



(ANGELO)

Angelo

BÁRDOS ARTÚR

*A
SZÍNHÁZ MŰHELYTITKAI*

STILUS KÖNYVKIADÓ BUDAPEST, 1943

Copyright by Stilus könyvkiadó Budapest
(01.340.)

Felelős kiadó: Radics Vilmos

Radics Vilmos Könyvnyomató Műhelye, Budapest

Mikor az olvasó elé bocsátom egy hosszú színházi pálya tapasztalatait, élményeit és konklúzióit, Könyvem néhány negatívumát is meg kell állapítanom. Nincs szándékomban tankönyvet adni a szakemberek kezébe, de színháztörténelmet sem, valaminthogy arra sem tart igényt ez a könyv, hogy a rendezés és színjátszás oly nagy elméleti anyagát, vagy akár minden problémájának mai állását is felvázolja vagy kimerítse.

A színház furcsa dolog és furcsa a színház kérdéseiben az elmélet legmagasabbrendű és legfinomabb kérdéseinek a technika legaprólékosabb, szinte manuális kérdéseivel való óhatatlan elkeveredése. Rendszeresen szétválasztani ezeket a határterületeket csak erőszakosan lehetne, de nem is célszerű. A legjobb meghagyni őket a maguk különös összefonódásában, hogy a róluk szóló beszélgetésben is megmaradjon a színháznak az a sajátos atmoszférája, amely nélkül igazán megérteni sem lehet a színház dolgait.

Szeretném ugyanis, ha mindvégig, lehetőleg a könyv minden során érezhető volna, hogy belőle legszemélyesebb élményeiről a gyakorlat embere beszél. A színház elméleti kérdéseiről és történetéről is csak annyit, amennyit a maga szemével látott, a maga idegeivel és szinte a maga sorsával is átélt. Másféle könyvnek ezekről a témákról talán nincs is értelme. A színház területén

az elmélet igazságai csak nagyon viszonylagos és nagyon szubjektív igazságok. Minden annak az egyénisége szerint alakul, mindent annak az egyénisége tölt meg tartalommal, aki a színházat csinálja. Nincsenek ezen a területen mindenre és mindenkire érvényes elvek és tételek, már csak azért sem, mert nincsenek általánosan érvényes megoldások sem. A színpadon minden feladat új problémát vet fel és új megoldást követel. Kár ezeket az ad hoc megoldásokat elvekké felnagyítani.

Mindezekből azt a konklúziót is méltán levonhatja az olvasó, hogy minekutána az elmélet ilyen keveset ér a színpadon, talán főleg is a színpadról könyvet írni. Igen, erről esetleg meg is lehetne győzni engem. Mégis, úgy gondolom, hogy talán nem egészen haszontalan dolog szempontokat adni a nézőnek és a szakembernek is, a színház szemléletéhez. Hiszen akármennyién járnak is a színházba — néha sokan, néha csak kevesen —, de a színházról mindig és mindenki szeret beszélni. És mivelhogy minden nihilizmusommal sem állíthatom, hogy e témában a hozzáértés és a hozzánemértés között nincs semmi különbség, talán mégsem ártalmas gazdagítani azoknak a szempontjait, akik a színházról oly szívesen beszélnek.

Szerény és csak félénken hangoztatott vágyam az is, hogy tapasztalataimból talán sikerül valami hasznavehetőt is átadnom azoknak a fiatal rendezőknek és színészeknek, akik utánunk következnek azon a nehéz és mégis szép úton, amelyet a mi színházi nemzedékünk bejárt. Mi még láttunk igazán kitűnő színházat is. Kérdés, hogy a mai fiatalok, akik már csak a mi munkánkat látták, hozzájutnak-e még olyan nagyszerű színházi élményekhez, amilyeneknek mi, az elődeink munkája révén, még részesei lehettünk.

