gondolok például, melyeket úgy szoktak szín-

padra állítani, hogy a tetejük és fölöttük az ég is — kék szuffitarongy, persze — látszszék. A leg-hatalmasabb dór oszlop is így alig lehet nagyobb a mellette álló ember nagyságának kétszeresénél s a szereplőknek meg kell hajolniok, ha az ábrázolt kapun — a görög kapun! — ki- s bejár-  
nak. Házakat emeletesül visznek színpadra és egész hegyeket, tengereket, a Dunapartot a Lánchídtól egészen a Margithídig, mindezt egész teljességében (tehát teljes hamisságában) kapjuk, ahelyett, hogy c s u p á n szuggesztíójukat kap-  
nók. Csupán festő-szemmel színpadra szegett egy-egy szeletét ezeknek a színpadon egészükben, persze, úgy sem ábrázolható dolgoknak.

Ha egy utca a jelenet színhelye, akkor a legtöbb jól fölszerelt színház ambíciója egy egész utcarészletet, legalább két több emeletes házat teljes plasztikában és több emeletnyi magasság-  
ban akar színpadra vinni. Egy egész utcarészlet és több emeletes házak nem férven föl egész terjedelemben és igaz anyagban a színpadra, kénytelen (a naturalizmus jegyében!) lehangolóan hamis, egyetlen pillantással megzötyögtethető anyagokkal és ama jól ismert barokk aránybeli hamisságokkal beérni, amelyek lehetővé teszik, hogy egy ilyen ház első emeletéről teljes kedé-  
lyességgel le lehessen emelni bármelyik hős kalap-  
ját. Ezeken a hamisságokon már nem a levegő, a stílus és más, romlott idegzetűeknek fontos finomkodások, hanem éppen a szent naturalizmus vaslogikája nevében kell csodálkozni. Igazán meg-  
lepő, hogy ez a naturalisztikus fantázia mily könnyedén tudja még ma is mellőzni az olyan kolumbusi megoldást, hogy például az emeletes



ház csak a földszintjéig foglaltassék a színpadi képből... nem, ő az emeletet, a tetőt, sőt az eget is akarja, főként az eget: a kis libegő, kék szuffita-rongyot... Holott már igazán megérett az idő arra, hogy a szuffitát megkerüljük. Egyszerűen megkerüljük, — nincs rá semmi szükség. Nem kell helyettesíteni semmivel sem. Éppen úgy, mint a mindenkor hamis táj-perspektívákat sem. Ezek is megkerülhetők, elhagyhatók. A színpad legyen minél körülzártabb és a végtelen végtelenségnek csak minél kisebb, szerényebb darabja. Ezzel a szerénységgel sokkal többel ajándékozunk meg azt, aminek káráról vagy hasznáról itt végső fokban is szó van: a fantáziát.

Angol és német színpadon ebben az irányban már néhány jó megoldással találkoztam; olyan kézenfekvők, hogy lehetetlen nem szégyenkezünk eddigi tévedéseinken. Reinhardt egyik újabb alkotásában, a Don Carlos-előadásban hatalmas gót termeknek már csak egy-egy nyolcadát láttam színpadra hasítva (a tradíció meg volt győződve róla, hogy csak egész, negyedik oldaláról záratlan termet lehet színpadra vinni), de e nyolcadnyi terem mögött az előcsarnokot, a lépcsőt is láttam és éreztem; láttam a szereplőket feltűnni az előcsarnok hatalmas gótikus ívei alatt, a monumentális ajtón keresztül belépni a terembe ... és mély perspektívák zengtek a nyolcadnyi terem-részlet mögött és benne voltam, benne egészen a komoran hatalmas királyi palota atavizmusokkal terhes levegőjében ...

Vájjon csak a naturalisztikus érzésünk óhajtja-e az arányok igazságát a színpadon, vagy ennél lényegesebben a művészire tartozó érzé-

seink? A választ nem is kell elméleti okoskodással keresnünk. Hiszen éppen a színpadi naturalizmus volt az, mely ezeket az aránybeli hazugságokat szentesítette. Az arányok helyességét viszont az új, stilizáló, a szem élményeit védelmező művészi színpad harcosai követelik. Már ebből is következtethető, hogy az arányok dolga a valószerűségnél lényegesebb művészi momentumokkal is kapcsolódik.

A leglényegesebbekkel. Nemcsak az építészet és a zene, hanem alapjában véve a többi művészet, a szobrászat és a költészet is: a proporciók művészete. A művészi hatás tulajdonképpen szimmetrikus érzések eredője; valami magasabbrendű harmónia-érzés: ez legfőbb tartalma (a tudatosan alkalmazott diszharmónia és asszimmetria művészi hatása is csak ezt igazolja). A színpadon, melynek legdöntőbb hatása képzőművészeti hatás, az arányok szerepe elsőrendűen fontos. A dekoráció főként aránybeli, építészeti hatásokkal segítheti, hangsúlyozhatja a dráma akcióját. Az ember eltörpítésével hangsúlyozhatja a lét problémáinak ürében támolgó Hamlet tragédiáját. . . stb. Nagy megértés rejlik a Gordon Graig díszleteinek majdnem kizárólag architektónikus elemeiben. Reinhardt egy-egy regényes játéknak (Lear király) legtöbb jelenetét egy a színpad egész szélességébe beépített kapu előtt játszatja le. A nyugodt felületet alig néhány oszlop, vonal tagolja. A nagyvonalú, nyugodt, leszűrődött architektúra a legszerencsésebben tagolja, oldja fel a színpadot, a legszerencsésebben oldja meg a színpad tér-problémáját és kitűnő háttéréül szolgál az emberi mozgásnak.

A reális ábrázolástól való elvonatkozásra talán egy kényszerűség vezette rá a modern színpadot. Hogy a Shakespere-drámák gyors színhelyváltzásait valamennyire nyomon követhesse, Antoine leeresztette az egyszínű görög függönyt; egy-egy kisebb jelenetet a függöny előtt játszattott el, hogy ezalatt a függöny mögött a következő jelenet díszletét felállíthassák és a színpad valahogyan utánakulloghasson a shakesperei fantáziának. De minek, lihegvén-lelkendezvén, utánakullognia? A látók számára hamar kiderült, hogy ez a primitív, *faut de mieux* függöny előtt játszás csodálatosképpen szép, artisztikus hatásokat közöl. Minek e függöny mögött a verejtékes realizmus kulisszáit felállítani? Ezt a további tanulságot már elfelejtették levonni; a függöny még sokáig megmaradt „utilité”-nek. Ma már néhányan tudják, hogy sokszor az illúzió számára is hasznosabb, mint a színpadi technika legnagyobb látványosságai. Persze, a függöny nem mindig és nem okvetlenül elég. A fantáziát sokszor közelebbi, pozitívebb sejtetéssel kell megajándékozni; de sohasem magával az egész pozitív valósággal, ami különben is csak kegyeletlen óhaj maradhat, az eszközöknek végül is csak áthidalhatatlan korlátoltsága miatt. Hogy általánosságban és röviden beszéljünk: a függőlynél többre csak ott van szükség, ahol ez a több művészileg is többet adhat. Ahol művészi szenzációt és egyben a jelenet hangulatához is közelebb férő intuíciót adhat. Például, ha egy velencei hangulatot egy szelet kék éggel és gótikus oszloppal melegebben tudunk megeleveníteni mint a

függönnyel; de ha már egész lagúnákat akarunk e célból színpadra vinni, akkor már okvetlenül kevesebbet adunk az intuíciónak.

Az impresszionizmus tudatos levegőfestése ma már könnyű készséggel tud színpadra sűríteni egy-egy kor- vagy hangulat-szuggesztíót. Sűríteni, készen adni: azt, amit magában a reális, a nem a színpadon ábrázolt milieuben csak esetleg, ezer körülménytől függő diszpozícióval, tudnék a magam fantáziájával megtalálni. A pikturában mindjobban kivesző hangulat-elemeknek, az impresszionizmusnak végtelen perspektíváját látom a jövő színpadán. Ami ott, a pikturában, mint „irodalmiság” az abszolút festészet felé törő evolúcióból kiválasztódik, az itt, a színpadon, mint a darabban és képi, színpadi ábrázolásban közös elem: az irodalmat a színpaddal logikusan kapcsolja össze.

A színpad új iránya a visszaegyszerűsödés felé mutat. Már vannak is pompás új dekoráció-megoldások; szellemességükön és finom hatásukon a kevésbé romlott szemnek nem lehet eléggé csodálkoznia. Két állandó sima, architektonikus oldalkulisszába a legegyszerűbb eszközökkel lehet a legkülömbözőbb díszlet-kombinációkat felépíteni. Örlik, Roller, Stern, Hengeler és Schuhmacher kísérletei több irányban már kész eredmények. De e helyen nem térünk ki a technikai részletekre; ezek nem is fontosak, esetről-esetre mások és el sem tanulhatók. Itt csak elvekről legyen szó, aki ezekkel tisztában van, az már ösztönösen is követeli az alkalmazukat és megtalálja a megfelelő megoldásokat.

Annyi kétségtelen, hogy a visszafejlődés

felé terel a színpad logikus fejlődése, az egész evolúció iránya és tendenciája. Tehát a kulisszátlan shakesperei színpad felé? Ennek a rekonstrukciója volna a végső eredmény? Nem. A shakesperei színpad csak egy végső képlete az új evolúciónak; nem célja és nem kielégülése. A Hevesi Sándor szellemes rekonstrukciója nálunk is megmutatta, hogy ez a rekonstrukció számunkra csak egy hasznos negatívumot jelent, csak felszabadulást a barokk színpad henyeségeiből, esetleg Shakespere-drámák előadására nézve a megoldás irányát is. De nem meríti ki a jövő színpadának legszebb lehetőségeit. Ismét arra a fejlődésre kell utalnom, melyhez a festészet a shakesperei színpad óta eljutott. Az impresszionizmus új formái és harmónia-képletei, de főként tudatos hangulat-rögzítése az az eredmény, melyet az új színpad a maga számára érvényesíthet. Tehát nem a kulissza-utcáké, rivalda világításoké és henye, harmóniabontó rekvizitumoké a jövő; de nem is a shakesperei dobogó pőreségéé. Mindenesetre: ehhez közelebb van, mint amazokhoz. Nem követeljük többé a színtér teljes hűségű naturalisztikus ábrázolását. De a Shakespere színpadának tisztára technikai jelentőségű függőnyeit új világítási hatásokkal és korrespondeáló jelmezekkel, finom szín- és formahatások eszközévé emeljük. És eszközévé annak, hogy tömörebb kontúrokat kapjon a színpad lelkes lényege: az emberi mozgás.

A dekorációval természetesen a jelmez esztétikája is átalakul. Sőt az új színpadon a jelmez az előadás egész stílusának s így közvetlenül a dekorációnak a függvénye. Nagy reprezentációs

színpadok és operák (a magyar királyi is) nagy vérbőségükben még ma is ragaszkodnak ahhoz, hogy más művész tervezze a kulisszát és más a jelmezeket! A hatáskörükre féltékenyebbek — és udvari színházakban ez gyakori típus — nyilván meg sem beszélnek egymással a dolgot, nemhogy a stílust, de még a kulisszában, jelmezben színpadra helyezendő színeket sem, úgy, hogy csak a jelmezes főpróbán találkozik szemtől-szembe a két előkelő idegen: jelmez és kulissza és a meglepetés fokának véletlene kormányozza művészi hatásukat. Eppen úgy, ahogyan a rendező is csak a jelmezes főpróbán találkozik velük először. Az ilyen parádés színpadok rendezői rövid átiratban közlik a scenikai foméltósággal, hogy a rendezői példány szerint ilyen meg ilyen utcákra, terekre és interieurökre, ennyi meg ennyi ajtóra és ablakra van szükség s ezzel vége; mindegyik dolgozik tovább a maga szigorúan körvonalozott hatáskörében.

Az új színpad festőjének a rendezővel együtt kell felépíteni az egész előadást, találkozniok kell még a rendezői példány elkészülte előtt és minél gyakrabban, hogy kialakíthassák az előadás alaphangját, stílusát és ezen belül az egyes jelentekek — képek — tónusát; közösen vázlatokat készítenek az előadásról, nemcsak a dekorációról és jelmezekről, hanem a szereplőknek a darab stílusa szerint elképzelt mozgásáról, gesztusairól is. A rendező ehhez képest rendezi aztán be a darabot, a festő ehhez képest tervezi meg a díszleteket és jelmezeket. Az ideál tulajdonképen az, hogy mindez — a rendezés és képzőművészeti keret megépítése — egyetlen kézben legyen;

de legfölsőbb kettőben. A díszlet- és jelmez-tervező szerepének kettéválasztása minden vádnál többet mond el a mai átlagszínpadok művésziatlenségéről. A jelmez színére és stílusára nézve a történelmi korhűségnél, a szereplő királyi vagy paraszti voltánál sokkalta fontosabb: a háttér, a dekoráció színe és stílusa. Mindenekelőtt ezzel, a kép festői egészével kell szolidaritást vállalnia és csak másodsorban a szerep írói karakterisztikonjával.

