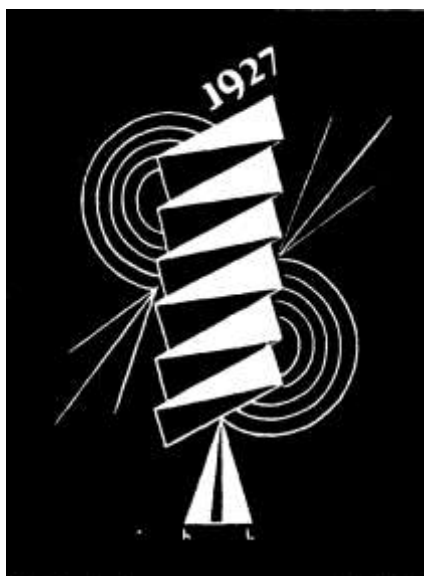




A
SZÍNPAD
ERKÖLCSE

A M I C U S
K I A D Á S
B U D A P E S T



KOVÁCS
KÁLMÁN
A
SZÍN-
PAD
ERKÖL-
CSE

REITER
LÁSZLÓ

R A J Z A I V A L

T A R T A L O M

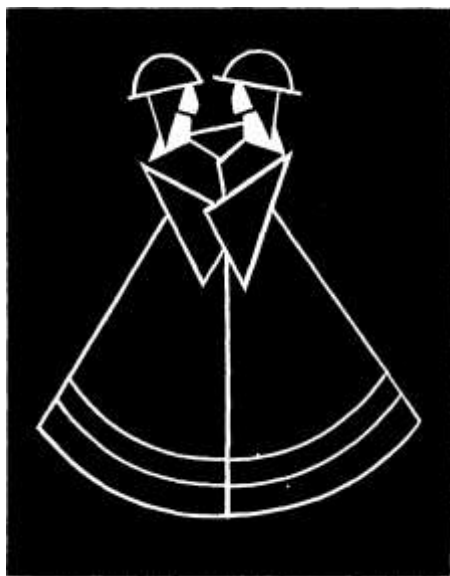
A MORÁLIS SZÍNPAD
9. OLDAL

AZ ETIKUS SZÍNÉSZ
49. OLDAL

A RENDEZŐ HIVATÁSA
33. OLDAL

A SZÍNPAD ARCHITEKTÚRÁJA
51. OLDAL

A
MORÁLIS
SZÍNPAD



A színpad valóságos tér. Reális tér, amelynek dimenziói vannak. Tér, amelynek felületén emberek mozognak. Tér, amelyet be kell építeni az architektúra legszigorúbb törvényei szerint. A színpad az emberi harcok tere. A színpad a világok harcának tere. A legérzékenyebb tér és egyben a leghatásosabb. Mindig jelent valamit és mindig mást jelent. Érzésnek, akaratnak, gondolatnak ütközője. Egyszerű és szimbolikus és reális. Ebből adódik minden ellentmondás. Ez magyarázza meg a modern dráma problematikus voltát, szimbólumot visz a már szim-

bólikus jelentőségű térbe. Spirituálizálja, gyengíti a színpad hatását, hal ványítja a cselekedetet, az ösztön helyett elméletet ad, akaraterő helyett rezignációt. Így született meg a mi korunk drámája: a melodráma.

És mégis a melodráma ma már a múlté, a közelmúlté. Új forma felé lendülünk. Az új formának kontúrjai megvannak, csak a mondanivalóját érezzük elmosódottan. De látni és érezni az elválás pillanatát, a történeti pillanatot, a szakításét. A melodráma haldokol, haldokol együtt a régi Európával. És új dráma születik, születik együtt a feltámadó Európával. Európa új kor kezdete előtt áll. A tudományban megbukott a materializmus, a művészetben a naturalizmus, a politikában a demokratizmus. Az egyéniség kultuszát hozza az új idő. A kollektív individuum helyett a romantikus egyéniséget. Ez még a szocializmusnak sem mond ellent, mivel magyarázhatnánk meg különben Lenin hatását Oroszországban? A különböző osztályok módfelett legyengültek, csak két hatalom maradt a küzdőtéren, az egyéniség és a tömeg. Az új drámának is csak két eleme van, az egyéniség és atömeg. Minden születési előjogot kikezdett az idő, az arisztokrácia felett megszólalt a lélekharang, de keletkezőben van egy

új arisztokrácia, az egyéniségé. Fokozatosan visszatérünk a régi hitre, a hősök tiszteletére. Buddha, Machiavelli, Szent Ferenc, Shakespeare, Dosztojevskij Tolsztoj, Michel Angelo, Petőfi, Wilde, Ady glóriája egyre nő. Élő embereket is valósággal bálványoznak: Mussolini, d'Annunzio, Gandhi, hogy a színháznál maradjunk, Reinhardt (és a közelmúlt nagy halottja, Jászai Mari). A katolicizmus tért veszít. A templomból kiszorult tömeget hitszomjúsága az egyéniség kultuszához vezeti. A templomi istentisztelet az Istenben való elmélyedés útján akarja meg-nemesíteni az embert. A színház ugyanezt akarja elérni, az egyéniségben való elmélyedés útján. A színpadon a hős sorsa válik a hitetlen ember mementőjává. A színház a huszadik században hitet pótló. A modern ember imaháza. Ez a színpad hivatása és morálja. Morál úgy, ahogy azt Schiller idealizmus érti, a belső szépség morálja. Schiller, a nagy költő egyben nagy etikus is volt. Az etika nála a belső ember, a lélek, az akarat, az érzés esztétikáját jelentette. A dráma számára csak ez az etika létezik. A dráma nem a polgári törvénykönyv paragrafusait alkalmazza, gyakran ad igazat a tolvajnak, a házasságtörőnek, a sikkasztónak, mert mindig az emberi igazság

mellett tartki. A belső igazságot keresi, nem a mindennapi élet relatív értékűjét. A bátor, a tiszta, a nagylelkű, az önfeláldozó szépségű ember magasztosodik előttünk hőssé. Ez teszi a színpadot a legmélyebb úton morálissá. Mindez eddig inkább a színház, illetve a dráma moralitásának volt a definiálása. A színpad ebben a konglomerátumban külön terület és külön törvényei vannak. Paralel halad a drámával és mégis ellenséges terület. Ellenség, amit nem lehet legyűrni, ami a küzdelem végén is ellenség marad. A színpad csak akkor él igazán, ha konzervatív elvhűséggel védi a maga tradícióit.