A magam élményei és munkája közben felmerült problémákat szeretném ebben a meglehetősen szubjektív könyvben, minél közvetlenebbül, az élmények minél érintetlenebb melegével és ízével feltárni. Ennek a szándéknak az anyag rendszerezése és elméletekké való feltornászása csak árthatna. A naplóíró Delacroix-val tartok, akinek szavait mottó gyanánt írhatnám e könyv elé: „Ex professo

értekezni a művészetről, módszeresen tárgyalni, osztályozni, rendszereket felállítani, kategorikusan oktatni: mindez téves dolog, ostobaság, elpazarolt idő. A legügyesebb ember is csak azt teheti meg másokért, amit magáért tehet, vagyis jegyzeteket készíthet, megfigyelheti a dolgokat... A tehetséges ember, aki gondolatait a művészetről fel akarja jegyezni, vesse őket papírra, ahogyan éppen eszébe jutnak. Ne féljen attól sem, ha ellentmond magának...”

Mindenhol, ahol más, e témákról gondolkodók műveiből merítettem, megjelöltem a forrást is, melynek közelebbi adatait is megtalálja az olvasó a könyv utolsó lapjaihoz illesztett repertóriumban. Egész sor hosszabb idézettel is találkozni fog e lapokon, mert súlyt helyeztem rá, hogy nagy szellemeknek a kifejezés formájában művészi, pregnáns, vagy legalább különösebben érdekes nyilatkozatait szórói-szóra közvetítsem. Természetesen nem idézet formájában közlöm azt a néhány szövegrészt, amelyet a Nyugatban 1929-ben megjelent tanulmányorozatomból vettem át és amelyek első publikációjának e korábbi időpontját egyszersmind hangsúlyozni is kívánom.

B. A.

ÜNNEP, AMELYHEZ NINCSEN FOGHATÓ

SZÍNHÁZ AZ ŐSERDŐBEN ÉS A GYEREKSZOBÁBAN.

Ha a színház lényegét kutatjuk, titokzatos, szinte metafizikai, de e könyv céljától mindenesetre igen messze eső területekre tévedünk. És nem is nagyon termékeny területekre. A színház ősidők óta beágyazott és beidegzett tartozéka az emberi kultúrának és életnek, meghatározni époly fölösleges, mint akár a szerszámfaragásnak, a dalnak, vagy akár magának az embernek a fogalmát.

A színház lényegét jelentő játék a legősibb emberi ösztönök közül való. Volt-e már, aki a gyerekek játékát figyelvén, nem gondolt a legtermészetesebb eszmetársulással a színházra? A papa és mama, kocsis és utas, fűszeres és vevő, vagy magyar és — az éppen aktuális háború szerint való — ellenség szereposztása, e szereposztás hallatlan komolysággal végigvitt betartása, a sokszor egészen meglepő karakter-megfigyelésből táplálkozó dialógus, sőt gesztusok is: mi ez, ha nem *commedia dell'arte*; sőt, ha úgy akarjuk, szabályos és igen gazdag repertoár-színház.

Mert ez a repertoár olyan tekintélyes dimenziókat fog át, amelyeken a legkevesebb felnőtt színház tud igazán úrrá lenni. Az előbb felsorolt cselekmények nyilván naturalisztikus megfigyeléseket és játéktílust követelnek. De a gyerekek a meséket is eljátsszák és a kislány, aki még az imént a polgári háziasszony szerepében főzőcskézett, most tündérkirálynőt alakít olyan begyessedő méltósággal

és olyan dallamos szirénhanggal, amelyet már méltán stilizálásnak nevezhetünk. Viszont a legnehezebb színpadi műfajtól: a monológ-tól sern ijed meg, ha a babájával, vagy akár egy kitömött állattal játszik; beszél hozzá, összeszidja, megveri, majd, a happy-endről sem feledkezve meg, kibékíti szépen... Minél primitívebb a baba, az állat, annál jobban szereti, annál többet lát benne a fantáziája, melynek ugyanaz a kiegészítő tevékenység ad szárnyakat, mellyel Shakespeare primitív közönsége a „Téli rege”-beli cseh tengert és Prospero álomszigetét is oda tudta képzelni a három üres, bedíszítetlen színpadi fal közé.

De még az állatok játékában is megfigyelhetők a színpadi játék őselemei. Mennyi mókás dolgot, mindig visszatérő ritmusú játékot tud a kutya mindig és mindig ugyanazzal a gombolyaggal vagy orsóval, vagy labdával játszani! Kutya, macska már az anyjukon kezdik a játékot, hemperegnek előtte, harapdálják a lábát, a farkát. Az állatok, ha már kinőtt a foguk, akkor is úgy tudják harapni egymást, hogy ne fájjon: a játék nyilvánvaló célzatával, a játékszabályok szigorú betartásával. Bizonyos, kollektív életet élő állatokról, például a hangyákról megállapították, hogy nagy statisztériájú tömegjeleneteket, harci játékokat vonultatnak fel bámulatos szervezettséggel.