A dekoráció és jelmez, a velük és általuk megalkotandó kép egysége megköveteli, hogy szinte minden egyes próbát dekorációval és jelmezzel tartsanak a jövő ideális színpadán. A jelmezes próbáknak itt többé nemcsak az lesz a rendeltetésük, hogy a színész hozzászokják a jelmezhez és otthonosan mozogjon benne, hogy ne botolják meg a kulisszában és hogy a Brutus kardját ábrázoló fakardot kellő pillanatban, feltűnőbb erőlködés nélkül ki tudja húzni a hüvelyéből. Itt már a rendelkező próbán fontossá válik a jelmez, mivelhogy a dekoráció és a jelmez szín- és forma-viszonyához képest kell a mozgásokat és helyzeteket is megállapítani; a színésznek pedig nemcsak otthonosan kell a jelmezben mozognia, hanem a dekoráció stílusának minden parancsa szerint. Csak kölcsönös hatásukban, együttesen produkálhatják mindezek a tényezők egy művészet harmóniáját.

A stilizáló színpadnak az előadás minden optikai jelenségét egységbe foglaló törekvése a maszk esztétikáját is módosítja. A naturalizmus színésze a tipizálás és a fölismerhetetlenné alakulás vágyával pepecselte agyon az arcát, ezer

ránccal, szőrpamacscsal, vastag” festék-masszákkal. Az új, a meglepő, az élet minél feltűnőbb és markánsabb típusait másoló maszk volt ideálja a naturalizmus színészének, aki mélységesen megvetette a klasszicizmus mindig visszatérő (hősi és intrikusi) maszk-sablonjait. A stilizáló színpad alig észrevehető hangsúlyozással ugyan az előadáshoz stilizálja a maszkot is, mégis, ebben legfontosabb elve: az emberi arc természetes érintetlensége.

Az új színpadi szépség-ideál nem a klasszicizmus színpadának „szép” emberarca (a naturalizmus szépség-ideálja — a rút volt), hanem az egyéni emberarc. Ebből a nézőpontból a rút is szép lehet, de szép lehet a szép is, a tetszetősen szép; de nem szép: a mindenáron rút, az erőszakosan eltorzított, vagy a giccs-szerűen szép arc. Az értelem és a líra szépítik bensőségessé, új értelemben széppé a színpadi arcot: a halk, átsuhanó, az arc kárpitját alig megrebbentő gondolatok és érzések; a mosolyok ... Ujjaimon tudom elszámolni a színészeket, akik a mai Európában mosolyogni tudnak; és nincsenek többen a szép színészarcok sem. (Egy nevet kell ideírnom; ismét: Duse ..)

A hang, a gesztus és a dekoráció (kulissza, jelmez, maszk stb.) hármas tétele alá természetesen nem lehet mindent elsommázni, amiben az új színpadművészet a színpad egész területét megreformálja, átalakítja. Természetes, hogy az a művészi meggyőződés, amely a kisvonalú szatócsigazságok helyébe a művészi igazság követelményét helyezi, minden részletet szemügyre vesz,



mindent újra lát meg és újra teremt. Másként mozgatja a színpadi tömegeket, más világitási módokat talál meg, másként szólaltatja meg a misztikus, csodás elemet, másképp testesíti meg a trance-jelenéseket, a szellemeket, (például rájött, hogy Hamlet apjának nem kell okvetlenül a romantika cselédfantáziához szóló kék-zöld reflektor-fényében megjelennie) stb. stb., — de itt nem a részletek a fontosak, hanem az az új művészi szemlélet, mely mindezeknek a részleteknek gyökeres megújódását követeli, melyet megtanulnia a legbehatóbb részletezés nyomán sem lehet annak, aki az egésznek lényegét nem érzi, akinek ez az egész művészi erudíciójával, a művészet minden területén megnyilatkozó — hogy úgy mondjuk — világnézetével nem harmonikus.

A hang, a gesztus és a dekoráció hármas szempontjából véve szemügyre a kérdést, láttuk, hogy az új, a stilizáló színpad, ha reakció gyanánt támadt is a naturalizmus hűség-hajszolómindent prózává leszerelő és aprópénzre váltó, verejtékes igazságaira, lényegében mégsem jelent visszatérést a naturalizmust megelőző irányhoz, a klasszicizmushoz és hogy a színpadnak mai álláspontjához éppen csak a naturalizmuson keresztül lehetett eljutnia.

Láttuk továbbá, hogy a színpad fejlődése logikusan és következetesen halad egy most már meghatározható irányban: a mindig nagyobb, teljesebb egységek felé. A klasszicizmus színpadán még külön esztétikája volt a hangnak, a gesztusnak és a dekorációnak (ha művészetpszichológiai szempontból meg is lehet találni

összefüggésüket), a naturalizmus már összeforrasztotta a szót és a gesztust; a stilizáló színpad mindhármát egy nagyobb egység szolgálta, egy nagyobb egység helyértékelésének parancsai alá helyezi: a stílus, a dráma stílusát színpadi kifejezésre érzékeltető kép egységének parancsai alá.

Ezek szerint tehát tulajdonképen a képzőművészeti keret az, amely a színpad minden elemét egységbe foglalja; ez határozza meg jelentőségét is az új színpadon. Innen mindennekfől való fontossága annak a kérdésnek, hogy milyen viszonyba kerül színpad és képzőművészet, másszóval, ebből nyeri az új színpadon való jelentőségét:

### A KÉPZŐMŰVÉSZETI PROBLÉMA.

A színpad képzőművészeti problémái tulajdonképen új keletűek. A meiningeniek is gondoltak bizonyos képszerű csoportosításokra; de úgynevezett pittoreszk törekvésekkel egy rossz és alapjában festőietlen festészetet, a Piloty-féle történelmi tablókat akarták megközelíteni. Wagner már fontosnak tartotta a színpadi keret artisztikumát és Böcklint akarta megnyerni színpada festőjének; viszont hőseinek jelmezét, a jelmezek színét és formáját már a mindenkori kerettől függetlenül szabta meg egyszersmindenkorra, éppen úgy, mint Schiller, vagy a külömben minden színpadvezető közül legképzőművészibben gondolkodó Goethe.

Színpad és képzőművészet csak ott kerül

igazán organikus viszonyba és viszonyuk csak ott válik lényegüket érintő problémává, ahol többé nemcsak a kulissza, vagy a kellékek artiztikumáról, hanem az egész, emberekkel eleven színpad képegségéről van szó. Arról az egységről, melyben a színpad festett részeivel nemcsak a színpadra állított három dimenziójú tárgyak, hanem a színpadon mozgó ember is, mint szemléleti jelenség, szolidáris. Ez utóbbi nemcsak állandó jegyeivel — maszk, jelmez, alak, — hanem változó jegyeivel: gesztusaival is. A holt és az eleven matériának ebből a különös, kizárólag a színpadművészetet jellemző elvegyüléséből támadnak a színpad optikai, vagy ha úgy tetszik: képzőművészeti, de mindenesetre legfontosabb, leggyökeresebb problémái. És csak természetes, hogy ezek az új, a stilizáló színpadon nyertek teljes jelentőséget, azon a színpadon, mely a dráma közléseit a színpad legsajátosabb nyelvére, az érzéki — optikai és fonetikai — hatások nyelvére transzponálja.

A képzőművészeti probléma az új színpadnak nem minden kísérleti állomásán jutott egyenlő jelentőséghez. Reinhardt színpadán például még mindig csak másodrendű szerepet játszik és valószínű, hogy itt sosem fog előtérbe lépni. Reinhardtot mindig az emberanyag, akár mint egyén, akár mint tömeg, de mindig a színész fogja elsősorban érdekelni, az ő nagy megmozgató, megelevenítő, lélekátömlesztő talentuma mindig a színészben talál leghálásabb anyagára. Ebben az alapvető vonásában alig változott az ő egész, a naturalizmustól a stilizálásig fejlődő, nagy átalakulásában sem. Ő az új színpadi kép-

zóművészettől csak keretet vár és hatásos, mai művészi kultúránkat nem sértő megjelenési formát az ő emberi mutatványai számára. Csak éppen azt, hogy diffuzus hatások ne zavarják mutatványainak háttérét. Neki volt legegyszerűbb gondja rá, hogy minél kevesebb szín és vonal foglalja össze a színpad látványosságát, hogy a színpadon szereplő összes színek bizonyos harmóniás vonatkozást tartsanak, a jelmez színének köze legyen a háttér, a díszletek színéhez. Reinhardt színpadán már nemcsak a dekorációhoz és a jelmezekhez készít vázlatokat a tervező művész, hanem a színészeknek a darab szelleme szerint kívánatos mozgásához is és Reinhardt volt az, aki nagyszerű ösztönével az új színpadépítés reformjaiból is elsőként szívlelte meg azokat, melyek a helyes arányokat és a színpad művészi organizációját követelik. Ezenkívül volt néhány mutatványa is, amelynek alapötlete egy-egy festői (és zenei) megoldásban sarkallott; így a Lysis-tratáé.

De igazán elevenné csak azon a színpadon válik a képzőművészeti probléma, amely úgy-szólván mindent optikai hatásokkal akar kifejezni. Ott, ahol a képzőművészetnek nemcsak mint a színpadi külsőségek megjelenési formájának, hanem mint a színpadi kifejezés leglényesebb eszközének van szerepe. (A mai színpadok közül leginkább a Gordon Graig színpadára és a müncheni Künstlertheaterre kell gondolnunk; ez utóbbinak sem mostani, Reinhardték révén csak kismértékben érvényesülő, hanem a színház alapításánál szereplő tendenciáira.) A fejlődés természetes útján, mely minden művészetet a maga

abszolút nyelvének felismerésére hajt, a színpad művészetének is el kellett érkeznie ehhez az állomáshoz. Minél többet, mindent kifejezni azzal a anyagiával, mely a színpadnak legsajátabb anyagiája, azokkal a hatásokkal, melyeket csakis a színpad művészetétől kaphatunk: ez a vágy természetesen támadt, ez a fejlődés vágyával azonos. Ilyenek, vérbéli színpadiak: a szemnek és fülnek való hatások, az érzéki szenzációk. Tehát elsősorban is a művészileg organizált optikai hatások, másszóval: a képzőművészeti hatások. Mindent, a drámának minden közlését a szem számára érzékelhetően kifejezni, a színpad különös nyelve szerint képpé, mozgó, megelevenedő képpé transzponálni: bármily egyoldalúnak is látszik ez a törekvés azok előtt, akik a színpaddal nem lényegének, hanem az irodalomnak szempontjából foglalkoznak, kétségtelen, hogy ez éppen a színpad lényege szerint való fejlődésének eredménye. Amivel még nem mondom azt, hogy ez a tendencia okvetlenül kielégítő megoldásokat ígér; de anélkül, hogy mellette vágy ellene állást foglalnánk, el kell ismerni származásának természetes voltát, érdekes és termékeny lehetőségeit és azt, hogy a fejlődésnek jelensége.

Nemcsak érdekes, de nem is indokolatlan ama különösnek tetsző gondolat felbukkanása, hogy a szó, a nem önmagáért, nem a zenéért, hanem az értelemért való szó: a színpad lényegétől tulajdonképpen idegen, vagy legalább is másodrendű valami. Csak arra a már nem is új felfogásra kell gondolnunk, mely például az opera műfaját zavaróan heterogénnek, a színpadon

folyó akciót a kísérő zenével össze nem főrőnek, művészetlenül felemásnak tudja. Bizonyos, hogy «zen a most kísérletező új színpadon nagy értékeknek, a szavak drágakövében szunnyadó ragyogásoknak kell elkallódnuk. De az is bizonyos, hogy kapunk helyette más, nem kisebb és mindenestre sajátosabban színpadi értékeket. Nemcsak érzéki szenzációkat, hanem a dráma szempontjából is fontos élményeket, olyanokat, melyek talán az íróhoz is közelebb visznek: a dráma mélyenfekvő és átfoglaló vonalait kapjuk a szavak arabeszkjének helyébe. Mert az a színpad, amely képekké fogalmazza a drámát, tulajdonképpen a dráma alaptónusát és ezen belül az egyes mozzanatok hangulati tartalmát stilizálja át a színpad látható nyelvébe és mindenekfölött a drámában a legfontosabbat: a mozgást. így elkallódnak talán Shakespere szavakba ötvözött bölcsességének gyöngyei, elkallódik a Faust-tragédia egy-egy mondatokba jegecedő mély életaxiómája; de hiszen ezeket, melyek bizonyára gazdagon termékenyítették meg a gondolkodást, még alig jegyezte meg magának valaki színházi hallomás nyomán. Viszont a stilizáló színpadon a bölcseségek helyett, a dráma szavai helyett, esetleg meglátjuk a drámát, a drámai konstrukció tiszta vonalszépességét, legszűzebb ritmusait.

A Faust-tragédiának például a benső egységét megépíteni, a fausti gondolatot a történések és szavak állandó háttérévé tenni, minden szóval velerezgetni ... ez a színpad szempontjából is elsőrendű, de a dráma szempontjából is magasrendű feladat. Megéreztetni, végig az egész előadáson, láthatatlan, de konstruktív vo-

nalakkal, azt, hogy a Gretchen-tragédia Faustnak csak egyetlen epizód, talán nem is végigélt, talán csak egy pillanat érzékiségében fellobbant gondolat-élmény, talán csak a dolgozószoza komor boltjai alá bevillant napsugár ... a komor fausti problémák közé betévedt életvágy. Ez a méltó színpadi feladat: képekké, rembrandti képekké érzékíteni a kontempláció és az életakció vágyának váltakozó clair-obscurejét, a dolgozószozába beáramló életvágyat és a szerelmi kaland rohanását feltartóztató elmélyedéseket. Éppen Faust: a legképszerűbben elképzelt dráma. Minden jelenés: megannyi teljes, érzékeny impresszionizmussal megfestett és egészen a rámaig, a jelenet keretéig egységes faktúrájú kép. A legtöbb jelenet csak a függönynek egy halk félrelebbentése, egy színfolt, egy hangulat, egy strófa: epizódok, ha úgy tetszik, de a színpad szempontjából az a fontos, hogy: képek. Margit a tükör előtt: egy dal, a fiatal életvágy néhány kicsengő akkordja. Margit a kertben egyedül, Margit a szövőszék előtt, Margit a iVladonna-kép elé omoltan: csupa zene és kép, akkordok, strófák, festmények. A stilizáló színpad impresszionizmusának való feladatok. Es egyúttal a drámában is: legfontosabb és legmélyebb mozzanatok.