A színpad emel és süllyeszt. A színpad fokoz és gyengít. A színpad koloritot ad és elszintelenít. A színpad lelkesít és neutralizál. A színpad megráz és nevetségessé tesz. A színpad az ellentmondásoké. A siker és a sikertelenség egymást súrolják a színpad felületén. Látszólagosan lényegtelen nüanszon csúszik el minden. Mindannyiszor a színpad engedett konzervatív álláspontjából, a színpad immorális lett. Mit nevezek a színpad moráljának? Ha következetes akarok maradni, csak egyet állapíthatok meg: »Amikor a színpad önmagához hű marad.« A színpad az a meglevő konstans

elem, szilárd. Lehetőségei évszázadok óta állanak fel. Doktriner, szabályai vannak, karaktere. Van a közönség számára egy úgynevezett metafizikai bizonytalanja, ez tesz minden hatást kétségessé. Ennek a bizonytalanságnak csak egy oka lehet, ma sem ismerjük eléggé a színpadot. Eltávolodtunk a színpadtól, elhomályosodott bennünk az igazi színpad képe. Hogyan történhetett ez az eltávolodás? Ez az eltávolodás a modern ember bűne. Azé, aki a múlt század végén a naturalizmus jel-szavát lopta a köztudatba. A modern embert ne tévesszük össze sem az egyéniséggel, sem a tömeggel. A modern ember a jónak és rossznak egymást neutralizáló keveréke. Érdektelen, úgynevezett kísérleti ember. Nem gondolkozik, manipulál az agyával. Kianalizálta magából a természetet és most fázik önmaga előtt. Restelli az ösztöneit, minden áron szellemiekkal akarja őket pótolni. És ezt az élet racionalizálásának nevezi. A modern ember egyik legnagyobb bűne az, amit a színpad ellen követett el. Nem szüntette meg, holott egész életmódjából ennek kellett volna következnie. A modern ember a fantáziátlan, a drámaiatlan ember volt. Nem kívánta a drámát, nem akart

felemelkedni, a hitnek semmilyen formája sem volt az övé és fentartotta a színpadot. Saját jelszavainak hirdetőhelyévé tette. A modern ember racionalizált életének reklamografja lett a színpad. Szürke, színtelen plakát, ahonnét öles betűk hirdették azt, hogy az alkohol butít és öl, az élet fárasztó és unalmas. Tragédia nincs, a legjobb esetben szentimentalizmus, azt is megbánjuk. Az örömet és az igazságot nem lehet felismerni, csak az undort és az utálatot. Restelték a színpadot. Suttuyomban játszottak színházat. Azt akarták elhitetni a nézőkkel, hogy ez nem is színház, ez az élet. A modern ember lelki szükségletét elégítette ki a naturalista színházzal. Az esti színházlátogatásnak megvolt az eredménye akkor is, ha nem irodalmi ingyenc volt az illető, mert a maga millióját vélte felismerni és jól mulatott az ismerősökön. Ha pedig széplélek volt, úgy megvárta, amíg irodalmat ad a naturalista színház és el-elmélázott egy-egy lírai hangulat halovány foszlányán és azzal az érzéssel távozott, hogy minden fejlődésben van, íme a színház, ami valaha a tömegek szórakoztató helye volt, most már kivételes egyéneket is kielégíthet, — sőt azokat elégítheti ki.

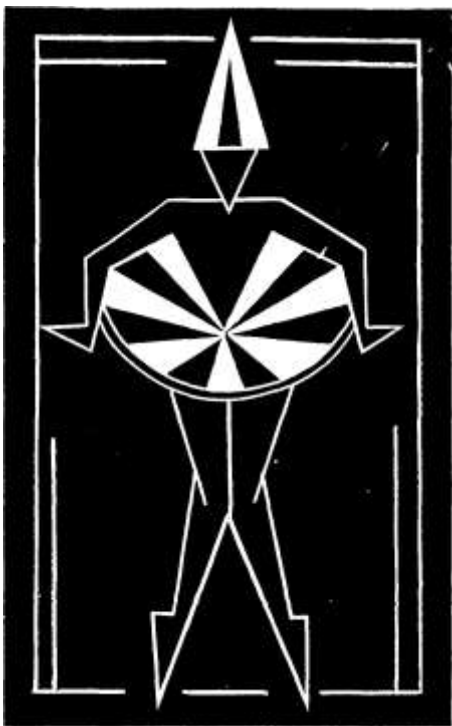
A színpad mégis ott égett a talpuk alatt. Takarhatták, restelhették. A színpad eltagadhatatlanul ott volt. Némán és hangtalanul, de ott. És még az így hallgatásra kényszerített színpadnak is volt annyi energiája, hogy időnként megropogtatta szépnek vélt hangulataikat. Az életet akarták adni, bőbeszédűen, széles tempóban utánozva (a legmeddőbb kísérlet, mert az élet levegős érzékelését csak összefoglalás, stilizálás útján érhetjük el), a színpadon ők is összefoglaltak, ők is tömörítettek. Ellenmondásba keveredtek, mert minél nagyobb volt sikerük, annál nagyobb volt az ellenmondás az elképzelés és a színpadra beállított dráma között. Léptenyomon beleütköztek a színpadba. Próbálták keskenyíteni, kicsinyíteni, képpé szűkítették, megfosztották minden architektonikus jellegétől. Újra jelentkezett a színpad lelkiismerete. Európa viharos változásain át új hősiség fejlődött ki. Nem a hősiesség lényege változott, hanem a forma. Nem a lélek, csak a színek. Nem az értelem, csak a megvilágítás. A mai drámának nem lehet sárkányölő Siegfried a hőse, sem a hatalmas erejű Herkules. De az új hős csak úgy, mint ezek, minden boldogságát kockáztatja az ideálért. Lehet ez az

ideál filozofikus, erotikus vagy politikai jellegű. A hős felfedezte újra a feláldozás szépségét. Minden érdekét könnyen és ünnepélyesen veti el az ideálért folytatott küzdelemben. Küzdelme megbontja a logikus sorrendet, mert sohasem a hasznosat akarja, mindig a nemeset. Logikája transzcendens, démonikus eredetű. A mi korunk hőse a történelmi materializmus kontrapunktja. Istenember az istentelen időben. Ember az embertelenségben. Ő az emberi szabadság szimbóluma. A szociális keretek közé szorított ember bekövetkezendő megváltásának Ígérete. A morális színpad hőset cselekvőleg és szenvedőleg állítja szembe a sorssal. A modern drámában a sors majdnem mindig a milliő, amelyik nem ismeri fel és elárulja a hőst. Az új hősiség tragikumuma a belső lehetőségek maximális feszültsége a hősben, a külvilág szűk határoeltsága. De mint minden igaz tragikum, ez sem szomorú. Bármilyen is a hős sorsa, az mindig felemelő. Mindenki érzi a glóriás halál szépségét. Szébb az merész ívben, halálos szépségben elmerülni, mint bizonytalan szürke életet élni. Ez a történelmi pillanat, a krízis. A színpad újra morálissá válásának pillanata. Igazat ad ott is

a hősnek, ahol a sors nem szolgáltat igazságot a hősnek. A színpad visszatér a belső szépségek moráljának nivójához. Az igazán morális színpad csak a tragikus színpad lehet, vagy mondjuk úgy: a teljesség színpada. A teljes élet mindig involválja a tragikumot. A morális színpad lírája a halál. A halál kiaknázhatatlan szépsége a morális színpad örök ornamentuma. A végkimerülésig feszített tragikus küzdelem a morális színpad feszültsége. Ez a feszültség nem pótolható be hangulattal, sem világító effektusokkal, sem zenei aláfestéssel. Az új hős már itt él közöttünk, véres nevetése és életsírása a szivünkbe talál. Ő az igazi ember, a toronymagasságú, az egyéniség. Nem az ember minden dolgok mértéke, hanem a nagy ember. Ő az emberiség minden igaz törvényét érzi és viseli. Ő a morális színpad legszebb és leghatásosabb hajtása.