Fel is lehet tenni a kérdést: *mit* játszanak ezek az állatok? Nyilvánvaló, hogy harcot játszanak, zsákmányolást és szerelmet játszanak. Ezt tanulják, gyakorolják fáradhatatlan buzgalommal és játékos kedvvel. A gyerek is, az állat is: az élet nagy szerepeire készül.

Ha nem csalódunk, a felnőtt ember is, a közönség is, amely tulajdonképpen mindig vele játszik a színésszel, valami ehhez hasonló kíváncsisággal megy a színházba. Meg akarja tanulni a nagy szerelmi affektus és a nagy drámai összecsapások hangját és gesztióját. Mindazt, amit ő a mindennapi élet szürkeségében még nem élhetett ki, de amiről titkos vágyában reméli, hogy még rákerülhet a sor... Az élet, itt is, utánozni akarja a művészetet, amely viszont az életet utánozza, fokozza fel a művészet síkjára.

A gyerek játékaiban megmutatkoznak már a jelmez és a maszk körvonalai, a felismerhetetlenség és felelőtlenység vágyának e kellékei is. Felölteni a maszkot és eldobni a reális élet felelősségét... Másnak látszani, sőt *mássá lenni*: ez a vágy az elvarázsoló játék és jelmez és a felelőtlenítő maszk lélektani jelentése, ősi ösztönök ezek, amelyek csak kifejlődésük legmagasabb fokán: a színházban tudatosodnak. Shakespeare közönségének finnyásabb női része a színházban is maszkot öltött, hogy szabadon és szemérmetlenül kiélhesse jókedvét vagy megrendülését. Mily jellemző! Maszk — a szerep maszkja — a színészen és maszk a közönségen, mely teljesen fel akar olvadni a színész indulatában, exhibíciójában.

Felvonultassam még a magafeledkező játék ösörömének illusztrálására az antik dionízoszi ünnepek és luperkáliák, a mai karneválménetek és álarcos-bálok mókázó bódultjainak tarka sorát? Ugyanaz az ösztön tartja extatikus izgalmában őket, vagy legalább is ugyanannak az ösztönnek kiéléséért lihegnek, mely a vad népeket hevíti fáradhatatlan, buja táncokra a halott ősök festett arcával fölmeredő totemek előtt. A négerek durva faálarccal rémítgetik egymást hisztérikus görcsökbe és a jávaiak finom táncmaszkokban, kecses táncokkal ünneplik és ábrázolják isteneiket. Ezekben a jávai táncokban már valóságos cselekmény is van: az istenek haragsznak, megengesztelődnek, felmagasztosodnak. A táncolók testük minden ízével beleforrósodnak a maszkokba, nemcsak az arcukon, hanem a mozgásukon, a hangjukon, a táncukon is viselik a maszkot, amely felszabadítja és egészen az ábrázolásig felhevíti őket. Néhol, a játék legforróbb pontján túl, vagy a játék után levetik a maszkot: ezen a ponton, a *demaszkírozás* révén tudatosodik igazi színházzá az ösztönök szigorú rítusa, vagy kusza tánca.

Hogy a civilizált népeknek is megvannak a maguk cselekményes népi táncaik, az nem szorul bizonyításra. Nálunk is fennmaradtak néhol még teljes épségükben a leánykérő, a lakodalmás tánc és egyéb tréfás táncok, melyekben a cselekmény elemeit is fel lehet találni. Shakespeare angol népe még mindenféle misztikus, az egyes vidékekből kisarjadó népi játékokat adott elő bizonyos

ünnepek alkalmából és éppen Shakespeare volt az első angol író, akinek költészetére nagy és termékenyítő hatással voltak ezek a gyermekkori emlékei, amelyek zamata ott érzik a „Szentivánéji álom” és a „Téli rege” bumfordi, üde bájú jelenetein. Hogy fennmaradtak-e máig is Angliában ezek a népi játékok, azt nem tudom; de ismerem a mai angol városi középosztálynak a naivitásig igénytelen, játékos kedvét, amely minden lehető alkalommal bolondos jelmezekbe búvik és gyermekesen naiv kis rögtönzésekkel forgatja fel a családi otthon egyébként oly szigorúan őrzött nyárspolgári rendjét.