Az úgynevezett irodalmi drámával szemben is megvédhető a stilizáló színpad álláspontja, ha az irodalomban csakugyan dráma is foglaltatik; ami alatt nem külső, robajjal hangzó történet, hanem belső előremozdulást, lelki evolúciót értek. Ezt az evolúciót a hangulatok impresszionizmusát festő színpad okvetlenül ki tudja fe-

jezni. És megvédhető a stilizáló színpad álláspontja a naturalisztikus drámával szemben is, sőt itt még meggyőzőbben. Aki azért, mert egy drámában gyilkolnak, ölnek, sztrájkolnak, vagy dolgoznak, vagy akármilyen életbéli keretben életbéli célok felé törnek, azt vélné, hogy az egyes jelenetek keretét, sőt az előadás egész végső, összefoglaló tónusát is, nem lehet elvonatkoztatni a reális kerettől, az éppen olyan naiv volna, mint az, aki egy Ghirlandajo-freskót stílustalannak mondana azért, mert az arcok teljes, részletező naturalizmusa mellett a kép egészét összefoglaló vonalvezetés: stilizáló meglátást mutat. Amott a fal, itt a színpad kívánja a stilizálást a maga különös matériája miatt. Es van ebben a mindenképpen mélyreilágító párhuzamban *egy* megkapó és jellemző véletlenanalógia is: az, hogy éppen tér-probléma kívánja itt is, ott is, a falon is és színpadon is, a stilizálást . . .

Csakhogy a tér-probléma, továbbá a színes forma-probléma is, itt, a színpadon, sokkal bonyolultabb, hiszen maga a tér sem állandó és mindent, ami benne elhelyezkedésre vár, éppen a mozgás (a dráma) jellemez. Mozog, fejlődik és változik szín és forma is, tehát a képzőművészeti kifejezés minden eleme. A színpad nem tűri meg éppen azt, ami a képzőművészet minden alkotását a természettől elküiönbölteti és meghatározza: a megrögzítést. itt fölöttébb problematikussá válik a művész (a rendező) kompozitív működése, hiszen a kép pillanatról-pillanatra változik s így végérvényesen meg sem komponálható. Képzeljük el, hogy egy festmény



egyik alakja elmozdul, a kép másik oldalán, vagy egyenesen a háttérben helyezkedik el: mennyire megváltozik minden szín- és forma-reláció, ugyanaz a kép-részlet, mely a maga helyén tökéletes volt, mily lehetetlenné válik már csak arányaiban is, hogy a színértékek (valőrök) finomabb követelményeiről ne is szójunk! A régi színpad, ha plein-airt kellett ábrázolnia, szinte elképzelhetetlen volt a háttérbeli vászon táj-perspektívája nélkül; már most a színpadon mozgó állandóan és okvetlenül életnagyságú emberalak a színpadnak csak egyetlen pontján lehet helyes arányban e táj-perspektívával, mihelyt hátrább megy, már kínos problémákat ad föl a szemnek, amikor pedig egészen hátramegy, akkor a kép olyan, mintha az emberalak kinyújtott keze a prospektusra fölfestett emeletes (tulajdonképen méternyi vagy még kisebb) házakkal lapdázna, ő maga pedig magasabb, mint a háttérben ábrázolt hegyi falu, összes házaival és kanyargó útjaival egyetemben. A mai színpad már leszámolt ezekkel a lehetetlen és fölösleges perspektívákkal (persze, az átlagszínpadokon s így az összes magyar színpadokon, még ma is bőven találkozunk velük), de azért a képzőművészeti ábrázolásnak ez is számtalan nehézségébe ütközik. A lényegben rejlő nehézségekbe. így például az egyik új tétel: a színész jelmezének és a háttérnek színösszhangja. De a jelmez megváltozását egy előadáson, sőt egy felvonáson belül is többször megkövetelheti a darab cselekménye, a háttér s a díszlet pedig lehet egy vagy több felvonáson keresztül ugyanaz. Vagy megfordítva. A tétel pedig a mindenkori jelmez és a minden-

kori díszlet, vagy az összes színpadon szereplő színek összhangját követeli. Vagy például a rendező elképzelése szerint két színész complémentaire jelmeze együttesen felel a háttér színeinek, a cselekmény parancsa szerint pedig csak egyetlen jelenetben vannak mindaketten, egymás mellett, színpadon, egyébkor külön-külön szerepelnek. Aztán fontos a színek egymásutánja is; a színészek egymásmellettsége, helyzete pedig folyton változik. Épígy vagyunk a formai megoldásokkal is. Egy-egy csoportnak a képe, sőt egy-egy színésznek a gesztusa is folyton változó; lehet-e egy olyan, az egész dráma stílus-tartalmát kifejező forma-képletet találni, amely ugyanazon előadás minden helyzetére egyformán érvényes? Ezekben a kérdőjelekben látom a színpad abszolút képzőművészeti megoldásainak legnehezebben megkerülhető zátonyait.

Valamelyik japán útleírásban olvastam bizonyos régebbi színpadokról, melyek csodálatos érzékenységet mutatnak e problémák iránt. Es eredeti megoldások lehetőségeivel gazdagítják a fantáziát. A színpadon valami szomorú dologról beszélnek ketten. Feketébe vesző sötétkék köpeny van rajtuk. Aztán a helyzet derültebbé válik. A színészek lassan félvállra engedik köpenyüket, mely alól a köpeny kékjével pompásan összhangolódo meggypiros ruha bukkan elő. A színpadi kép is, a helyzetnek megfelelőleg, lassan földerül. A világítás is ezt a hatást szolgálja. Végül a köpeny egészen leomlik vállról, testről, emberek jönnek be minden a cselekményt illető különösebb ok nélkül, de csupa derült pirosokat hozva ruhájukon, a hangulat má-

moros izzásába . . . Lehet, hogy kissé naivul hat így a hangulat-festésnek ez az ötlete, de én ropant mély és gondolat-megmozgató erejét érzem. És valószínű, hogy Európa színpadain évtizedekig, talán századokig nem történt semmi, ami ennyire a színpad lényegére tartoznék, mint ez a naivítás.

A színpadnak csak egyetlen optikai eszköze van, mely a színpadi mozgást, akciót, többé-kevésbé követni és kifejezni tudja: a világítás (annak persze nem régebbi bonyolult és művészietlen módjai, hanem azok a megoldások, melyekkel, ha csak egy-egy bátortalan kísérlet formájában is, már-már találkozunk néhány modernbb színpadon). A megvilágított szín és a mozgó forma: ezek azok a szemnek való szenzációk, melyet nem adhat más művészet, vagy a tulajdonképeni képzőművészet, csakis a színpad. És ami legsúlyosabb problémáit, ugyanaz rejti legizgalmasabb lehetőségeit is: a mozgás; a keret, a kulissza állandó és az emberi gesztus változó lényege.

Az emberi gesztus képbe illeszkedésének, festői szerepének kérdése a stilizáló színpadnak egy újabb problémájával kapcsolódik s ez:

### A SZÍNÉSZI PROBLÉMA.

Az új színpadnak, a stílus színpadának, külön problémát állít a színpad komplex művészetének emberi matériája: a színész.

A forró, eleven emberi matéria — beleigázható-e, belerögzíthető-e egy stílus finomult és elvont vonalaiba?

Aztán meg: lehet-e egyáltalában stilizáló színjátszásról beszélni? Hiszen a színjátszás már lényegénél fogva naturalisztikus művészet; inkább az, mint bármely más művészet. A többiek, legközelebbi, legnaturalisztikusabb céljuk szerint is legföljebb csak utánozzák a természetet. De a színész maga az eleven természet és legközelebbi célja éppen az, hogy az írott szót emberhangon csendülő élőszóvá elevenítse. Az eleven szót továbbá emberi akcentusokkal, mozdulatokkal kíséri. Végül a szavakat és mondatokat egy emberi lény életfolytonosságának áramába kapcsolja bele; a szavak vázába a színpadi ember homunkuluszát öltözteti.

Emberábrázolás: ez a színész legfontosabb és már nem is legközelebbi feladata. Mindenekelőtt a fiziológiai ember az, amit — mint külön értéket és érdekességet is — magával hoz a színpadra. A pszichológiai ember: ennek ábrázolása a második és már mag-asabbrendű színészi feladat. A szavakat eleven ember mondja el, de már nemcsak eleven, hanem pszichológiai folytonossága ember is, a darabon végig, egyetlen, egyetlen agyagból kigyúrt ember. A szavak mögött lélek világítson. Mindez még eddig, a testi és lelki emberig: csupa naturalisztikus feladat.

Lehet-e egyáltalában stilizáló színjátszásról szó? Nem ütközik-e ez a probléma a színészi munka lényegével és matériájával?

De mielőtt erre válaszolnánk, fordítsuk meg a kérdést. Lehet-e tulajdonképpen a színész munkája teljesen, minden részletében, következetesen naturalisztikus? Ha csak arra gondo-

lünk, hogy előre megfogalmazott szavak és utasítások sáncai között kell mozognia, hogy azt kell mondania ugyanakkor és ugyanazon helyzetben, ahogyan azt szerző és rendező előírja: már ekkor is világosan kell látnunk, hogy a szó szoros értelmében való naturalizmusról, naturalisztikus hűségű emberábrázolásról nem lehet szó. Hiszen amit tolmácsol: a dráma is csak sűrített kivonatot, nem naturalisztikus másolatát adhatja az életnek. De a színészt még ezen belül is számtalan tényező, így a hatás ökonómiájának számtalan parancsa stb. kényszeríti egy bizonyos fokig való tudatos színpadi fogalmazásra, amely már eleve is kizárja a teljes naturalizmust. A magát naturalistának valló színész például akármily pontossággal figyelte is meg valamely betegség patológiáját, annak teljes és főként időbeli részletezését nem érvényesíthette a színpadon, mert minden patológiai adatot szerepe szövegének bizonyos szavai között kellett elhelyeznie, haldoklási jelenetének tartalmát két „végszó” határozta meg, nem pedig a saját megfigyelésének adatai.

De valamit ad absurdum vinni annyi, mint érveket szolgáltatni mellette. A naturalizmus következetes keresztülvitelének lehetetlenségét nem is kell bizonyítani ahhoz, hogy a stilizálás lehetőségét bizonyítsuk. Nem is ez, csak a kérdés minél több oldalú megvilágítása volt e fejtegetés célja, mely után most már föltehetjük a kérdést: lehet-e stilizáló színjátszásról beszélni?

Bizonyára; csakhogy itt a stilizálás területét nem a naturalizmussal szemben, hanem a naturalizmuson túl kell keresnünk. A fiziológiai és

pszichológiai embernek nem mellőzésével, hanem azon keresztül és azon túl kell a színésznek a stílus emberét megformálnia. A fiziológiai következetességgel mozduló hús- és vér-embert is meg kell formálnia a színésznek, csak hogy ezzel nem szabad beélnie, éreznie kell, hogy ez csupán primaer feladata és hogy a feladat művészebb, lényegesebb, magasabbrendű része csak ezután következik. A darab és a szerep stílusában való ember megfogalmazásában. Az aprólékos megfigyelésű részleteknek abba a magasabbrendű egységbe illesztésében, mely a dráma egészének legmélyebben fekvő és átfoglaló vonalaiból alakul ki.

A színészi munka naturalisztikus része éppen úgy megelőzi a stilizálás munkáját, ahogyan a naturalizmus színpadi divatja is megelőzte a stilizálás most alakuló korszakát. És csakugyan, iskolának, előmunkálatnak kitűnő volt a naturalizmus, ezért a hivatásáért sokat meg kell bocsátani még mai tehetségtelen fanatikusainak is. A színpadi klasszicizmus merev, sablonok parancsa szerint mozgó szobor-emberének mindenekelőtt emberré kellett elevenednie, ereinek meleg embervérrel kellett megtelnie, mielőtt az új színpadművészet a maga messzebbi és magasabbrendű feladatait rábízhatta. Részletek egységbe foglalásáról csak ott lehet szó, ahol részletgazdagsággal állunk szemben; a klasszicizmus a megfigyelések művészi részletmunkájáról nem, legföljebb csak technikai részletmunkáról tudott, a nagy gesztusok ott csak üres sablonok voltak és mögöttük nem volt semmi sem. A naturalizmus részletmunkája az emberinek sok és érté-

kes dokumentumát gyűjtötte össze: a stilizálás tudatosságának itt már van mit összefoglalnia. Az analízisen keresztül lehetett csak a végső művészi célhoz: a szintézishez eljutni. A márvány nagy síkjainak csak ott van mondani-valójuk, ahol a nagy síkok mögött csontok és izmok vannak, idegek vonaglanak és minden a maga biztos helyén és szervi összefüggésében szunnyad a márványban. A naturalizmus embe-riességén keresztül kellett a stílus szintéziséhez eljutni. A japán művészet a színpadon is nagyszerű példáját produkálja ennek a kettősségnek; Hanako, akinek minden mozdulata a japáni fametszetek vonalainak tudatosságára emlékeztet, — egy összetiport állat megdöbbentő realitású nyöszörgésével tud meghalni. Duse, aki minden időbe és térbe helyezhető példán fölül áll, ebben a kettősségben sem várta meg a naturalizmus megszületését és bukását; az ő izolált, irányokba be nem kapcsolható művészete kezdettől fogva ebben excellait: megrázóan emberit adott, de egyben valami ezen túl valót is, összefoglalást, nagyvonalúságot: stílust. Eysoldt Salomé-jában mindenféle beteg, perverzus szerelem patológiáját föl lehet fedezni, de ezeken túl meg kell látni benne a művészi vonalfejlés beardslay-i rajzát is. Moissi Pózá-ja (Don Carlos) a titokzatos, beteges szenvedelmű máltai lovagnak egészen új lélektani és kórtani rajzát hozza sápadt arcán, majdnem nőies mozdulatain (bizonyos, hogy gondolnia kellett Carlosz-szal való szerelmi viszonyának halvány lehetőségére is . . .) és ugyanennek a Pózá-nak az ajkán a schilleri vers éneklő deklamációval szólal meg.