AZ
ETIKUS
SZÍNÉSZ



A színész művészete nemcsak elképzelésében dinamikus és ritmikus, hanem gyakorlatban is az. A színészbeleéli magát a költő által elképzelt figurába, feltámasztja, életet ad neki a saját életéből, mozgatja a saját energiájával. A figura így fokozatosan magához tér, felismeri helyzetét az egész világgal szemben, öntudatra ébred és cselekszik. A színész működése már a kezdet leg-

levegőjét magáévá tenni, elhelyezkedik benne. A figurát megvizsgálja kívülről és belülről és mint az óvatos doktor nem állapítja meg azonnal a diagnózist. Nem barátkozik a szereppel, más történik, a színész harcol a szereppel. Megküzd vele, védi magát, a szerep ostromol, a színész ellenáll. Ostromállapot. Két tényező áll fenn. én és a szerep. Az egyéniség és a költő víziója. Ez az erős ellenmondás feloldódik egy magasabb szintézisbe, a színész játékába. A játék, ami elégtételt ad a színész egyéniségének és a szerepnek. A költőnek és a játékosnak. A színháznak és a közönségnek. Az egyéniségnek és a feladatnak. A színész az egyéniséggel hat. Az egyéniség a színész intenzitásának az az ereje, amivel a néző idegébe belemarokol. A színész egyénisége az ő elhithető ereje. Mit nevezek itt egyéniségnek? A színésznek megnyerő az orgánuma, szépen mozog, egyszerűek és szépek a mozdulatai, a színész kitűnően öltözködik, ízlése van, a színésznek változó az arca, orgánumát, arcát, sőt egész testét is időnkint, mintha kicserélték volna, valahányszor egy bizarr szerepet szolgál. Ezeknek az elemeknek az összetételét nevezem egyéniségnek? Nem, ezek technikus dolgok, a színpadi gyakorlattal függenek össze és

rutin által fejleszthetők. Ilyen az ügyes színész. A színészek kilencven százaléka belőlük áll. A jó mesteremberekből. A színpad hivatalnokaiból. Az egyéniség kérdése még mindig válasz nélkül maradt, más oldalon kell a kísérletet folytatni. Nem a színésznél, a színház színésznél kell vizsgáldni, hanem a színésznél, az embernél. Annál az embernél, aki állandóan ott él a színészen, de nem a színjáték mechanikus részleteire reagál, hanem mindig és mindenütt emberi érzésekre, cselekedetre, ideára. A temperamentumot vizsgálom és a szabad emberi fantáziát. A tökéletes drámai mű két zseni találkozásán épül. A zseniális drámaíró és a zseniális színész találkozásán. A költő a hős sorsát formálta, a színész a hős egyéniségét. Ez a találkozás teljes intenzitással csak nagyon ritkán jön létre. Rendszerint egészen másodrangú alakítással kell megelégednie a költőnek és a nagy színész csak ritkán jut el vele egynívójú szerephez. Ilyenkor a színész fokozza az író hatását, a másik esetben a költő a színészt. A zseniális színész ép olyan alkotó művész, mint a költő. A legkicsinyesebb a művész osztályozása. Nincsenek produktív és reprodukív művészek. Csak teremtő művész van, ilyen a színészek között épúgy akad, mint akármelyik másik



művészetben. Viszont a festők és a mintázók között ép oly gyakori eset, hogy munkáikkal nem érnek fel a művészig, hiába vannak sikerek, dekoratív hatás, az ügyes festő, a dekoratív hatású szobrász, ha csak azt hozza, amit mesterségbeli rutinnak nevezünk, nem művész. A színésznél ugyanez a helyzet. A nagy színész számára a szerep anyag, halott anyag, amit ő kelt életre eleven tehetséggel. Őt reprodukciónak nevezni a legnagyobb igazságtalanság lenne, mintha a kiváló portré-festőt neveznénk annak, aki

modell után fest. A színjátszást magát másodrendű művészetnek tekintik, mert gyakran a leghíresebb művészek is másodrendűek. A színész értékelése nagyon könnyelműen történik. A festőt és minden más művészt a teljes művészet mértékegységén mérjük, a színész tehetségét viszont csak egyidejebeli kollégáján. Így történik az, hogy sok színészt túlértékelnek, ha minden művészet csak egy pár napos aktualitáshoz volna kötve, úgy ugyanaz ismétlődne meg mindenütt. A mértékegységnek ez a relatív volta a zseni hátránya, a közepes tehetség előnye. De miután a zseni színészen (legalább is a kereslethez arányítva) nagyon ritka, a színház kénytelen utánzásokból és harmadrendű pótlásokból élni. A nagy színész ép olyan ritka, mint az igazi költő, de minthogy a színháznak összjátékra van szüksége, a zsenit tehetséggel és a tehetséget tehetségtelenséggel pótolják. Amikor a nagy színészt ugyanolyan mértékkel mérjük, mint minden más teremtő művészt, azt találjuk, hogy emberi nagyságban, egyéniségben egynívójú a filozófussal, festővel, költővel. A színművészetegyéniségművészet, a színész nemcsak személye, hanem egyben tárgya is a művészetének. Művész és mű egy személyben. Az egyéniségnél kez-

dődik a nagy színész. Nem a tudatos egyéniségnél, a legtöbb nagy színésznél nem egészen tudatos az egyéniség. Óvatosnak kell lenni, mert itt az egyéniség könnyen összetéveszthető a modorral.

Nem kell messzire visszamennem és egy igen nagy tévedést regisztrálhatok, egész Európa tévedését. Moissi, ahol a jólesőn árnyalt hang, az éneklés a magasságokban és néhány hanyag, dekoratív gesztus megtéveszti az embert. Ez nem az igazi egyéniség. Itt tehetséges színész egyéniséggé való felmagasztalása történt. Moissinak nincs lendülete, csak beszélőképesége, nincs vitalitása, csak bágyadt charmeja, Moissiban nincs életöröm, igazi szomorúság sincs benne. Ványadt és bizonytalan, modoros. Utóbbi időben szinte vénasszonyos. Ő, ami a legveszedelmesebb, tudatosan mindig az egyéniségéből indul ki. Ismeretlen előtte az a küzdelem, amit a színész az egyénisége ellen küzd végig a szerep érdekében. »Vor allem ist Individualität« — mondja ő. Moissinál ma már nem történik egyéb, minthogy elképzelt egyéniségének sematikus kontúrjai közé illeszti be a szerepet. Becsapja a közönséget, mert adósa marad a költő elképzelésével, de adósa marad önmagával is, mert

mindig csak felületét adhatja annak, amit ő magánál egyéniségnek nevez, de aminek legmegfelelőbb kifejezése, modor.

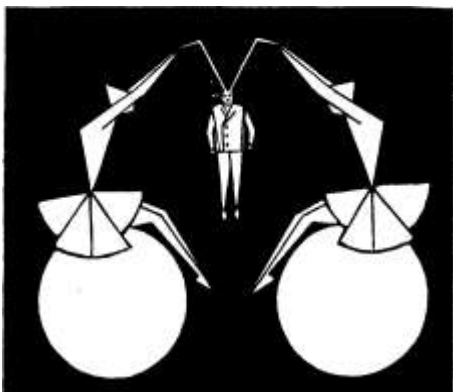
Jászai Mari életében mindvégig megvolt ez az emésztő küzdelem. Pályája kezdetén lángot vetett és végig lángolt egész életén. Színészi képességei talán nem is voltak olyan nagyok, de nagy volt az a tűz, amelyben edződtek. Kánikulás forrósággal robbant ki belőle minden és még évek múltán is megvolt bennünk a sistergése. Ő nem gondolkodott, mi van előbb, egyéniség vagy szerep? Teljes intenzitással feküdt neki a szerepnek, valóságos kortanulmányokat végzett mindegyikhez és mikor megrajzolta nemes nagyvonalúsággal egész elképzelését és színpadra vitte annyira készen, amennyire ezt nagyon is lelkiismeretes lelkiismerete engedte, mégsem a finoman kidolgozott szerep hatott, hanem az ő gigászi, brutális, legyőzötteen is ujjongó, diadalmas egyénisége. Jászai énje egy nagy világot hozott a színpadra és mindezt tudat alatt és épen ezért ezzel szimbolikus jelentőséget adott mindennek, ami körülötte volt. Ő volt az igazi etikus színész. Ő, aki nem véletlenül került a színpadra, hanem aka-

dályokon áttört, akinek éjjele-nap-pala, kenyere, vánkosa volt a színház, aki sohasem magát akarta adni, hanem a szerepet és mindig önmagát adta. Legerősebben akkor, mikor a legszívósabb küzdelmet harcolta önmaga ellen.