A FÜGGÖNY FELMEGY.

A kezdetleges népek körülállják az őrjöngésig hevült táncost, az exhibíciós személyt és hallatlan izgalommal, sokszor ritmikus mozgással is kísérik a mutatványt. A hevület, a ritmus átragad a nézőkre és csak ezzel válik teljes egészé, lezárt áramkörre a ceremónia. Az izgalom kisugárzása, egészen az utolsó nézőig, teljesíti csak ki a mutatványt.

A színház a játék és a nézés ez ősi vágyainak adott keretet és formát. Négy falat kerített a nézők köré és a színpad keretébe foglalta a játékot, amelynek szabályait az író fogalmazza meg és a rendező viszi át a színpad sokrétű, eleven és holt anyagába.

De a közönséget nem a színház négy fala, csak a színpad tudja igazán elszigetelni a külvilágtól. Csak a színpadról leáradó szuggeszűő, a játék tökéletes egységben kicsengő ritmusa, zsarnoki bűvölete tudja lebírni szórakozottságát és kapcsolatait a külvilággal. Ez és csak ez a színház célja és milyen ritkán sikerül ezt megközelítenie a mai színpadnak, amely legtöbbször maga is szórakozott, ritmizálatlan, széteső, véletlenformán kialakult és üzemszerű! Amelyik színházi előadás ezt nem tudja elérni, az legfeljebb csak percekig tartó szórakozást nyújthat, henye időtöltést, nem igazi színházat. A néző oda-odanéz a színpadra, idegenül és szórakozottan, az óráját nézi, majd a szomszédnőjét és arra gondol, hogy holnap sok dolga lesz

és korán kell felkelnie. Ez halála a színháznak. A színházi előadás eredendően ünnepi aktus. A színház hétköznapjait is ünnepekké kell avatnia az előadás zárt, lélekzetet nem engedő szuggesztivitásának. Mennyi ünnepiesség van abban, amikor a függöny felmegy! Ha a színház ezt a nagy tőkét elpazarolja, akkor csődjét tökéletesen megérdemli.

A színház közönsége is egyenrangú tényezője a színháznak. Színpad és közönség csak együtt: színház. A színpadnak éppen olyan szüksége van a vele együtt lélekző, vele az élmény mámorában egységgé összeforró közönségre, mint a közönségnek a színházra. A színpadi játék a közönségtől kapja meg végső fényét, igazi lélekzetet, életszerűségét. Hangja a visszhangban teljesedik ki. A színházban a néző is játszik, már pedig nemcsak a színpad, hanem szomszédjai, a többi néző felé is, sokkal előbben és döntőbben, mint minden más művészet közönsége. A hatás titokzatos fluiduma egyik nézőről a másikra ragad át, legcsendesebb néző is öntudatlanul, valami titkos delejességgel befolyásolja nézőtársait. Tömegben másként viselkedik, másként ítél, mint hogyha egyedül volna. Ítélete ezért titokzatos és kitanulhatatlan. Az egyén, akármilyen tipikus átlag-egyén is, nem lehet mértéke a sikernek. Hiszen ha így volna, akkor csak a dramaturgi székbe kellene ültetni és rá kellene bízni a darabválasztás oly súlyosan felelőséges kérdését. De az átlagegyén csak ötszázad-, vagy ezredmagával *együtt* közönség.

A közönség olyan kitanulhatatlan, hogy nemcsak az egyénből, de még magából a közönségből sem lehet a közönségre következtetni. Minden színházi ember megfigyelhette, hogy vannak darabok, illetve előadások, amelyeknek minden este sikerük van és mégis hamar le kell őket venni a műsorról. A közönség nevet, vagy meghatódik, tapsol, ünnepli a szereplőket és a darab mégis megbukik. Nincs rá közönség. Egy másik darab viszont szinte minden este megbukik, aki már megnézte, szidja, de aki még nem látta,- mégis megnézi: siker. Ki tudná megmondani, hogy milyen attraktív tulajdonságok vonzzák a színházba a távolabbi rétegeket, különösen Budapesten, ahol már a bemutató, vagy főpróba után, szinte föld-

alatti utakon, percek alatt elterjed a siker, vagy a bukás híre? A közönség véleményén túl talán a színlap nevei, vagy a darab témája, problematikája? Nem így van, mert sokszor a legnagyobb nevekkel, a legizgalmasabbnak vélt téma ellenére is megbukik a darab. Nem könnyű ebben eligazodni.