A naturalizmus mérlegében a nyereségek közt kell elkönyvelnünk azt is, hogy a színészszel szemben előtérbe engedte a rendezőt, az ő közkatonáivá csökkentette a színészeket, akik ritka és tiszteletreméltó szerénységgel igyekeztek eltűnni a milieu szürkeségében. Akkor az volt a jelszó, hogy minden színésznek minden szerepet el kell játszania. Leomlottak a kategóriák. A színész regiszterében minden hangnak benne kellett foglaltatnia. A naturalizmus vértisztító hatásához ez az elv is nagyban hozzájárult. Lerombolta a „szerepköröket”, melyekbe fejlődésre képes színészek örök „lírai szerelmek” — „drámai szendék” vagy „kedélyes apák” gyanánt rozsdásodtak bele; egyszerűen beálltak egy efféle furcsa feliratú skatulyába és e fölirathoz tartozó sablonokat ismételték. A naturalizmus megtanította őket gondolkodni a szerepen, nevelte, fejlesztette őket és jelentős lépést tett az intellektuális színész eladdig ismeretlen ideálja felé. Persze, ennek megvolt a végzetes hibája is: eltüntette a hangsúlyt az egyéni értékekről. A mindent játszó színész nemcsak a hiúságát, hanem az egyéniségét is feláldozta. Sőt: a hiúságát mindig kevésbé és az egyéniségét mindig teljesebben. Lassanként éppen olyan hiú színészi öncéllá vált, hogy a színész, a szerep külső képére a felismerhetetlenségig átformálódjék, mint a klasszicizmus korában az, hogy emberi formából kilépett félistenként dörögjön. Es ez jelenti a színjátszás minden irányának pusztulását: az érvényesülési tendenciák túltengése. Ezenközben elsikkadt minden művészetnek s így a színjátszásnak is legnagyobb



értéke: az egyéniség. Ám végül mégis, sok festék és sok kóc pusztulása nyomán, nem a kigyó-emberek, hanem az egyéniségek maradtak porondon a naturalizmus színpadán. Igazán nagyokká csak a nagy egyéniségek tudtak megőzni. Anatole France, aki az Antoine-színház megalapításának lázában még bizonyára más véleményen volt, mostanában már a színpadi egyéniség arisztokratikus jogát hangsúlyozza.

A naturalizmus kategória-romboló és dogmafeladó munkájának sokat köszönhet az új színpad, de eredményeivel nem érheti be semmiképpen. A felszabadult emberiségen túl való művészi értékeket is kell, hogy ostromoljon. A színésznek mindenekelőtt embert kell színpadra állítania, de emberi gesztusait, más, nagyobb vonalú és messzebbi célzatú gesztusok foglalhatják művészi egységbe. A klasszicizmus színésze innen volt az emberin, a stilizáló színész túl van rajta és semmiképpen sem idegen tőle. Benne foglaltatik; a többen a kevesebb. A művészinak foglalatában: az emberinek minden akcentusa.

A színészi munkát tehát egyfelől a színész egyénisége, másfelől a tolmácsolandó mű stílus-célzatai, azaz maga az író, az írónak szándékai határozzák meg. Persze, van még egy csomó más tényező is, melyek között nem a legjelentéktelenebbek a helyi körülmények, kétségtelen lévén, hogy egy néhány négyzetméternyi intim színházban másképp kell a közönséghez szólni, mint egy fedetlen vagy akár fedett amfiteátrumban. (Éppen mostanában nagyon aktuális izgalma a színpadnak.) A tolmácsolandó mű stí-

lus-célzata (s ennek képi megérzékítése): ez az a tényező, mely bennünket e fejtegetés keretében legjobban érdekel. E stílus-célzatokat, vagyis magát az író, a színésszel a színpadnak az a faktora közvetíti, akit egész jelentősége szerint csak az új színpad állított homloktérbe:

### A SZÍNPADMŰVÉSZ.

Általában úgy hívják, hogy: rendező és ügyelőt értenek alatta. Valaki olyat, aki abban a lényeges művészi kérdésben dönt, hogy a színész hol jön be, hol megy ki, mikor áll fel, mikor ül le és arra ügyel, hogy a szerelmi jelenetben a szerelmesek valahogyan egymásmellé kerüljenek és ne a szoba túlsó sarkából valljanak egymásnaje szerelmet.

Általában még ezt jelenti a rendező, de néhány színpadon már meg lehet találni egy magasabbrendű típusát is: az irodalmár-rendezőt. Nagyobbrészt író, esztétikus és ha nem csalódom, a dr.-i címet viseli. A naturalizmus irodalma küldte ki őrszemnek a színpadra, hogy a kócevíók és kardnyelők lenézett világában az irodalom szempontjait képviselje. Ő már nem éri be a technikai utasításokkal, ő már jellemeket magyaráz, történelmet tanít, irodalmat prédikál. Általában, nagyon sokat magyaráz: pszichológiát, patológiát, kultúrhistóriát; a két-szavas szolga-szereplőnek a darab perspektívájának kifejtésével magyarázza meg, hogy a „tálalva van” című mondatban az első szót kell hangsúlyozni. Sokat magyaráz, de tudni még

talán ennél is többet tud. Pontosan tudja, hogy a canterbury-i érsek jelvényei milyenek voltak VI. Henrik és milyenek III. Richárd idejében, behunytt szemmel elsorolja a Lancaster-ház tagjait és az egész bonyolult York-rokonsággal szinte kávéházi ismeretséget tart.

Mindenhez vannak szempontjai és semmihez sincsen érzéke. Logikája kérlelhetetlen. A logika mérő-ónjával közeledik mindenhez, hozzáférhetetlen valószínűséggel akar színpadra állítani mindent. Minden logikát ki akar elégteleníteni és semmit sem nyújt a fantáziának. Gyöngéden félti a néző nyugodt emésztését s a viláért sem ad fel problémákat. Mindent megold, mindent testté vált, mindenkit kielégít. Megmutatja az uszkárt, melyet csak Faust lát; a néző is hadd lássa, hadd hallja a vonítását, hadd érezze a szagát. A szellemek itt holmi gyerekes makrofónon keresztül szólalnak meg, mivelhogy az átlag-fantázia nem tűri, hogy a szellem is egyszeres emberi hangon szólaljon meg; vagy duplán, vagy sehogy. A messze ködlő, alig néhány centiméternyi nagyságban vászonra festett Walhalla ormán bonyolult színpadi gépekkel egy valódi kis szövetségslót l o b o g t a t n a k ! (Tannhäuser.) Ugyanez a pápaszemes logika vezeti az ilyen típusú rendező dramaturgiai ceruzáját is. Miért ne lehetne — kérdi — Claudius trónterme éppen Polonius háza mellett s miért ne lehetne mindakettő a kastély előtti emelt térrel együtt, e g y s z e r r e a színpadon? Csak éppen a szereplőknek kell a színpadnak egyszer ezen, másszor meg azon a részén játszaniok. Csakugyan; miért ne lehetne? Ez a „miért ne”

kielégíti a néző logikáját (az igaz, hogy külön szóbeli indokolást kellene fűzni hozzá); a megoldás csaknem szellemesnek látszik. Azt, hogy az ilyen bonyolult színtér kizárja a festői megoldást, szét-szórja a jelenetek külön-külön levegőjét s nem enged meg semmiféle hangulati és érzéki koncentrációt, azt nem érzi. Ennek nem lehet logikával utána mászni, ezt nem lehet megtanulni, ehhez szem és fül, ehhez érzék kell. (Közelről volt alkalmam látni az irodalmár-rendezők egyik híres, reprezentációs példányát: Alfréd von Berger bárót, a hamburgi, most burgszínházi direktort; hálásan jegyzem ide a nevét: tőle tanultam talán a legtöbbet abból, ami a színpadon ma számomra tűrhetetlen )

A rendező harmadik, legmagasabbrendű s ma még csak elvétve jelentkező típusát nevezném: színpadművésznek; ezzel egy művészet fogalmát és a rendező művész-voltát is hangsúlyozva. Ez nem fokozati különbségtevés, nem a rendezésben kiváló rendezőt, hanem a temperamentuma szerint is művészt különbözteti meg a mesterembertől és a tudóstól. Temperamentum kérdése ez a művészet is, mint a többi; a megelevenítő, az alkotó erőé, a fantáziáé. Es koefficienseitől, az irodalomtól, a színjátszástól, a festészettől, a plasztikától és zenétől, különváló, önálló művészet. Ennek a művészetnek csak nyelve, kifejezésmódja a festészet és a zene, csak eszköze a színjátszás, csak matériája az irodalom.

Az új rendező nem szolgálai tolmácsa a drámának; a dráma kevesebb, kevésbé fontos neki, mint a karmesternek a partitúra.

Ha a szavak a hangjegyeknek felelnek is

meg ebben az analógiában, (habár a partitúra, legalább relatíve, a ritmust is megadja és ez a ritmus metronómmal is megállapítható), de fontos különbség van az instrukciókban. A zeneszerző instrukcióitól eltérni alig szabad; míg a drámaíró instrukciói legtöbbször nem döntenek a rendezőre nézve. Mint adatok, érdekesek, esetleg meg is szívlelhetők, de a rendező alkotó fantáziáját nem korlátozhatják. A színhely leírását, a legtöbb író olyan alkalmatlan és fölösleges részletekkel zsúfolja agyon, melyek a színpadi kép egységét már eleve lehetetlenné teszik. Mások teljesen színpadiatlanul gondolkodnak. De lehet az instrukció önmagában jó is, mégis, adott helyzetben, a rendező többi és talán lényegesebb szándékához képest rossz; egyik rendezőnek esetleg jó, a másiknak rossz. Schiller fehér ruhában képzelte Don Carlost és állandó partnerét, a királynőt is. Ez afféle irodalmilag elképzelt szimbolizálása a jellemeknek, a helyzetnek; de már önmagában sem színpadi. Valószínű ugyanis, hogy a folytonosan együtt mozgó azonos színű ruhák nem jól hatnak egymás mellett. Azonkívül ez mindig még az éppen adott háttér színétől is függ, továbbá a többi szereplők jelmezétől és még sok egyébtől. Goethe is elárulta szándékát Faust és Mefisto jelmezére és maszkjára vonatkozólag. Némelyik író egyáltalában nem számol a színpad lehetőségeivel; viszont van, aki félti a színpadot a nagyobb feladatoktól és kevesebbet tétel fel róla. Mindezekben az esetekben a rendezőé a döntő szó; csakis ő ismerheti a maga eszközeit, őrá vár az egyszerűsítés vagy kiegészítés feladata.

De még ha a darab adatai meg is valósíthatók, hányféleképpen képzelhető el ugyanazon adatok színpadra valósítása? Bizonyára annyi-féleképpen, ahány fantázia, ahány kultúra (persze, ez sem mellékes) és ahány temperamentum, sőt ugyanazon temperamentumnak is ahány színe, árnyalata, lehetősége. Ezek a lehetőségek határozzák meg a rendező művészi egyéniségét. Minél több örökölt sablon korlátozza a rendező temperamentumát (persze, a legtöbben, akik nem kívánnak nyújtózkodni, nem is érzik e sablonok korlátozó voltát), annál távolabbra kerül a rendező a művész fogalmától. De ha sokat el tud törölni az emlékezetéből, hogy a darabot minél szűzebben foghassa a kezébe és ha meglátását következetesen, az előadás egész folyamán, minden gesztusban megmutatkozóan érvényesíteni is tudja, akkor az előadás az ő művészi alkotása, mely az ő egyéni akcentusait nem kisebb fokban viseli, mint bármely művészi alkotás az alkotójáét.