Minden nagy színésznél ismétlődik ez, csak az arcok változnak, csak a színek. A Dusénál is ez. A Duse lágyabb volt, mint Jászai, Jászai brutalitása nála bársonnyá enyhült. Jászai epikus természet volt, a Duse lírai. Jászai vad dühe, toporzékoló tragikussága nála szelíd fájdalom lett, osztatlan nagy melankólia. Duse is mindig szerepet akart adni és mindig önmagát adta. Alig mozgott, de ha néha egy-egy mozdulata volt, az mozgásba hozott körülötte mindent. A Kaméliás hölgyben, miután Alfréd apjával beszélt és egyedül maradt a színpadon, leült az ajtó küszöbére, tenyeréből fészket formált és határtalan szomorúsággal fészkes tenyerébe ejtette fejét. És ebben a pillanatban minden egyéb feleslegessé vált, ezt már nem kellett és nem lehetett kiegészíteni. Requizitumot nem ismert, csak virágot viselt néha a színpadon, a virág az nem requizitum, az a szépség szimbóluma.

Nagy színész volt, etikus színész. Élete belevérzett művészetébe és

véres életén elmélyült művészete. Ő is küzdött és ő is ezt a harcot vitte a színpadra. Tévedett akkor, amikor azt hitte, hogy a szerep génusza vitte őt előre, de így kell tévednie minden nagy színésznek, minden etikus színésznek. Ok az igazi egyéniségek és az, amit tudat alatt csinálnak, az az egyéniség művészete. Az eleven élet lüktetése keveredik el bennük a színházzal. Csapongó változatosság a lényük. Nem nevezhetjük őket naturalistáknak, nem nevezhetjük őket stilizáltaknak. Utánozhatatlanok, nem az a fontos, amit csinálnak, hanem ahogy csinálják. Orskáról megállapíthatom, hogy kitűnő színésznő, erős érzéke van a gyengeségükben már szinte patológikus figurák iránt, sőt azt mondhatnám, torzítja őket a hisztéria felé. Világosan, tisztán láthatom az Orska egy színét, boszorkányos ügyességét mindig a szerep aspektusából, de nem láthatom egy színre hozva így soha a Duse heterogén énjét, temperamentuma szétgyökeredző gazdagságát. Beszélhetek Bassermann verista ábrázolásának hűségéről, de meddő kísérlet volna, ha ugyanezt akarnám tenni Kainzzal. Ő is az élet sokfélesége volt, vagyis mindig egyértelmű, »az élet.« Rómeója a tébolyult Romeo volt. A szenvedély számumként kavarta fel



énjét. Rohanva mozgott, száguldva beszélt, duhajon nevetett. Hadart, ugrott, nevetett, görcsösen sírt és a következő pillanatban babonás merevséggel állt, mozdulatlan szomorúságban. Bárki utánozta volna, nevetéses handa-banda lett volna belőle, mert őt is csak egyéniségének meggyőző ereje tette művésszé. Utánozhatatlan volt, művész volt, Kainz volt. Az igazi színész akkor is etikus marad, ha nem is akarna az lenni és bármi történik vele a színpadon, mindig érdekelni fogja az embereket. Pár éve Bécsben egy este Brioux egyik darabját néztem meg. Tilla Durieux vendégszereplését hirdette a színház. Nem ismertem a darabot, a színház összjátékából is alig ismertem valakit. Sok színész van kint a színpadon, egy

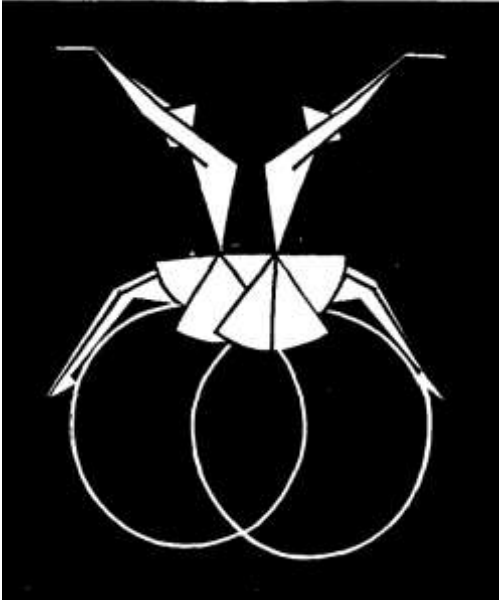
nőjön ki, egy szót sem szól, egy pillanatot az egész. Esmeg érzem, csak ez lehet a Durieux. Megéreztem a mozgásán, nem helyes, megéreztem a levegőjén. Az ember akaratlanul felnéz, nem ötletszerűen, muszáj! Az, aki bejött, az kényszeríti rá. Az ember nem is gondol ellenállásra, az egyéniségnek ilyen erőszakos varázsa mindig vonzó és izgató.

Most már tisztázhatom az etikus színész kérdését. Ki az etikus színész? Az előbb mondtam, a nagy színész kivétel nélkül az. De ez nem egyedül és kizárólagosan a zseni velejárója, előfordul a tehetségénél is és ilyenkor magával ragadja a tehetséget a zseni közvetlen közelébe. A zsenit hús tehetség sem pótolhatja. A színház azonban igen bonyolult üzem. Egy művészet sem annyira összetett és mégis annyira az egység szigorúságának elvére épített. Itt tehát nem elég a zseni egymaga. A színház szükséglete nagy, a zseni egymagában csak a színház lelkét szimbolizálja. De ott a törzs, a test, ami élni akar, szóval a tehetség is szükséges és elengedhetetlen tagja a színháznak, mint a zseni. Itt a tehetség megnevelésére volna szükség. Beoltani a tehetséget, hogy nemes hajtásokat hozzon. De ezt az oltást csak ő maga teheti megtör-

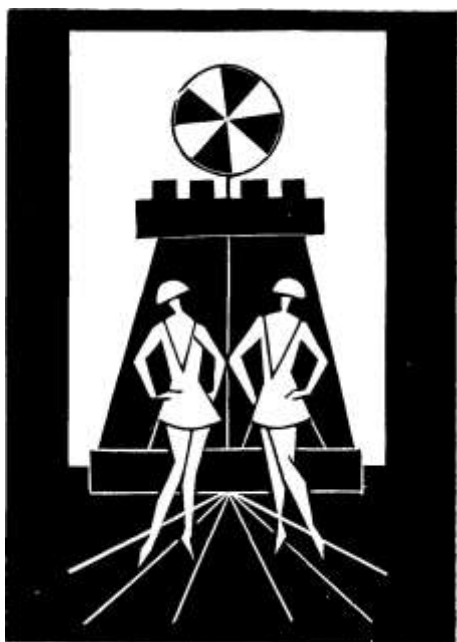
tétté. Neki magának kell beoltani magát, belülről, a lelkéből. Azt a változást, amin Európa keresztül ment, az összes művészetek között a színház is jelzi. Sőt talán a színház legerősebben. Ennek a változásnak legmélyebb gyökere a lelkiekbe nyúl vissza. Belső fejlődés ez, az ember öntudatra ébredésének ideje, talán az emberiesség ideje. A tehetséges színésznek is erre van szüksége, emberiességre. A naturalizmus idején a tehetséges színész azt, hogy embernek, emberinek kell lennie, a pszichológiával tévesztette össze. A naturalista színész azért szerette azokat a szerepeket, amikben sok alkalom nyílt a pszichológiára. Lassanként divatos lett, hogy Goethe, Schiller és Shakespeare mellé gondoljanak valami pszichologikusot. Ez mindig nagy örömet szerzett a modern embernek. Nagyon leegyszerűsödött így minden, máról holnapra könnyebben ment a klasszikusok játszása és megértése. A közönség és a naturalista színész egymást segítették a klasszikus művek pszichologizálásában.