Annyi mindenesetre tény, hogy közönség nélkül nincs színház és ebben lényegére mutatóan különbözik minden más művészettől. Ez természetesen határát jelenti arisztokratikus igényeinek is. Egy folyóiratot elméletben, de még gyakorlatban is el lehet képzelni közönség nélkül. Színházat nem. A színház, amely nem tud magának közönséget toborozni, még mecénásnak is csak olyannak veheti hasznát, aki közönségről is gondoskodik számára, ha csak egy udvartartás, vagy egy főúri kastély közönségéről is. A színháznak ez a közönségtől való függése pedig nem gyengesége, hanem ereje. Goethe szerint: „A színház nem ítéhető meg közönség nélkül; akár-hogy is van építve, akármilyen díszes is, igazi fűszere mégis csak a szépszámú közönség!”

Az évezredek során, amelyek a színház örökkévalóságát igazolják, a legnagyobb szellemek nyilatkoztak már abban a komplex és egyszerű formulával alig megközelíthető kérdésben, hogy mit is keres a közönség a színházban? Eredete és bizonyos állandó vonásai arrafelé mutatnak, hogy a közönség mindig életérzésének felfokozását várta a színháztól. A primitív népeknél, az antik színházban és a középkor misztériumaiban ez a felfokozott életérzés a vallás, a hit nagy élet-halál kérdéseiből táplálkozott vagy legalább is túlnyomóan ezekhez kapcsolódik. A mai közönség, azt hiszem, az ebben a mindent letompító, elközönyösítő saccó-életben ki nem élhető nagy hahotákat és a fájdalomnak azokat a gátjaszakadt tombolásait szeretné az exhibíciós személlyel, a színésszel egyetemben kiélni, amelyeket a mai élet szürkesége és szemérme beléje fojt, vagy amelyeknek, a hétköznapok rohanásában, csak egy-egy foszlánya juthat el hozzá s az is töredezetten és sokszor szinte eszmélés nélkül.

„A színház az a hely — mondja Shaw —, amelyet csak akkor tudnak az emberek elviselni, ha figyelmüket teljesen leköti, ha

érdeklődésüket alaposan felcsigázza, rokonszenvüket segítő készséggé tudja felfokozni és önzésüket teljesen megsemmisíti.”

Az igazi, értékes megrendülés az, amikor az előadás nem életbeli helyzetek, átélt dolgok felidézésével, analógiájával, hanem magasabb síkon: *művészetével* hat ránk.

Mindenki megfigyelhette már önmagán, hogy egy-egy ritka, igazán szuggesztív színházi előadás után felvillanyozva, vitázó kedvvel lép ki az utcára, száz mondanivalója van a látott darab problémáiról és azon veszi észre magát, hogy a darab dialógusainak stílusában beszél. Ilyenkor nagyobbakat lélegzünk és mélyebben nézünk belé az életbe, a dolgok igazi értelmébe, vagy egyszerűen meglátjuk az élet olyan furcsaságait, amelyekre eddig nem eszméltünk rá. Börne, a színháznak a szellemre való kedvező hatásáról elmélkedvén, ezt a jóízű megjegyzést teszi: „A tisztos polgár, aki egy Shakespeare-darab előadásáról jön, még az este esetleg agyonszúrhatja a barátját, de halálra untatni semmiesetre sem fogja.”