A „Szentivánéji álom” erdejének tündér-népét évtizedekig (talán évszázadokig, amit azonban s így a sablonok tradíció-értékét is, nehéz megállapítani...) afféle édeskés, fellengős szalon-tündéreknek tudták elképzelni. Reinhardtot nyilván Puck csakugyan vaskos tréfái a népfantázia primitív erejű és tapinthatóan érzéki formáihoz vezették el; az ő tündérei többé nem az erdő előkelő légi látogatói, nem pastorel-t játszó arisztokraták, hanem: maga az erdő, a megmozduló, életre ébredő, megszemélyesedő erdő. Az ő kócos, vöröshajú, vaskos Puckja olyan mint egy megelevenedő fatörzse az erdőnek, az

ő apró tünderei, mint békák és gyíkok, a földön hempergőznek, az ő tündérkirályi Oberonjának testét falevél, sás és moha fedi. Hangjuk is az erdő hangjai, a békáké és madaraké, a szélé és az esőé és mikor Oberon megszólal, mintha a legmagasabb tölgyek királyi lombkoronáját zúgatná a szél... Az egész egy meleg, nagyszerűen emberi panteizmus. Akik ezzel szemben a régi, magasztosán előkelő tündér-vignettákat reklamálják, azok sem a tradíció alapján nem állhatnak, mivelhogy a magától Shakesperetől kiinduló tradíció már meg nem állapítható, sem a maguk elképzelésének művészi jogosultságát nem hangsúlyozhatják, mivelhogy tulajdonképpen nem az ő egyéni felfogásuk követeli finoman légiesnek a tündért, hanem azok az angol gicc-s-illusztrációk (a Gilbert-ét is ideértve), melyek őket évtizedekig a tündér ilyen elképzeléséhez hozzászoktatták. Vagy, — ám jó, képzelje el egy vérbeli rendező e tündéreket akár légieseknek; de ne giccsek nyomán és elképzelését vigye az előadás egész folyamán, annak minden mozzanatában, keresztül. Bizonyos, hogy akkor az övé is éppen úgy művészi alkotás lesz, mint a Reinhardté.

A kérdés az, hogy hogyan képzelte el — William Shakespere? — szólalnak meg bizonyára közös kórusban a laikusok és a színpad irodalmi hegemoniáját védelmező beavatottak. Igen, hogy William Shakespere hogyan képzelte? Tehát: hogyan? De hiszen ez éppen a kérdés, ennek a megoldását keresi oly különböző utakon a sablon is, meg Reinhardt is. Hát megállapítható ez? Sem a szövegkritika, sem a színpadtörténet

pontos, hallható és látható adattal erről nem szolgál. De feltéve, hogy a jelen század Shakesperekéről van szó, akinek intencióiról fonokinematograf fog közölni pontos adatokat, nem lesz-e jogában a jövő századnak a maga szemével, a maga fantáziájával látni meg ezt a Shakesperet?

Lehet-e egyáltalán másként, mint a saját szemével látnia? Föltéve, hogy nem másolni, hanem művészetet produkálni van szándékában. Hiszen Shakespere maga is, midőn művét színpadra állította, bizonyos öröklések kényszere alatt állhatott és korának és sajátmagának képzőművészeti kultúrája is (mert színpadon erről van szó) lehetett alsóbbrendű. Mi ne fordíthassuk javunkra azt a többszázados pozitív kultúrát, mely azóta szemünket, idegzetünket differenciálta? Aki ennek terhét viseli, az akarva sem tud szabadulni tőle. Eszerint csak az tudna Shakesperet shakespeareien rendezni, aki nem látta és nem idegzetté be Délaacroix-t, Courbet-t, Manet-t, Gauguin-t és Cézanne-t, aki nem ment át a neo-praerafaelizmus forradalmán, aki nem tanulta meg új szemmel nézni az antik és a renaissance művészetet, egyszóval aki ennek az egész kultúrának a ballasztjától függően szabad? Nos igen, hát erről van szó! Közülük kerül ki a kegyeleti álláspont legtöbb védelmezője.

Minél színesebb és minél sajátosabb a színpadművész egyénisége, annál kevésbé kell félteni tőle az író is. Hiszen az, amit ő színpadra akar rögzíteni, nem egyéb, mint az a kép és az a hangulat, melyet a drámaíró szándékai vele közöltek. Csakhogy ő az író leglényegesebb szándé-



kait kutatja és ezeket a maga különös művészetének fogalmazásában fejezi ki. Eddig a külön fogalmazásig, kifejezésmódig, a maga matériájának minél kizárólagosabb felismeréséig, kell minden művészetnek differenciálódnia. A festői festészet, a szobrászi szobrászat szempontjainak tudatos alkalmazásához már hozzászólt az esztétika; csakhamar elkeli jutnia a színházi színház fogalmához is. Es bizonyos, hogy a legszínpadibb és legegényibb színpadművész fog legközelebb jutni az íróhoz is; aminthogy bizonyos, hogy a hegedű legtökéletesebb és legegényibb művésze tolmácsolja a legtökéletesebben Beethovent is. A „Szentivánéji álom”-nak az előadása, mely közölni tudja velünk a darab naiv, népies báját és azt a minden sorából kisugárzó életszépítő öserőt, amely egy ilyen előadás után szebbnek, szerelmesebbnek, vidámabbnak láttatja velünk az életet . . . bizonyára közelebb visz Shakesperehez is, mint azok az unalmas és poros Shakespere-misék, melyekkel az udvari színházak hivatalos kegyelete szokott hódolni — az intendánsnak. Hogy az új színpad impresszionizmusa, tudatos hangulatrögzítése mily módon visz közel az íróhoz is, arról már szó volt egy másik fejezetben.

A színpadművésznek az íróval szemben kifejtett álláspontjánál nem kevésbé fontos a színészszel szemben való álláspontja sem. A színész csak eszköze a színpadművész egész produkciójának, csak hogy persze eleven, a maga különös tulajdonságait is érvényesítő eszköze. A jó rendező ezért mindig figyelmesen szemügyre veszi előbb, hogy a színész mit hoz ma-

gával a próbára? Ha ő másként is képzelte el a szóbanforgó szerepet, a színész a maga egyéniségének hangján esetleg másként, de mégis úgy tud megszólalni, hogy a szerep belső tulajdonságait is kifejezésre segíti. Ebben az esetben csak az a rendező hivatása, hogy a színészi produkciót az egész előadás alapvonásaiból kialakuló harmóniához hozzáhangolja. Reinhardt, a legerőszakosabb rendezők egyike, két-három szereposztásban játszat el ugyanegy szerepet és súlyt helyez arra, hogy mindegyik szereplő másként, éppen a saját egyéniségének megfelelően játssza el. Ezen túl a színész a rendező szándékának engedelmes eszköze. Az egész előadás természetszerűen csak egyetlen felfogást reprezentálhat és nem annyit, ahány színész közreműködik benne; s ez a felfogás csak a rendezőé lehet. Ezért fontos, hogy a rendező játékmester is legyen, a színészi játék minden eszközének és hatásának alapos ismerője. Nem mellőzhető számára az „előjátás” primitívnek látszó eszköze sem, mert ez mégis csak a legrövidebb úton közölhető magyarázat és főként a kisebb szereplőkkel szemben igen hasznos. A rendező egész tudatában, egész idegzetében koncentrálódik a darab egészének képe, ő minden szó mögött a darab egészének perspektíváját látja és bonyolult asszociációit nem közheti mindig hosszú értekezésekben. A vérbeli rendező okvetlenül van annyira színész is, hogy elképzeléseit hanggal és gesztussal is jelezni tudja; hiszen nemcsak az elképzelésnek, hanem a kifejezésnek, a megelevenítésnek is ez a képessége éppen a színpadművészi temperamentum

egyik leglényegesebb vonását tételezi föl; művészi regiszterének ez egyik fontos lehetősége.

De mégsem a legfontosabb. A csakis játék-mester-rendező, akinek nincs szeme és érzéke az egész előadás képi fölépítéséhez, az a teljesen elméleti rendezőnél is alacsonyabbrendű, rosszabb változatot képvisel.

A színpadművésznak mindenekfölött a dráma új, színpadi — képi — fogalmazását kell megteremtenie; az írott drámát a képzőművészet és a zene közös színpadi nyelvére kell transzponálnia, a színpadművész a darabról egy mozgó és az emberi hang hangszerén megszólaló képet fest a színpad keretébe. Vonalakat fejleszt, színeket helyez valőrbe, színfoltokat csoportosít és old fel, erősebben exponál, vagy letompít: a színész gesztusának, hangmagasságának és hangerejének, a világításnak, a dekoráció és a jelmez szín- és forma-lehetőségeinek stb. komplex eszközével. A színpadművész művészete akárcsak a festőé: a valőrök művészete.

# REINHARDT MŰHELYÉBEN

- GONDOLATOK A SÖTÉT NÉZŐTÉREN -

**F**aust ideges. Nyilván még álmos. Reggel van, tizenegy óra. Grätchen ébredő szerelmének dallamaira bágyadtan morogja el válaszait. A végszavakat hangsúlyozza.

— „Du holdes Himmelsangesicht!” — konstatálja egyszerre feltűnő lelkességgel a kezében levő Reclam-füzetből. (Ez a crescendo-szín már a kész Faust kosztümjéből való.)

Faust ideges. Faust goromba. Dühösen rivall a színpad elején buzgólkodó tisztos kövér nőre; hogy ne súgjon olyan bömbölve; hogy ő nem süket. Aztán lágy amorózó-ütemben folytatja: „Lass dieses Blumenwort Dir Götterausspruch sein!”

Az illúzió teljes hiánya. Nekem teljes illúzió. Ez a Faust az én diszpozíciómat, — az ő diszpozícióját hozta el ide, Goethe elé. A mai ember zaklatott életéből pottyant ide, hogy egy-két-három óráig Goethéről fogalmazzon. A mai ember kultúráját hozta magával; nemcsak

Goethét, hanem mindazt, ami azóta, Goethe óta történt. A mai kultúra fogalmazását Goethéről, Faustról. Es nem kész fogalmazást; foszlányokat, melyek gondolatokat — illúziókat — termelnek. Csak néhány föltámasztott kulissza jelzi — szimbolizálja — a szint; csak éppen annyi, hogy a színész megtanulja a mozgást; hogy Faust ne menjen neki a sziklapadnak, ha majdan hévvel fogja Grätchent ölelni. Ám e kulisszaréseken — melyek rontják az illúziót! — nagy tágasságokba nyithat a fantázia . . .

Talán a klasszicisztikus nevelés hiánya, (talán kor-jelenség) hogy jobban szeretem a képnél a vázlatot. Amelyen a művész nem fejezett ki mindent; vagyis mindent kifejezett, addig a pontig, amíg az ő primaer érdeklődését foglalkoztatta a kifejezésére törő probléma. Amelyet én egészíthetek ki teljesre, — sőt sokkal többre ... a magam alkotására. Majdnem a magam alkotására.

Illojális és kegyetlen műélvezés ... A legkegyetesebb műélvezés!

\*

A földszint sötét. A színpad félhomályos. Elesén hasít bele egy szakadékos Mefisztó-profil. Hirtelen kiugró orr, alacsony homlok, keskeny áll. Csak erre a profilra esik éles fény a színpad sötét előterében: a rendezői pult fölé hajol, melyet villamos rúd világít meg. A Rendező.

Paraszi asztalon iromba boroskancsók. Az asztal körül négy — tulajdonképen vidám — cimbora. Auerbach-pince. De a vidámság irá-

nyában mintha egyenesen idioszinkráziával volnának. Kijózanodott emberek, akikre bort kényszerítenek. Nyilván most bújtak ki az ágyból, szegények; ahol az éjszakát pihenték reggel óta. Halványak és borotvátlanok.

A bágyadt mormolást egy metsző hang szakítja meg időnként; gyakran. Aztán unottan kezdik újra a vidámságot. Nincs egy rikoltásra való energia négyükben. Csak abból a metsző hangból telik a vidámságnak sokféle — azaz hogy épen négyféle — modulációja. Négy külön embernek négy külön — széles és ösztövé, nyílt és keserű — vidámsága. Négy külön vidámság-energia.

Az elernyedések kusza kórusában egyetlen Akarat. A Rendező.

Minden embernek külön egyéni hangot ad a szájába, egyéni gesztusokat a mozdulásába. Szól és mozdul. A többiek utána szólnak és mozdulnak. Négy szerepet játszik. Mindig annyit, ahány színész van előtte. Itt tipikus (kissé talán banális, de éppen ennél fogva karakterisztikus) lumpmozdulatokat szuggerál. Visszatérő mozdulatokat. Es visszatérő röhögéseket, bőffogéseket, vihogásokat és bömböléseket. Ez a puha színész-anyag csodálatos hajlékonysággal enged a Rendező mintázó ujjainak. Két-három-tíz próba — és hangjuk, mozdulásuk — a színpadi ember — a kölcsönkapott elemekből formálódik egységes, következetességgel megnyilatkozó emberalakká.

Tulajdonképpen ők maguk — a Rendező a színész magával hozott diszpozícióiból, egyéniségéből gyúrja figuráját — mégis új emberek, új hangsúlyt hordozók.

A személyes gesztusok után a személyeket összekötő, egységbe foglaló gesztusok következnek. Az alakokból képet csinál a Rendező. A színpad keretébe foglalható legmagasabb egységet.

Az Auerbach-kép minuciózusán kidolgozott, plasztikusan elevenné érlelt alakjaiból, az alakok összecsendülő mouvementjából, az egésznek derült, széles humorú levegőjéből lassanként egy tökéletes hollandus genre bontakozik elő. Egy Jan Steen. Valami ilyennek, ehhez hasonlónak kellett megelevenednie a Rendező fantáziájában, mikor az Auerbach-jelenetet elképzelte. A Rendező azonban nem esztétikus. Az egységes eredmény, a végső művészi szándék csak az ő imaginációjában él. Abból a színésznek — eszközének — mit sem árul el. Nem tart conferanceokat, nem esztétizál. Ha így tenne, akkor a színész mind külön-külön megoldásokat keresne a megkívánt problémához. Rendezőnek pedig csak egynek szabad lennie; egyetlen Akaratnak.