Ma már változik a helyzet. A színésznek újra azzá kell válnia, amit játszik, emberré. Nem analitikusan kell tudni róla. Benne kell hogy legyen saját emberségének tudata. Az etikus szí-

nész emberi. A színpadon magát adja, emberiségét, belső, lelki énjét. Van egy pont, ahol a színész, ha akarata ellenére, egyénisége miatt eltávolodik a költőtől, mindig találkozhat, ez az emberiség, ez az anyai jóság, ami mindannyiunkat egyaránt átfut, csak néhányan vannak, akik nem érzik, nem akarják érezni átütő melegét. Az emberiség átélt érzése teszi etikussá a színészt. Az emberiség és az egyéniség olyan szintézisét gondolom itt, ami szükségszerűen kell hogy velejárjon minden nemes törekvő színész tehetségével.



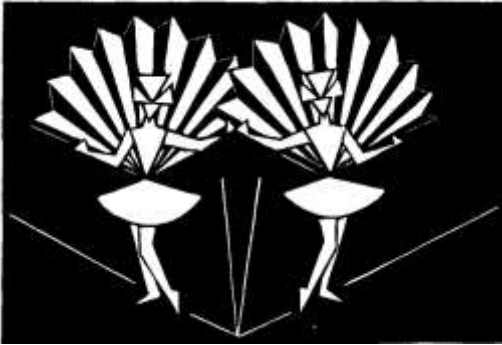
A
RENDEZŐ
HIVATÁSA



A rendező — ő az összefoglaló, ő a kiértő, ő az, aki az átélésben minden színészhez társul szegődik, mindent együtt él át a színésszel és ezenfelül az egészet is átéli, a költő teljes vízióját. — A rendező munkája nem a színpadon kezdődik, hanem jóval előbb, nem az olvasópróbán, hanem otthon, amikor íróasztalán elsőnek olvassa a dráma kéziratát. Abban a pillanatban kezdődik a rendező munkája, amikor megkapja az anyagot. Az anyag a dráma kézírata. Ez a nyers könyv jelenti a rendező anya-

gát. A költő szavakkal akarja érzékelni elképzelését és szót szóhoz fűz és értelmet értelem mellé sorakoztat. Bármennyire is színpadi elképzelés ez és bármennyire is sikerült a költő kísérlete, mindez még a színpad számára irodalom, holt és nyers anyag. A rendező hangszereli a drámát a színpad számára. Szerepezi, kiosztja a stímmeket. Felépíti a színpadot, azt a távolságot, ami a próbák alatt az egyes színészek között van, egyre rövidíti és érintkezésüket egymással közvetlenebbé teszi. A színész magáért játszik, a rendező minden egyes színésszel együtt játszik a mű érdekében. Ő a dráma belső arcát teremti meg. A rendező a drámát cselekvés és hang és forma és szín (a fény is szín) útján ritmikus, művészi egységgé fonja. Ő a költői formát a színpadi formába ülteti át. A színpad művészete játék és hasonlat. A művészet szemlélet és átélés. A műveltség untat. Az irodalmi forma a színpad sokszínű, pompás prizmáján üres marad, elvész. A legszebb lírai és gondolati momentumok is kárbavesznek. A költészet az szóművészet, de a dráma egyben rejtett lelki cselekmény. Lényeg a cselekmény. Valami változik. Valami fejlődik. Valami nő. A fejlődés ütemét,

zenéjét adni, ez a dráma. A történés misztériumát színpadra vinni, ez a dráma feladata. A misztériumot érzelhetővé tenni, ez a rendező hivatása. A színpad ősi, primitív formája egységes volt. A rendező kellékes volt és ügyelő. A színpad képe adott helyzet volt és csak szerényen változtatható. A komédiát csak a meglévő keretek közé lehetett beállítani. A színpad nem akarta követni a dráma lelkületét. A komédia alkalmazkodott a meglévő kerethez. A rendező nem jutott megoldandó problémákhoz, ilyen nem is akadt a színpad közelében. A polgári dráma fejlődésével alakult ki fokozatosan a rendező szerepe. Betanította a darabot. Elhelyezte a színészeket a színpadon. Azelőtt ez is bizonyos tradíciók szerint történt, minden szerepkör színészének megvolt a maga kijelölt, hagyományos helye, amin nem lehetett változtatni. A polgári dráma új és meglepően változatos miliőt hozott. A sablon itt már nem segített. Új típusok jöttek és velük együtt új helyzetek. Egyénibb lett minden és egyénien kellett kezelni mindent. A rendezőnek ízlésesnek kellett lennie. Megfelelő képről, háttérrel kellett gondoskodnia. A színészeket másképp kellett informálni. Több volt



az utasítás, az egyénibb, a komplikáltabb esetek ezt kívánták. És szükségszerűen kialakultak rendezői stílusok. Harcok váltakoztak. Ellenséges erők kiküzdötték az érvényesülést. Két nagy szellemi erő, az ideális és a reális harcolt egymással minduntalan. Németországban ütközött ki ez a harc legerősebben és ott harcolják ma is a legvéresebben. Az Immermann tiszteltreméltó idealizmusára Dingelstedt reális színpadi technikája ad feleletet. A meiningeniek masinákkal szerelik fel a színpadot és nagyszabású panorámát építenek Wagner monumentális zenedrámái mögé. Idővel kikopik a kísérletek ideális tartalma. Sémák maradnak fenn, üres, sablonos formák. Merev, megkötött mozdulatok. Mozdulatok, amelyek valaha az élet eleven erejét lökték ki, de most már értelem- és jelentőség nélküliek. Konvenció a színpadon,

semmi más. Kisasszony az ég felé emeli kezét és ez meghatottságot és kétségbeesést jelent. Számozva vannak ezek a pathetikus mozdulatok. Az egyik a szentimentalizmus kifejezése, a másik az ünnepélyességé. A »rendező« szigorúan ügyel a sorrend betartására. Ez az a merev és hazug pathosz, ami előtt már Goethe is megállt, már ő sem tudott hinni benne. Intenzitás ebben csak a kezdet kezdetén volt.

És jött a forradalom, Otto Brahm. A naturalista mozgalom elsősorban a színjátszó stílust támadta meg. Feloldotta a merev klasszicizmust. Felszabadította a színészeket, de ugyanakkor egy még szigorúbb kötöttséget szabott rájuk. A fotográfus lencséjét. Brahm a realizmus apostola volt. Türelmetlen volt minden poézissel szemben. Érthetetlen volt számára minden idealizmus. Don Kihóte szerinte nem volt mulatságos figura, csak kellemetlen. Szenvedélyt nem tűrt meg a színpadán. Nála csak hal-kan lehetett mozogni, a természetesség szétfolyó erőtlenségét hangsúlyozta mindenben.