A festő nem értekezik modelljével a problémáról, melyet általa akar megábrázolni. A Rendező — majdnem így — csak a megfelelő helyre állítja be a színészt. Szándékait jelzi csupán. Még pedig a színészi kifejezés eszközeivel: hanggal és mozdulatokkal. Művészi szándékát már a részletes kifejeződés, a megérzékítés stádiumában közli.

Marionette-játék. De köze van a Művészet izgalmához.



A Rendező vérrel telíti meg a szavakkal megrajzolt ember-kontúrokat. E kontúroktól a mozduló, lendülő, eleven emberig; a leírt szótól a kimondottig; a betűtől a hangig — — nagy út — — a színpad munkája. Hogy a színész fiziológiai következetességgel ábrázoljon embert (mindenekelőtt fiziológiaival; szinte lényegesebb, gyökeresebben színészi feladat, mint a pszichológiai ábrázolás), hogy a költő alkotta homunkuluszba az Életfluidumát lehelje: a Rendező legközelebbi célja.

De tulajdonképpen csak a legközelebbi. Ami ebben kimerül, ennél tovább nem jut az csak: naturalizmus. Nem végső színpadi művészet.

Ez az Auerbach-jelenet például magasabb egységig fokozza ugyan a színpadi alkotást — egészen a képiségig. De az az imaginárius kép, melyet a Rendező a színpad eszközeivel megvalósítani törekedett, ugyancsak tipikusan naturalisztikus kép. Legfőilebb mai, visszanező szemmel láthatunk benne stílust (ha például egy Jan Steenre gondolunk): egy naturalisztikus művészet stílusát. És ez, a képiségig fejlesztett egység és ritka felcsillanás a Rendező bábjátékainak során.\* Ha még egy fokkal tudatosabb volna: sosem lépné át a naturalizmus mesgyéjét. Bizonyosan nem!

Mert a naturalizmuson túl minden egyéb már a képzőművészet, vagy az irodalom feladatait horzsolja. A Rendező pedig kizárólagosan a maga — színpadi — matériájából akar épí-

\* Ennek a cikknek dátuma: 1909. (Nyugat, II. évfolyam, 9. sz.) A müncheni Künstlertheater és hatása csak ezután következett.

teni. A maga lábán járó, szinte a maga lábán járó, produktív művészetet.

Épületes, gyönyörű erőmegfeszítés, mely azonban nem visz a legmagasabb színpadi művészet felé.

Küzdelemnek lelkesen szép.

Talán itt dől el, ezen a félhomályos színpadon, ezek között, a feltámasztott, illuziótlan kulisszák között, a színpad történetének legfontosabb fejezete.

Reinhardt, — ő az első, az egyetlen rendező, aki önálló, önmagáért való művészi materiának meri tekinteni a színpadot. O az iro<sup>^</sup>dalmát nem interpretálni, hanem csak a maga külön, új művészetének — a színpadművészetnek — céljaira felhasználni akarja. Az ő művészetének materiája: a színész — hang és gesztus — a kulissza, a reflektor, a forgószínpad és a többi modern-színpad-rekvizitum, mely mind az ő pálcájának intésére mozdul, szólal és szólatat meg egy új, még meg nem fogalmazott művészetet.

Logikusan illeszkedik bele ez a kérdés abba a hatalmas és egészséges, főként képzőművészeti mozgalomba, mely minden művészetet a maga materiájának felismerésére hajt és ehhez képest szigorúan körülhatárolt területet szab — téma és kifejezés dolgában — minden művészetnek. Az a mozgalom ez, mely például a plasztikától többé nem irodalmi allegóriákat, vagy képeket, hanem plasztikai témát és plasztikai kifejezést követel. Körülbelül homogén ér-

zés az, mely Reinhardtot arra ösztökéli, hogy a színpad művészetét a képzőművészettől minél élesebben elhatárolja és az irodalomtól minél gyökeresebben függetlenítse.

Valószínűleg nem ennyire tudatos ez a törekvése. De lépten-nyomon látom a jelentkezését. Mindenekelőtt a témái: a darabjai megválasztásában. Ő nem keres új írókat, hogy finom, új irodalmi mondanivalókat segítsen kifejezésre. Vagy ha igen, akkor csak azért, hogy egy-egy új milieut kapjon: színpadi invenciójának új területét. Gorkij és Salom Asch neki csak erre jók. Bródy Sándornak nem a legértékesebb, hanem a legszínesebb, neki új milieujú darabját keresi ki. Különben pedig csupa olyan darabot játszik, mely — mint darab — már elkönyvelt fejezete a művészetnek. Shakesperet, Goethét, Schillert. Ezeket szabadon gyúrhatja a saját képére, ezeken keresztül a legélesebb kontúrokkal rajzolódhatik ki az ő egyénisége, a rendező művészte, a színpadi művészet. Ezeknél már elsősorban nem hű interpretációt várunk, hanem a rendezés új ötleteit, új színpadi megvilágítást, új érdeklődéseket. Es ezeket ugyancsak nem kell hiába keresni a Reinhardt palettáján, azaz hogy — vigyázni kell a szóval! — színpadán . . .

Brahm, Ibsennek, Hauptmannak: az irodalomnak ez a lelkes, alázatos papja, mindenkifölött: interpretál, az íróat szolgálja. Teljes szerénységgel és önfeláldozással. Apró, de tipikus tünet, hogy itt a színésznek meg sem szabad jelennie a függöny előtt. Hogy ne ártson a mű irodalmi egységének. Az áhítatos, papi komoly-

ságnak, mely az irodalomnak mutatja be áldozatát. Reinhardt serege viszont vidáman kapja le csörgősipkáját a felvonás után és kecsesen hajbókol a nagyérdemű közönség tapsaiért. Voilá! Ezt csináltuk mi. Vége a bábjátéknak, mely esetleg egyetlen bohócnak — mondjuk, Wassmannak — feláldozott egy shakesperei vígjátékot. A küzdelem sorsa pedig sokáig nagyon kétséges volt. A kritika csak nagyon lassan adta meg magát Reinhardtnak. Éppen a legkomolyabb. Az, amely az irodalom értékeinél áll őrt meg nem alkuvó komolysággal. Ez, természetesen, a Brahm papi komolyságát tudta az irodalom érdekében valónak. Reinhardtnak voltak nagy sikerei, — bizonyos körök még sokáig fagyosan elzárkóztak előtte — a komédiás előtt.

Egy másik művészet lelkismeretét követelték tőle, aki egy új művészetnek a pionierja.

Lehet, — lehet — hogy Reinhardtnak nincsen irodalmi lelkiismerete; de egész lelkével érzi egy másik művészet minden felelősségét: a színpadét. Színpadi produkciójának legnagyobb tökéletességére törekszik; nemcsak technikai, hanem belső, művészi tökéletességére. Csak azt a darabot veszi a kezébe, melynek színrehozásával valami, az ő művészetére tartozó új dolgot állíthat; egy-egy új megvilágítást, új értelmezést, új meglátást keres. Mint minden igazi művész, mindenkor valami pluszt akar adni, valamit, ami csakis az övé, amit csakis ő adhat. Mint ahogyan a festő az egész nagy természetből csak azt a kis darabot hasítja vászonra, amelyet a saját egyéniségének, a saját meglátásának új és jellemző megvilágításában közölhet.

# GOETHE, A RENDEZŐ

A színpadnak abban a már fölfedezésre nem váró, viszont már nem is titkolható forrongásában, mely mostanában a naturalisztikus színpadból a stílus színpadát formálja, egy száz év előtti udvari intendáns kél a forradalmi eszmék segítségére. Valóban, különös és gondolkodásba ejtő volna a mai lázadók és egy múlt századbéli hivatalos színházi ember eszmerokon-sága; ha ez a hivatalos színházi ember történetesen nem Goethe volna.

Nem a költő, nem is a drámaíró és esztétikus Goethe felfogása érdekel itt bennünket, hanem a gyakorlati színházi emberé, aki néhány vándorló deszkából színpadot épített, melynek fejlesztésében és vezetésében tényleges, sőt goetheien markáns szerepet töltött be egy negyedszázadig; egészen addig, amíg csak egy primadonna és egyben, ami még fontosabb, hercegi szerető és egy kutya-primadonna, melyet Goethe színpadán akartak fölléptetni, a weimári színház szuverénjénél is hatalmasabbnak bizonyult. Ha a legutóbbi három évben ismét rohamosan megdagadt Goethe-irodalomban, de főként magának Goethének írásaiban, följegyzésekben, leve-

lekben, a weimári dramaturg által színpadra rendezett darabok utasításaiban kutatunk, egy évszázad távolságán keresztül nagyszerű telepátiákra bukkanunk, megérzésekre, eszmékre, melyek radikális megvalósítása felé csak ma tesszük meg a legelső lépéseket. Maga Goethe kedvezőtlen utakon kereste a megvalósítást, aminek okát a képzőművészet akkori stagnációjában, egészségtelen és meddő álláspontjában tudom; amit pedig megvalósíthatott, színpadi gesztusokba önthetett felfogásából, az egy terméketlen, művészi ideálokat sablonokká merevítő kornak esett áldozatául. Csak az igazi, a fentebb megnyilatkozó Goethehez kell elfogulatlanul közeledni, hamar világossá lesz, hogy annak, amit ma „weimári iskola” alatt értenek, édes-kevés köze van Goethehez .... Ez is a naturalizmus kedves erőszakosságai, lelkes rombolásai közül való. Azok közül, melyek az élet nevében sújtanak le a művészetre, a művészet irányoktól független értékeire is; melyek a dogma-üldözés jegyében szemérmesen finom, még a megfogalmazástól is irtózó tendenciákat is meggyanúsítanak. Néhány rossz színész tágítható és zsebben hordható sablonokat kovácsolt Goethe színpadi tendenciáiból; a legérzékenyebb, a legszemélyhezköttőbb művészi szándékokból. E prokrusteszi sablonokba a weimári tradíciók nevében nyírtak bele évtizedekig tehetséget, tehetségtelent. A naturalizmus aztán hamar készen volt az ítélkezéssel. Deklamációs iskola — Weimár — Goethe. A jó biográfusok és monográfusok pedig, a „korral tartani”, viszont a biográfusi főeskühöz képest

„tisztára mosni” is akarván, — mentegetni kezdték Goethét. Például azzal, hogy: ha Goethe is, még- sem volt gyakorlati embere a színpadnak, recte: színész ... És az a megdöbbenő, hogy ebben igazuk is van. Valóban, ez a szegény Goethe: nem volt színész . . .

Es ha már ennél a pontnál vagyunk, mindjárt meg is állapíthatjuk, hogy ez a Goethe nem is tulajdonított valami nagy jelentőséget a színpadon a színésznek: semmiesetre sem annyit, mint a színpad csirizes — vagy festékes — ujjú „gyakorlati emberei.” Ez az egyik pont ugyanis, melyen mindjárt meg is találjuk a goethei ideál érintkezését a stílus jövőbeli színpadának reformeszméivel. A keretnek, a színpad nagy vonalainak és a színpadvezető, a rendező egyéniségének előtérbe helyezésében.

A Goethe-biográfusok úgy vélik, hogy Goethe udvari funkció gyanánt fogta fel a színháznál való szerepét. Ez a babona nyilván onnan támadt, hogy Goethe igen erélyesen fogta meg a színház gyeplőjét; föltétlen fegyelmet, sőt „tekintélyt” követelt. Ebből azonban nem az udvari emberre, hanem éppen a művészre kell következtetni. Arra, aki csak monarchikus kormányzást tud elképzelni egy színház művészi vezetésében, aki a fogalomnak éppen mai, újon-támadt értelmében fogja fel a színpadvezető szerepét; aki tudja, hogy minden művészi intézmény csak egyetlen egyéniség képét viselheti.