Shakespeare elviselhetetlen szörnyeteg volt, Hebbel nagyképű kalandor szerinte, sohasem játszotta őket a saját színpadán és ha más színpadon hall-

gatta őket, nem volt türelme végignézni az előadást.

Ő volt az igazi naturalista színházi ember, a naturalizmus rendezője, utált mindent a színpadon, ami a színpadra emlékeztette. Nem szerette a teátrálisat és a hatást. Leghíresebb tréfája, amikor egyik színészhez fordul ezzel a kérdéssel »Versprechen Sie sich viel von dieser Nuance? So, so lassen sie Sie weg.« A verselést a színpadon a legtermészetellenesebb dolognak tartotta. Lerombolt, nem épített, A tagadás szelleme benne mindennél erősebb volt. Az igenje mindig határozatlan és tétova. Ez az oka, hogy nem lehettek utódai, nem lehetett iskolája és ezért esett szét színházi vállalkozása úgyszólván még életében. Brahm természetellenes természetessége után nem következhetett más, mint magának a színpadnak, a színházi elemnek, a teátrális gesztusnak újabb fellendülése. A forgó színpad tudománya. Faust első és második rész egymásután következő előadása, boszorkányos gyorsasággal. Fények és színek. A reflektorok pazar és bőkezű alkalmazása, a színpadi kép változatos sokfélesége. Megszületett a huszadik század Európájának nagy komédiás doktora, Reinhardt. A színpad daimonja újra feltámadt.

Megszűnt a suttogó beszéd, valaki felhasította a mindennapi élet színpadra feszített szürke zubbonyát és szanaszét gurultak zsákszámra az ötletek, a véresre festett cselekmények, a cikkcakkos villámszerű, villanó gesztusok. Az egyik sarokban a lilára festett bohóc, amott az erkélyen az ábrándos grófkisasszony, a süllyesztőben a viaszbáb, a nagyvilági nő a berlini pannoptikumból, aztán a másik csoportban Wedekind barátai, Jack a hasfelmetsző, Lulu az ösztön isteni nője, a bestiafluidum öntudatlan tulajdonosa, Rodrigo a birkózóbajnok, akinek csak az ostobasága nagyobb, mint az érzékisége, a fanirt kokott, aki féktelen élethajszájában egy kéjenc milliárdos áldozata lesz és a milliárdos, akit csak a mások halála juttat kéjhez. Színház, csupa színház, mindenütt fűrnak és faragnak a színpadon, ezeremester dolgozik mindenben, bábokat rángat és színészeket simogat meg a produkciókért és glóriákat sző aktorainak homloka köré; ha nem telik a saját tehetségükből, úgy a sajátjából tesz hozzá. És mindezt Max Reinhardt csinálja. Éveken át korrepetál színészekkel, dolgozik velük szakadatlanul. Olyan szugesztíven kezeli színészeit, hogy azok már nem tudják megkülön-

böztetni a maguk gondolatát az övétől. A közönséget – lebecsüli, de bízik a maga színpadi érzékében. Játssza nekik Mackbetet, de a gyilkosság előtt vérfoltos függönyt ereszt le a zsinórpadlásról. Ez ízléstelen, de ez az egyetlen mód, hogy a naturalizmus kényelemhez szokott publikumát magához csábíthassa. Mindig meglepetést ad és olyan ügyesen, hogy ezek időbeli egymásutánjukban sohasem gyengítették egymás hatását. Mindent újra átélt a színpad számára, Herr Reinhardt der Zircusdirektor, Herr Reinhardt, der Herr Musikprofessor, Herr Reinhardt der Schmiededirektor. Ő a színpad felszabadult, lélekzethez jutott démoni eleme. Moissival csodát tesz, éveken át tanulja vele az Oedipust és íme, a vánnyadt énekes ősi infantilizmussal, nagyinak nevezhető naiv tudatlansággal bányássza ki a sors alól a feszült tragikumot. És kiszúrt, véres szemmel gurul le a palota lépcsőin és megszólal az aktorban a nagy szenvedély hangja. Emögött Reinhardt áll. Moissi képzelt egyéniségét is ő kreálta. Moissi eszköz volt és Reinhardt a fűtő. És azokban a szerepekben, különösen utóbbi időben, ahol Reinhardt nem kapcsó-

lódik be, ott Moissi sohasem tud más lenni, mint a színpad éneklő koldusa, aki a maga életképtelen szomorúságát dicséri. Az élő holttest Fedjája mögött is ő áll, a nagy direktor, a kóbor fantáziás. Minden színészen megérezni, ha tőle került ki. Fanatizálta őket, az idegekkel dolgoztatott. Éjjel-nappal dolgoztatta őket, nem is bírták volna ezt testi munkának, kellett valami, ami mindig újabb és újabb lendületet ad az élettelen testnek.

Mindent mert, bízott magában. Sikere volt. El merte játszani Strindberg »Nach Damaskus«-át és sikerült. Utóbbi években nagy változáson ment keresztül. Kényelmesebb lett, úribb és előkelőbb. Érthető is. Kezdetben szüksége volt tehetségének pazar, kissé snobos kezelésére, szórta az ötleteket és egyre berregtek színpadán színházi gépei. Ma már önelégültebb és el tud mosolyogni fiatalos, forradalmosító igyekezetén. Máson dolgozik. Meg szeretné csinálni fiatal éveitől lármás teátrumának magasabb akadémiaját. Hivatalosan készíti elő magának az utat a halhatatlanság felé. Bayreuthot rendez Salzburgban a Domplatzon és erre Hoffmannsthal »Jedermann«-jának ügyes lírai sémáit rancigálja elő. A Stürmer és Drangerből

gondos iskolamester lett, csak néha pattan fel valami fiatalsága démoni lényéből, amikor játékközben, előadás alatt van egy-egy gesztusa, amitől felütődik az ember feje és úgy érzi, hogy ez reinhardti önirónia és ő maga is mosolyog azon, hogy most mit csinál. A varázsló előkészíti az örök nyugalmat. A virtuóz lélekről beszél. A lélekkel Max Reinhardt mindig adós maradt a publikumnak, a színpadnak és a színésznek. Voltak szenvedélyek és voltak nagy, dekoratív pillanatok, de lélek nem volt. Az a színjátszás, ami a lélek ezernyi apró nüanszán épült és minden rezgését gondos szeretettel hozta, az keletről indult ki. Az oroszok importálták Európába. Realistáknak nevezik őket? Ha közelebbről és mélyebben vizsgálom, azt kell mondanom, nem. Az életet ábrázolják? Nem ábrázolnak, élnek. Mi történik itt? Az orosz színész nem él külön életet a színpadon, náluk az összjáték a legkollektívebb szellemben az. Nem demokratikus összetartozás, hanem a lélek ritmusának egybehangzása. A színész kifejezésbeli eszköze a színpadon a mozdulat és a szó, a színész ezt ritmikusan köti össze, olyannyira, hogy valamilyen bizarr zenei egységgé forr össze, zenei egységgé, elemei a szó, a mozdulat

és a színész személye. Az orosz színésznél bővül az elemek száma. Ő még zeneibb természetű, külön érzéke van, ez az egymásra való reagálásra terjed ki játék közben. Ennek az általuk felfedezett színpadi lehetőségnek és gazdagodásnak a csirája minden színészen megvan, de csak az orosz rendező, Stanislavsky bányászta ki évtizedeken át a színészből ezt az eleddig ismeretlen érzéket. Nem szeretném ezt az új érzéket összjátéknak nevezni, hanem inkább testvériségnek. Yalami, aminek nem tisztára mesterségbeli a kapcsolata, hanem verség, lelkiiség alapján kapcsolódik. Nemzeti, faji sajátosság ez. Lemondani az egyéniségről, az együttes érdekében, szolgálai alázattal segíteni a másikat, hogy ezáltal ne egyesek, hanem az egész érvényesüljön. És mégis ily en testvéri kollektivitás keretén belül mindegyik külön-külön maximálisan van j elén. Gondolj annak arra az orosz együttesre, amelyik Germanova asszony vezetésével járt Budapesten és gondoljanak ennek az [együttesnek a legjobb estéjére, »Az éjjeli menedékhely« előadására. Nem volt kabinetalakítás, az volt a benyomásom, hogy náluk minden egyes színész a saját szerepén kívül az egészet is elképzeli és ez talán még



nagyobb és mélyebb átélés számára, mint a saját szerepe. Mindent érez, ami a drámában van, sőt azt is, ami mögötte és a dráma mélyén van. És ez a minden színészből áradó átértés fűti az egész előadást és teszi zeneivé a legszebb mozzanatokat. Az orosz színész semmiben sem hasonlítható Európa többi realiztikus színészeihez, mert az európai realista színész ábrázol, az orosz realista átél. Az európainál ellesett gesztusok sűrítése és tömörítése, legjobb esetben művészi kivitelű fotográfia, az oroszé transcendentális élmény, szinte vallásos áhítat. Végtelen forró és odaadó természetével teljesen átadja magát a költő által elképzelt embernek és megfélejtkezik önmagáról. Ma már ezzel a tündéri játéktílusnak nevezhető realizmussal szemben is fel-

lépett a reakció, a visszahatás, illetve a színháznak, a teatrálisnak az előnyomulása Oroszországban. Tairoff teremti meg az új stílust, az ő útja tulajdonképpen a tudatos Commedia del' Arte. A színész skálája nála egyre bővül. Nem tűri a specializálásokat. Énekelteti, tornáztatja, cirkuszi módon foglalkoztatja a színpadon a színészei. A költő által kimondott szó nála teljesen elértéktelenedik, mellékessé válik. Csak a színész, illetve csak a színpad létezik Tairoff számára igazán. A színpad nála a világ legérzékenyebb tere. A színpad érdekli őt a legjobban és hosszú idő után ő az első, aki látja és felismeri a rossz vagy helytelen színpadi képben rejlő veszedelmet. Ő az, aki a színpadi képet nemcsak kíséretnek, a dráma halk aláfestésének tekinti, hanem a színpad szerinte az előadás egyik legfontosabb alkatrésze. Megérzi, hogy az impresszionisztikus elpepecselt háttér csakolyan veszedelmes, mint a naturalista színpadi kép. Mind a kettő kép. Kép, a képnek külön törvényei vannak és ezeket a törvényeket a színpad hőse, a cselekvő személy, a színész nem respektálhatja. Érzi, hogy az a színpad az ideális színpad, amelyik drámai és fejlődőképes és együtt

fejlődik a cselekménnyel és a színészszel. A színpadi képbe, az impreszszionisztikus képbe a színész, a mindig mozgó színész nem lehet bekomponálva, a kép hatása csak az első pillanatban lehet megfelelő, mihelyt a színész beelép, a kép hatása romlik és a kép maga ellenséges faktorként van a színpadon. A függöny szerepe hasonló a színpadon, neutralizálja, jelentéktelenné, érdektelenné teszi, specializálja a történendőket Szublimál és ezzel magát a drámát és főleg a színészek munkáját gyengíti. Ezeknek és hasonló képeknek az alkalmazása pillanatokra dekoratív hatást idéz elő, de a mozgalmasság, a drámaiasság rovására megy. Tairoff megkísérli a színpad megfelelő felépítését. Abból indul ki, hogy a színpad valóságos tér. Tér, amelynek ugyanolyan törvényei vannak, mint minden más térnek. Fel kell építeni ezt a teret a mindenkori dráma céljainak megfelelően, úgy hogy a színész minden mozgása ebbe az architektónikus építménybe bele legyen komponálva. És ez a szilárd épület hajlékonyan követi a színész mozdulatait. Drámaiabbá, sűrűbbé teszi a dráma levegőjét. Olyan illúziókkal tudja megajándékozni a színpadot, amilyeneket a

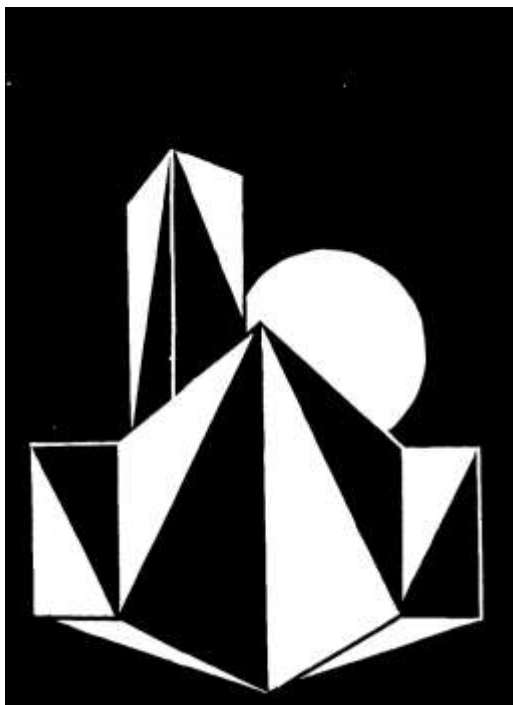
színész azelőtt nem ismert, nem ismerhetett. Tíz-tizenkét statisztát úgy csoportosíthat Tairoff a színpadon, hogy az tömegnek látszik. Minden ritmikus ezen a színpadon, a színész munkája, a színészek egybekapcsolása és a színpad. A legváltozatosabb színpadi képet nyújtja ezzel a ritmikus elképzeléssel. A tér változik, a szín-



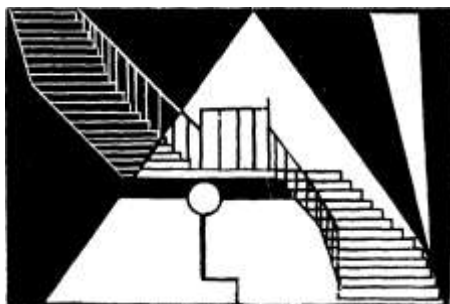
pad együtt változik a színész változó mozdulataival. Mégis Tairoff csak a színházat elégíti ki, amit csinál, elsőrangú munka, de tulajdonképeni ideálja a tömegek színháza. A napi tréning, a nagy mesterségbeli tudás, amit a színésztől követel, ezt intencionálja ; az a színész az ideálja, aki a tömegek színházának lehetne színésze. Eredeti célját nem érheti el. Színháza sohasem lehet a tömegé. Ő a huszadik század tudatosított ösztönü Commedia del'Arte színpadát akarta

megalapítani, felgazdagítva azt a mi időnk minden technikai ravaszságával. Az út, ahol ezt el akarja érni, egyrészt túl tudatos, másrészt túlságosán szakszerű. A színháznak inkább színházi emberek számára érdekes kihangsúlyozása. Mindent respektál Tairoff, ami a színházzal összefüggésben volt, illetve van, csak egy nem létezik számára, a költő elképzelésének tisztelete. A tisztára dekoratívan és mellékesen alkalmazott szó sokban hozzájárul Tairoff színházának gyengítéséhez. Maga a tömeg, amelyiken általános lassú, de mégis egyre erősödő intenzitású tudatosodó folyamat megy végig, nem csatlakozhat ahhoz a színházhoz, amelyik a művészet egyik fontos tényezőjét, a költő szavát mellékesnek és haszontalannak deklarálja. Tairoff kísérleteiből meg kell menteni azt, ami a színházé és át kell adni a színháznak. Annak a színpadnak, ahol ez a pozitív architektúra több és megértőbb szeretettel fogadja be a huszadik század költőjének szavát. A rendező a drámából indul ki és a drámán átjut el újra a színpadra. Nem ismerhet egyebet, mint a színpad morálját, a hatást és a kvalitást, de mindig csak a dráma értéke vezet-

heti a színpadra való átültetésnél. Nem lemetszeni a költő szavát, hanem sebessé tenni, gyorsítani a lendületét. A rendező a dráma belső arcát teremtsé meg, azt az arcot, amelyik a színpad sokféle, gazdag színezetű prizmáin át is kisugárzik a nézőtérre.