Persze, a kor is magyarázza Goethe kicsinyes és mai szemmel különös fegyelemtartását; e fegyelemtartás ránkmaradt adatai viszont a korra, az akkori színházi állapotokra jellemzők



és ott, ahol Goethe intim tendenciáit a weimári színpad eredményeivel helyezük vonatkozásba, jó lesz idézni őket. Abban a korban, melyben a színészt szobafogsággal büntették, nem igen lehetett goethei ideálok megvalósítására gondolni. Egy színészpárról írja Goethe, hogy „bár a bizottságnak csak azt kell kiküszöbölnie, ami a színpadi stílusnak árt és az nagyon stílszerű lehet, ha az asszonyt, aki este Liebhaberint játszik, a férje napközben kékre veri,” mégis, „ez alkalommal világosan ki kell mondani, hogy a színészt, aki feleségét elveri, nyomban az örségre kell vezetni.” Egy másik házaspár szerződésében volt egy pont, mely szerint az igazgatóságnak, amennyiben tudomást szerez róla, hogy a házaspár olyan egyenetlenségben él, amely az asszonyt a tanulásban akadályozza, joga van az asszonyt férjétől elválasztani, külön szálláson elhelyezni, a gázsít két egyenlő részre felosztani és őket minden érintkezéstől eltiltani . . . Jellemző az akkori színész társadalmi állására ez a páros elszerződés, az, hogy színészek akkorigban majdnem kivétel nélkül csak egymás között házasodhattak. A színház egyik rendezője azt írja róluk, hogy szigorral kell olyan magaviseletre szorítani őket, mely a jónevelésű embernél önként értetődő. Ezért nem is volt szabad a földszint jobb helyein megjelenniük. Két színésznő panaszkodik, hogy a diákok úgy viselkednek velük szemben, „ahogy a 8 garasos helyen a nőekkel bántani szokás.” Ugyancsak magának Goethének nyilatkozataiból ismerhetjük fel az akkori közönség színvonalát is. „Mindenkinek le kell vennie a kalapját” — írja Kirms-

nek — „hogy ez emlékeztesse a helynek tartozó tiszteletre. Mikor Iffland a Räuber-ben vendégszerepelt, néhány komoly és kemény szóval sikerült lecsendesítenem a zsúfolt házat.” Egy alkalommal panaszkodik, hogy a diákok kalapjaikat hol levették, hol föltették és összevissza doboltak, „amit egyáltalában nem lehet eltűrni.” Máskor ingujjra vetkőztek, sörös-üvegekkel hadonáztak, pipáltak és énekeltek. Ekkor Goethe fölemelkedett páholyában és dörgő hangon kiáltotta: „Ne felejtsük el, hogy hol vagyunk. Csend legyen!” Es *csend* lõn. Ma persze, különösen hat egy Goethe személyes beavatkozása abba a ténykedésbe, melyet ma néhány szál rendőr közmegelegedésre intéz el; de minél különösebb, annál jellemzőbb.

Sokat megmagyaráznak ezek az adatok abból, hogy miért nem gondolhatott Goethe egész hittel olyan művészi ideálok megvalósítására, melyeket még ma is csak egy szűkebb kulturközönség számára tartogatnak a színpad idealistái. O nem is nagy lelkesedéssel fogott a színházvezetéshez. Nem szótt ábrándokat. Egy-egy nyilatkozatából kicsillan ugyan valamelyes játékos kedv, minden vérbeli művészt jellemző; mintha egy-egy pillanatig öröme telnék a farkadok és a hamis hermelinek játékbirodalmában. A színház közönségnevelő missziójában is hitt. De egyébként világos tekintetével nyomban felismerte, hogy a színház dolgában a közönség dönt és a közönségről — neki is megvolt a maga véleménye. Mindenekelőtt anyagi bázist akart színházának teremteni; és egyenesen kitűnő üzletembernek bizonyult. Legjellem-

zőbb felfogására az a nem kevésbé rezignált nyilatkozat, melyet igazgatóságának tizenegyedik évében közölt a „Journal des Luxus und der Moden” című folyóiratban: „A színház egyike azon üzleteknek, melyeket a legkevésbé lehet tervszerűen vezetni; teljesen a kortól és a kortársaktól függő mindenkor; amit az írók írnak, a színészek játszanak, amit a közönség látni és hallani akar: ezek azok a tényezők, melyek az igazgatók fölött zsarnokoskodnak ...” Ezért játszotta Kotzebuet és társait. „Sie kochen breite Bettelsuppe: Und haben ein gross' Publikum.” Nem szűkebb, differenciáltabb közönségnek, hanem széles és még meghódítandó rétegeknek csinált színházat, tehát nem gondolkodhatott másképpen.

„ . . . Wir treten vor euch auf und jeder bringt  
Bescheiden seine Blume, dass uns bald  
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde ...”

„Harmonie des ganzen Spiels allein verdienen kann von euch gelobt zu werden” ... a színházat megnyitó prológusban ilyen alázatos, nem a színész-természetrájrza valló szerénységgel szólaltatja meg Goethe a színészeket. Az összjáték uralmát jelenti ez az egyéni produkciók fölött; tehát éppen az ellenkezőjét annak, ami a „weimári”-nak nevezett deklamációs iskolát jellemzi. A deklamációs színpad a hus- és hangkolosszusok arénája volt, melyben a rendezőnek csak a játékra izgató és pozíciókat meghatározó banderilló szerepe jutott. A goethei színpadon az összjáték jelentősége hangsúlyozza a rendező szerepét. A Wilhelm Meister a legerélyesebb

tiltakozás a színész előtérbe tolakodása ellen. Azt a legközefekvőbb, de egyben legtalálhatóbb analógiát, mely a rendező szerepét a karmesterével magyarázza, Goethe bocsátotta világgá. A rossz színészszel szemben a zenekar tagjaira utal: „Mennyire vigyáznak rá, hogy hangszereik összhangozzanak, milyen pontossággal tartják be az ütemet, milyen finoman hangsúlyozzák az erősebb és gyengébb hangárnyalatokat.” Rendezői működésben a színésznek diminuendóról, ütemről (tempo) és hangerőről beszélt a Wilhelm Meister írója.

A színpad hatásainak a zene hatásaival kapcsolódását nemcsak előbb, de tudatosabban is ismerte föl Goethe a mai kísérletezőknél. Nyilván és minden tendenciájában megnyilatkozóan érezte ő is, hogy amiben a színpad többet nyújthat a könyvben foglalt drámánál, azok a szem- és fülhatások, tehát a képzőművészet és a zene hatásai. A „ritmusos deklamáció” meghonosítását vallotta színpadi működése egyik legfőbb céljának. Ki akarta gyógyítani a színészt abból a rythmofóbiából, mely a mai naturalisztikus színpadnak is egyik legártékonyabb betegsége. Úgy látszik, a színésznek akkoriban is legfőbb ambíciója volt a költő alkotását, a verset „a természetes beszéd” nevében prózává leszerelni. És, valóban a színpad akkoriban is, mikor Goethe a weimári színház vezetését átvette, nyakig volt a naturalizmusban. Mintha néhai való jó Bodnár Zsigmond ideális és reális hullámainak játékában volna némi igazság . . . Goethe tudatosan kezdett harcot a naturalizmus ellen. Aki oly mélyen érezte, hogy minden

művészetnek megvan a maga, az életbélénél nagyobb, művészi igazsága, annak a logika és az intuíció közös útján kellett eljutnia ahhoz az egyszerű megismeréshez, hogy a színpadi naturalizmusnál is van egy magasabb rendű színpadi igazság, egy — azt hiszem, Lessingtől ered a szó — Bühnenwirklichkeit. Wilhelm Meister erről így fogalmaz: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.” Hogy széles ívelésű, nem csupán egy kor látókörébe szabott igazságok is így elmúlnak! És így feltámadnak. „Ein gemeines Wirkliche” — mily pompásan összefoglaló arra a verejtékszagú, köpködéses művészetre, melyet a naturalizmus „természetstúdiumai” színpadra varázsoltak . . .

Még hangsúlyozottabban vallotta Goethe a színpadművészetnek a képzőművészettel összefüggését; még radikálisabban szólva, azt, — hogy a színpadművészet, a zenei komponensen túl, — képzőművészet. Ennél a művészetnél, a színpadénál, nem otromba és nem erőszakos az ilyen vegyelemzés. Komplex művészet! Ez a lényeges benne s nem az, hogy — reprodukív. A weimári rendező roppant súlyt helyezett a gesztusokra, az alakok elhelyezkedésére a színpadi térben; a színpadművészet az ő felfogása szerint: „térbeli művészet”. Számos adatunk van róla, hogy mindenképp a képszerűséget akarta megteremteni és megóvni a színpadon. A színpadi kép plasztikája azonban sokkal fon-

tosabb volt előtte, mint festőisége; ennek okát valószínűleg ama kor túlnyomóan klasszicisztikus érdeklődésében kell keresnünk. A görög művészet iránt támadt érdeklődés — melyhez éppen Goethe is nagy mértékben hozzájárult — természetesképpen többet foglalkozott plasztikával, mint festéssel.

A monológokat a színpad előterében, a proscénium közvetlen közelében kellett elmondani; ismét olyan pont, melyről a naturalizmus mint „természetellenesről”, megvetéssel beszél. A naturalizmusnak fontosabb az a kérdés, hogy állva, vagy díványon heverészve, cigarettával, vagy anélkül „valószínűbbre a színpadi személy önmagával beszélgetése, mint az, hogy az alak vagy az alakok egymásmellettsége egész silhuetet adjon; továbbá, hogy ne egymás mögött, egymást eltakarván mozogjanak a képszerűség rovására. Goethe nagyon vigyázott arra, hogy a kép perspektívája ne szenvedjen. Íme, egy „színpadi valóságosság”, amely fontosabb a naturalisztikus valóságosságnál. A színésznek azért kellett az előtérben mozognia, mert például „az oszlopok a háttérben szintén csak ember-nagyságúak voltak.” Ha már most a színész az oszlopok mellé áll, akkor saját magasságával lecáfolja a hatalmas dór oszlopokat, melyek tíz méternyi magasságot szeretnének ábrázolni . . . Milyen fontos szempont ez és a mai átlagrendező fogalommal sem bír róla!

Nem tűrte Goethe a színpadi képet zavaró félórás halálrángatózást, a naturalisztikus halálstudiumokat sem; a meghalást az ő színpadán „szimbolikusan” kellett ábrázolni, jelezni. A képző-

művészettel való összefüggések kapcsán szerette a pantomímiát, a zenével való összefüggések kapcsán a melodramát. A tömegeket kevés stasztával szimbolikusan „jelezte.” Ma már egy-két modern színpad kísérletezése nyomán tudjuk, hogy csakugyan ez az egyetlen módja az illúziókeltésnek; csak éppen képzőművészeti érzék keli az alakok csoportosításához. Egy-egy klasszikus ábrázolása előtt régi rézkarcokat tanulmányozott a weimári rendező. „Mostanában” — írja Schillernek, a weimári színház fénykorában dramaturg-társának — „Aristofanes egy-egy jelenete teljesen antik domborművekben (basreliefben) vonult eí előttem és valószínűleg így is ábrázolták őket. Minden attól függ, hogy minden pillanat az előbbiétől különböző képet hozzon ...” íme a müncheni Künstlertheater, a relief-színpad telepátiája egy évszázad távolságán keresztül . . .

A weimári színpad egész fejlődése Goethe vezetése alatt kimutathatóan lépést tart Goethe képzőművészeti felfogásának fejlődésével, változásával. Goethe képzőművészeti álláspontja azonban korántsem fedi a képzőművészeti esztétika mai álláspontját. Goethe egy kétségtelenül kedvezőtlen korszakban élt, a Kaufmann Angelikák és Tischbeinok korszakában, amely tele volt az antik művészet halott sablonjaival; amely nem inspirációt mentett a görög művészetből, hanem dogmákat. Goethe közöttük élt; és képzőművészeti álláspont dolgában: nem fölöttük. Képzőművészeti álláspontja megvalósításának egyetlen területén, a színpadon, ezért esett ő is a klaszszicisztikus dogmák áldozatául. Ebben látom a

később kétségtelenül sablonokba süllyedt göthei színpad egyik tragikumát. Akik ma Goethe után száz évvel keresik a képzőművészeti színpad megvalósításának útját, azok már változatos és gazdag képzőművészeti fejlődéseket fordíthatnak az eszme javára. Azóta ismertük meg a japánok nagyszerű dekoratív művészetét, azóta mutatta meg egy Goya, egy Degas, egy Rodin az emberi testnek új, szabad mozgásait. Azóta tanítottak meg az impresszionisták a színvalőrök művészetére; és a festészet legmodernebb irányáról is akárhogy lehet vélekedni, de dekoratív eredményeit — és a színpadon főképp erről van szó — elvitatni nem lehet.

Goethe korának dogmatikus képzőművészete magyarázza a költő „Szabályok színészek számára” című írásának kezdetlegességeit. Csak ama korban gyömöszölhetett egy Goethe paragrafusokba ilyen szabályokat: „A tiszteletreméltóbb személyt ábrázoló színésznek a jobboldalon kell állnia (41. §.). A gondolkodásba mélyedést úgy kell ábrázolni, hogy a mell és a test a nézőtér felé fordul és a színész a negyedik tanelépésbe helyezkedik, fejét kissé oldalt fordítja és karját leereszti.” Esatöbbi. Ezek a „szabályok” azok, melyeket a naturalizmus annyira diszkreditált és amelyet Goethe színpadi esztétikája ellen fordított. Ez érthető is, a naturalizmus szemével nézve: ezek a szabályok meglehetősen komikusak. De abban az esztétizáló korban a szépséget és a szépség normáját egyszerre keresték; normáik ennyivel is értékesebbek, melegebbek. Különösen eleven probléma volt — Lessingnél is látjuk — a színpad



esztétikájának megfogalmazása. És ezek között a szabályok között is nem egy kitűnő megfigyelésre bukkanhatunk. Es az elv is kitűnő. Csak nem szabad szabályokba merevíteni. Nagy hatással volt Goethére a Franciaországból akkoriban visszatért és a talmi stílustól megmámosodott Humboltnak egy nyilvánosságra hozott levele, mely a francia tradíciók szigorú szabványait dicsőítette. Elfelejtette, hogy tradíciókat más nyelvbe, más talajba áttelepíteni nem lehet ...