**A
SZÍNPAD
ARCHITEK-
TÚRÁJA**



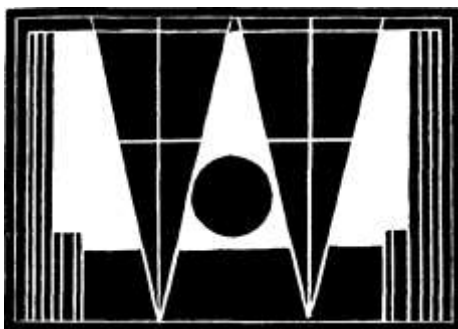
Az elvont színpad törvényéről beszéltem az első fejezetben, a színész etikájáról a második részben, a harmadikban a rendező hivatásáról és most végül a színpadról, az egész színház tényleges törzséről, a deszkákból ácsolt rivaldáról, a valóságos térről, amely kiindulópontja minden színházi kérdés tárgyalásának. A rivalda, a színpad volt és lesz mindig a színjátszás alapja. Légüres téren sohasem ágálhatott a színész. A színpad felépítése elsősorban fontos. A világok harcának tere a színpad. Minden harcot térben és időben küzdünk végig. A tér és az idő pregnáns kifejezője a világok összeütközésének. Még a lelki küzdelmek érzékeléséhez is elengedhetetlenül szükséges a tér és az idő. A teret a harc karaktere festi át, de a térnek is döntő hatása, illetve befolyása lehet a küzdelem karakterére.

A görögöknél az aréna volt a tér, a színpadba beeső nézőtér. A térnek itt egy irányban volt fejlődése, a monumentalitás felé. A középkorban a templomok belsejébe, a kastélyok lépcsős bejárata elé tolódott el. Később tarka piacok közepére fölállított néhány deszka a világok harcának alapja, a komédia helye. A modern ember házat épített és ebben a házban helyezte el a három oldalról körülkerített színpadot. Shakespeare idején megvolt a színpad szabadsága, az előkelő főnemesek bent ültek a színpadon, senki sem gondolt még a színpad dekorálására, színpadi képnek elhelyezésére.

Az olasz komédia építette fel először a színpadot. Plasztikus, illetve architektonikus elképzelései voltak. Szimmetrikus elosztás, oszlopcsarnok barokk ornamentikával és felül rajzos horizont szeszélyes vonalai. Lépcsők és oszlopok. Perspektíva és szimmetria. Szabályos ritmus. Széles, tág hajó. Szabályos, stilizált épület. A naturalizmus változtatott ezen. Hangulatot keresett a színész számára. A darab levegőjét akarta érzékelteni. Festeni kezdett. Kép elé állította a színészt. Életmegfelelést akart és keresett és így minden szí-

nészt ruhájának megfelelő milióbe helyezett. A koldus lebuja került, a szalonhóstit fehérfalú, gobelingarnituras szobába ültették. Mindenki a maga helyén állott, igyekeztek a valóságot tökéletes módon utánozni. És valamivel később jött a függöny. A tarthatatlan kópiák után jött. Érezték a stilizálás szükségét és a stilizálás főeszköze náluk a függöny volt. A könnyű, lenge fátyol, az egyszerű függöny, a fekete, a gyászos körfüggöny és a súlyos bársonydrapéria. Az ablakot a függönyre erősítették, az ajtót is és a vár falát. A kötélhágcsót is a függönyön eresztették le. Ez nem lehetett végleges megoldás. A modern színpad mozgó sceneriája megöli a dráma lendületét, A primitív Shakespeare-színpad gyors és biztos kifejlődést adott a maga drámájának. A modern színpad örökös változásaival megöli a drámát. A Shakespeare-színpad neutrális díszlete, illetve díszletnélkülisége szárnyat adott a cselekménynek és a néző képzeletének. A mozgó sceneria semmiképp sem segíti elő a színész munkáját, sőt hátráltatja.

Folytonos változásaiban nem konzerválja a dráma levegőjét. Az ideálisan egy helyen lejátszódó dráma a vége felé fokozatosan erősödik a változat-



lan színpad jóvoltából. A színpad magábaszívja, átissza a cselekmény minden mozzanatát és minden újabb cselekménnyel szemben áll az előző cselekmények képe, ami ízenként, atomilag odatapadt a falhoz, a bejárat-hoz, az ajtókilincshez, minden bútor-hoz. Megőrzi a cselekvés atmoszféráját és úgy gyűl és sűrűsödik az a dráma folyamán, mint vastag, olvadt méz, amit kőkorszóba öntünk és gyűjtünk.

Ezért nem tud a naturalista színpad igazi levegőt produkálni és ha tud, akkor is csak percekre, pillanatokra. A színpadnak újra meg kell adni az egységes karaktert, biztosítani kell a cselekmény helyének egységét. Az időbeli egységnek nincs jelentősége, a helybeli egységnek az atmoszféra megteremtésében van fontossága. Ezt az új, egységes színpadi képet a mai eleven életből kell megkon-

struálni. Nem utánozni, megszerkeszteni. Nem a valóság elstilizálása kell. Új, organikus színpad megteremtése. Az a színpad, amelyen leggyorsabban gyullad ki a dráma robbanó szövege, ahonnét lehangosabban veti magát a tömeg közé a kiáltó szó. Asszimmetrikus, megokolatlan oszlopsarnokot a színpadra. Egymásra merőleges geometriai figurák feszült-séges kompozíciója. Feldöntött és oszlopszerűen felállított hengerek a színpadon, szaggatott vonalú, több-dimenziós keret a színpad elejére. Építeni és összefogni a színpadot, hogy minden pillanaton úgy hasson a rajta mozgó színész, mintha ez a vaserejű konstrukció szülte volna és vetítette volna ki magából... Nem bizarr, exotikus különlegességek felállításáról van szó, hanem a mi szétfolyó életünk átfogásáról. Ismerünk díszletfestőket, de még nem ismerjük az új színpad építőjét. A színpad nagyfantáziájú építőmesterét várja Európa, aki egy álmodozó rendező, például Gordon Graig kissé líraiisan puha és álomszerűen szétfolyó elképzeléseit ritmikusabb és erőteljesebb formába öntse. Nem is Gordon Graig és nem is Tairoff. Az új színpadi konstruktőr elvet minden tárgyszerűséget és

csakis a dráma lendületének fokmérését és a színház legfontosabb anyagát, a színészt respektálhatja. Ez a szervesen megkomponált színpad a legerősebb védőfal minden novellizmus, líra és főleg a film ellen.



azonkívül holland Van Gelder papíron 25 különleges példány készült. Az első számú példányhoz az eredeti rajzok is mellékelve vannak.



szám