A weimári iskola csak Goethe távozása után vált fogalommal. Könnyen elképzelhető, mivel zsugorodtak az egy nagy művészegyénhez kapcsolódó imponderabiliák az utódok, — a színészek, a főntebb intim adatokkal jellemzett színész-mesteremberek — kezében. Könnyen elképzelhető, de konstatálható is, hogy mennyire kompromittálta a későbbi deklamációs stílus például a „ritmikus beszéd” goethei követelményét . . . Innen és hasonlókból a naturalizmus bátorsága, mely egy Goethe fölött mert ítélkezni. Az ilyen tetőtől-talpig egy-fából faragott művész a művészetnek egyik területén sem tévedhet lényeges, az illető művészet eleve elébe vágó, leglényegesebb dolgokban. Es kellett, hogy a ma megérjen, hogy Goethének a színpadról való elméletében egyenesen divinációs megnyilatkozást lássunk.

# A FRANCIA SZÍNPAD

Különösen hangzik, mégis alig túlzás, hogy még Japán művészete sem fejlődött elszigeteltebben a francia művészetnél. Hogy ennek oly kevésbé jutottunk tudatára, annak oka egyszerűen az, hogy ennek az elszigetelt fejlődésnek az eredményeit mindenkor sietett átvenni a többi Európa is, úgy hogy a legújabb francia stílus mindig európai stílussá lett. Európa mindig gondoskodott róla, hogy a francia művésztől ne maradjon elszigetelten, de maguk a franciák alig törődtek más művészetek eredményeivel. Ami konklúzió ebből a francia művészeti kultúra eredetiségére és erejére tartozik: azt is, habozás nélkül, tudomásul vehetjük.

A franciáknak mindig csak az a művészet kellett, ami francia talajon nőtt, az ő életük körülményeiből, az ő igényeikből és Ízlésükből sarjadt. Ez nem tudatos és szándékos sovinizmus műve, hanem talán csak egyszerűen abból következik, hogy ők, nyilván, nem igen szorultak senkire. Míg Németország, Anglia és a többiek féltékenyen pislantanak jobbra és balra, mindig a legújabb eredményekért, a legdivatosabb művészetért, a franciák zavartalanul haladnak és

állanak meg a maguk útján. Különösen ezek a megállások feltűnőek az utóbbi időben.

Tudvalevő például, hogy Franciaországban nincs modern építészet, sem modern iparművészet. A németek siettek megtanulni az angol építészet és iparművészet igazán kitűnő elveit és a maguk becsületes szorgalmával nemcsak angolabbak, de erősebbek is lettek az angoloknál. Franciaországban még ma is csak barokk és renaissance építészetről és iparművészetéről tudnak. Az ő építő- és iparművészetük bizonyára tökéletlenebb és korszerűtlenebb amazokénál, de — francia. Ott nőtt az ő talajukon, francia gondolkodás és francia kéz fejlesztette, finomította formáik beszédességét. Jól érzik magukat e formák világában, megszokták, szeretik. Es nincs az a német mellveregetés, mely őket kizaklatná a csendes mosolyú, bölcs nyugalomból, amivel a tradíciók finomult szépségét élvezik. Majd egyszer, ha megunják, ha szükségét érzik, ha nekik is úgy tetszik — majd akkor megcsinálják a modern francia építészetet. Es Európa, több mint bizonyos, — meg fogja tanulni az új francia építészetet is.

A francia művészet is megtelepített egyszerűen idegen hatásokat, de sohasem divat okából; sőt ilyenkor régebbi korok művészetéhez fordult, belső művészi összefüggések, szimpátiák vezetésével. így fordultak Manet-ék a régi spanyol és a még régibb japán művészetéhez. Es nevezetes, hogy még például a japán hatást is a francia művészet közvetítésével vették át a többi európaiak.

E pillanatban a francia színpad is élénken

mutatja a francia elszigeteltséget. Feltűnő, hogy az európai színpadok áramlatai, a német naturalizmus, az olasz verizmus és főként a legújabb stílus-mozgalmak úgyszólván érintetlenül hagyták a francia színpadot. A francia színpad Dumas óta úgyszólván csak annyit változott, amennyit a mai szalon frakkjai a dumas-i szalon frakkjai óta. A divat tudósai számára nagy, jelentős változások; de a nagyobb távolságokat átfogó tekintet számára — alig valami.

A Comédie még régibb, klasszicisztikus hagyományain kívül, melyek a Shakespere-, Corneille-, Racine-, Moliére-előadásokban változatlanul fönmaradtak, a dumasi stílus uralkodik magának a Comédiének is modern előadásaiban és kivétel nélkül a többi színpadokon. Nagyjában az a könnyed, elegáns szalon-stílus ez, persze nem csupán a vígjátékiról szólok, mely nálunk a Vígszínházban honosodott meg. A jobb párisi színpadok nagyon finomult fokán mutatják ezt a stílust, mely ütemében, véralkatában ízig francia, párisi. Dumas óta talán csak a poentek változtak. Vagyis Dumas színpada a beszéd minden hangsúlytalan könnyedsége mellett is megkívánta a poentek, bizonyos csattanóra élesedő elmés-ségek értelmi aláhúzását. A mai francia színpadi társalgás folyamatos, könnyű, emelkedések és esések nélkül gördülő tónusa még ezeket a sűrűlódási akadályokat is kiküszöbölte.

Naturalizmus tulajdonképpen ez is, mert célja a mai mindennapi élet intim ábrázolása, ama mindennapi, hangsúlytalan életé, melynek nagy eseményei külső megnyilatkozásokban alig különböznek a legjelentéktelenebb mozzanatok-

tói is — itt minden forma a modern élet formái között történik, — melynek nagy konzekvenciáit föl sem ismerjük nyomban, csak később, nagyobb távolságok lelki perspektívájában. Mégsem tiszta naturalizmus ez, mert az élet könnyű, kecses formáinak, az életbéli szépségeknek, a könnyű francia ritmusoknak évtizedes, állhatatos ostromlása stílussá finomította. Egyetlen a ritmus, mindig ugyanaz. De finom, kecses, biztos és francia. A francia dráma tolmácsolásában pótolhatatlan. (Henry Becque-től Batailleig.)

Az északi, sötét, atavisztikus tragikai diszpozíciókat és a recsegő-ropogó tragikumokat nem ismeri a francia dráma. Itt csak finom, halk, érzelmi összeomlások vannak és itt a halál sem tragikus. Csak sóhajok — haldokló illúzió-hattyúk dalai — amikkel a dráma elvégződik: itt nem szól a shakesperei háromszoros kürt, sem a görög kórus komor fináléja. Egy könnyű, könnyelmű gesztus, egy szép, finom kéz lehányatlása, egy mosoly, csendes, szomorú elmerengő — vége a komédiának. *La voilà! La vie! — Qu' ell' est drolle!* — mindig eféle cseng-bong a fülemben, amikor előadás után, kiérek a párisi utcára, ahol éppen felvirágzott automobilokba lépnek a hatezeréves emberi kultúra legszebb bokái . . . ahol könnyelmű, bolondos örömtüzeit gyűjtogatja a párisi éjjel. És lám, itt nem is fájó az ellentét a benn lepergett dráma és az utca benyomásai között! Ebben a francia dráma bölcsesége. Nem, ő nem sűríti a borzalmakat, ha célnak még olyan szép is, bőrt és húst lefosztván róla, megutáltatni ezt a cudar, nyomorult életet ... A francia dráma azt

mondja: ó, az élet nem vidám dolog — bár olyan vidám lehetne! — és nem is mindig szépséges — bár, istenem, olyan szépséges lehetne! — viszont a szomorúságaiban is vannak szépségek, továbbá egészen biztos, hogy a legszürkébb ég is kiderül — ha nem is nekem, hát másnak ... — és nem bölcs ember az olyan, aki a legkomorabb ég mögött is nem érzi a természet örök — kissé csúfolódó — mosolyát, mely a tragédia legkomorabb redőzetű köpenyét is leszedi a vállról néhány napsugárral. Az északi dráma csak a sötét színeket rögzíti, a tragikum-matériát aggodalmasan elzárja minden levegőtől, — hogy annál kizárólagosabb, sűrűbb legyen az övé. Desztillált tragikum. A francia drámának az a filozófiája, hogy a legszomorúbb pillanatokban is lélegzünk, táplálkozunk, látunk más életnyilvánulásokat, sőt furcsa, de még kacagni is tudunk apró bohóságokon. Nem veszítettük el semminő képességünket, nem bénulnak meg még a nevető idegeink sem. És ez a különös világ, bizony, tovább mozog. Hát ne titkoljuk el. Engedjük be az isten szabad levegőjét, a széllel-napsugárral kevertet . . . Mintha nyitott arénában játszanának ezek a franciák. Itt szabad, bármikor szabad felpillantani az igazándi égre és a kulisszák sem titkolják kulisszavoltukat.

A francia dráma számára a jövő színpadán, a stilizáció színpadán, egyenesen föl kellett volna találni a mai francia játékmódot; mint az ilyen darabok külön stílusát. Tehát önmagához képest, egy bizonyos irodalom tolmácsolásában, tökéletes ez a stílus. Viszont minden más tónusú

darabban lehetetlen, léha és nevetséges. Francia színpadokon tehát, ahol majdnem kizárólag egy-ívű francia gondolatokat szolgál, helyén van. Másutt azonban, például magyar, német vagy északi darab tolmácsolásában (ahogy nálunk is nyakra-főre alkalmazzák) lehet elegáns, lehet kellemes is az átlagfűl érzéketlenségének, de a darabbal, az íróval szemben csak olyan lelkiismeretlen, mint minden naturalizmus.

Ez a stílus talál a francia színház levegőjéhez. Ahhoz a túlfinomult, parfümös levegőhöz, amely a francia színház barokk nézőterét, dúsan aranyozott csillárait, női vállakkal ékes páholyait belengi. A német színház mindig kultúrmisszió letéteményesének tudta magát; ebből a hitéből való a modern német színház fanatikus komolysága is, mellyel az irodalom ügyét akarja szolgálni. A francia színház nagyobbára mindig csak szórakozó helye volt, a szezon, a társasági élet tartozéka, egyik legizgalmasabb fóruma. A franciának mindennapi szükséglet a színház, szereti, sőt meg sem tud lenni nélküle. A legfinomabb fogalmazásban napi élete folytatódik a színházban és színház után a színház levegőjét találja meg vendéglőjében és kávéházaiban is. A felékesített, a formák közé finomodott és mégis hevesen emberi élet mindenütt. Enyhe, bágyadt levegőben rejtőző villamosságok, izgalmak . . .

A német színház célja: kultúra minél komolyabb, tanulságokban minél gazdagabb. A francia színházé: az élet díszítése. Es ezt teljes mértékben sikerül megvalósítania.

A szó halk, meghitt, könnyű. A gesztus



közvetetlen, letompított, kerek. A bútorok a roccocó és az empire leggazdagabb változatait hozzák. Nem egyszer valódi, értékes régiségek, a tizenhatodik század előkelő porával. Ez, persze, a színpad céljainak és lehetőségeinek alapos félreértése, de — jellemző. A dekoráció — barokk kertekbe nyíló szalonok, télikertek — gazdag és ízléses. A barokk pázsit, sőt a szalonok aranydíszje is csak festve van legtöbbször egysíkú vászonra, de ezt tagadja féltékenyen (a jövő színpadának, éppen ellenkezőleg, hangsúlyoznia kell, hogy festett képet ad), célja: a díszített valóság illúziója. Egyébként a maguk nemében igazán pompásak, ízlésesek és egy-egy merész, vastagon odavetett színnel nagyon ügyes hatásokat megközelítők ezek a kulisszák.

Mindez így van, már sok évtized óta, változatlanul. Antonie, akit a francia színpad reformátora gyanánt ismer a köztudat, alig hozott lényegesebb újítást. Csak egyszerűbb eszközökkel jobb színpadot. És megszabadította a francia színészetet a mesterségbeli rész túltengésétől, bebizonyítván — ami a francia színpad dogmatikusai előtt lehetetlenül hangzott — hogy egy jó rendezőnek csak néhány értelmes emberre van szüksége és különbet produkál velük a Conservatoire jeles növendékeinél. Az egyetlen, európai értelemben is modern színpadot, — mellel: szinte az egyetlen, melyen nem francia darabot is játszanak, — Lugné-Poe és felesége, a nálunk is jól ismert Desprès alapította. Művészete is, színháza is részben Dusé-val, részben a német naturalizmussal van kapcsolatban és nem is igen gyökeresedett meg francia talajon.

Paris legjobb színházai: a Renaissance, a Vaudeville, a Gymnase, Réjane színháza és a többiek, mit sem törődve az új kifejezésmódokkal kísérletező európai színpadokkal, a sok évtizedes hagyományokat ápolják, fejlesztik. A fürge kis bohózat-színpadok is, a Variété, a Nouveauté és a többiek, minden szabadosságukkal szintén e hagyományok keretén belül maradnak. De amit produkálnak, az, ha ritkán kínál is művészi izgalmat, mindig friss, graciózus és ízléses.\*

\* Ez a cikk 1909-ben jelent meg (Budapesti Hirlap aug. 15.). Azóta, legújabbán alig néhány hónapja alakult Parisban egy reformszínház: a Théâtre des Arts; szerző még nem látta produkcióját; de bevallottan Reinhardt és Stanivlavsky nyomán indult el ez a Parisnak még csak nagyon csekély érdeklődésével találkozó kísérlet.

## TARTALOM:

	Oldal
Színpadi problémák.....	6
Kiábrándulás a naturalizmusból .....	10
Az új színpad .....	16
A képzőművészeti probléma .....	53
A színészi probléma.....	62
A színpadművész .....	69
Reinhardt műhelyében.....	79
Goethe, a rendező .....	89
A francia színpad .....	103