A színház jelentőségének vizsgálata közben sokszor voltak párhuzamot az istentisztelet és a színházi előadás között. Goethe fenkölt módon rendet óhajt teremteni ebben a kérdésben: „A templom gyakran szállt hadba a színházzal. Milyen kívánatos volna, ha mind a két helyen csak nemes, fenkölt emberek dicsőítenék istent és a természetet!” Gerhart Hauptmann már türelmetlenebb a színház javára: „A színház mindaddig nem fog eljutni a maga hatásának teljességéhez és mélységéhez, amíg nálunk is, mint a régi Görögországban, el nem látják az istentisztelet szankciójával. Nálunk csak a maga jóvoltából áll erősen, de csak tűrik, nem kultiválják. Ellenséges előítélet nyomása alatt van, nem pedig a szentség védelme alatt.” Ibsen még mérgeesebb: „Amíg a nép fontosabbnak fogja tartani, hogy templomot építsen színház helyett, addig nem lehet a művészet egészséges fejlődésére számítani.” És Shaw: „A rossz színház éppen olyan ártalmas, mint a rossz templom, vagy a rossz iskola.” Thomas Mann is összekapcsolja a két fogalmat; „Színház és templom akármennyire eltávolodtak is egymástól,

valami titkos kötelék mégis mindig összekapcsolja őket. A színház *valósága*, közvetlen hatása egy meghatározott gyülekezetre, rendkívül erős hatnívágyása volt az oka annak, hogy mindig idegen területekre játszotta át magát azért, hogy minden elérhető hangot megszólaltathasson. Javára fordított szociális, politikai, nemzeti és erkölcsi hatásokat is, sőt a legtiszteletreméltóbbat, a vallásos hatást sem hagyta ki és a jövőben talán még kevésbé fogja kihagyni.” Franz Werfel viszont ellenzi ezt a kapcsolatot: „A színház varázslat, az igazi bűvész pedig trükkjeit és mesterfogásait tudatosítja és nem is akar hieratikus lenni. A bűvész erkölce az, hogy ne akarjon pappá válni.”

IRODALMI SZÍNHÁZ ?

Most világítsuk meg a színház lényegét más oldalról: az előadandó művek, az irodalom szemszögéből. Mi az irodalom és a színház, a darab és a rendező viszonyának a mélyebb lényege?

A színpadnak az irodalom ellen vívott szabadságharca azzal kezdődött, hogy a színpad is — mint a többi művészet — a maga matériájának külön, legsajátabb, magából e matériából következő kifejezőmódját kereste, önállósulni akart a többi művészettől, így az irodalomtól is, melynek nem akart többé eszköze, tolmácsoló szolgája lenni. A színpad művészete öncéllá akart lenni, amelynek csak eszköze, materiális eleme az irodalom is, a színész is, alig több, mint a színpadi hatás többi komponense: a festészet, a zene, a világítás, a dekoráció.

Ez a szabadságharc a maga ifjonti, fenekedő merészségében, túlzásaiban is, egészséges volt és termékeny. Új vérrel frissítette fel a színpadot, amely a maga erejére, a maga eszközeinek nagyobb gazdagságára ébredt; lényegében ugyanazt a mozgalmat ismerem fel benne, mely a képzőművészetet a maga matériájának felismerésére hajtotta és ehhez képest gazdagabb, de egyben körülhatárol-

tabb lehetőségeket is szabott — téma és kifejezés dolgában — minden művészetnek. Ugyanazt, mely a szobrászattól például többé nem irodalmi allegóriákat, vagy festői csoportosításokat, hanem merőben plasztikai témát és plasztikai kifejezést követelt.

A színpad az író által szolgáltatott materiát teljes szabadsággal értelmezheti és hozhatja egyenértékű színpadi kifejezésre; sőt a fejlett színpad csakis így járhat el. Hogy az író szavakban megnyilatkozó közléseiből mennyit bíz a szavakra és mennyit a gesztusra, a hangra, a hang zenéjére, továbbá a kísérő vagy illusztráló zenére, a dekorációra és a világitásra, hogyan adagol és ritmizál: mindez a rendező dolga és csakis a rendező dolga lehet.

Goethe azóta agyoncsépelte hasonlata, mely a rendezőben a színpad karmesterét látja, nagyon szemléltető. A különbség csak az, hogy az író még annyit sem közölhet a rendezővel a darabban, mint a zeneszerző a partitúrában a karmesterrel, mert a partitúra pontosan közölheti a hangmagasságokat, a hangszíneket, a tempó-arányokat is; csak éppen magát az alapvető, az átfoglaló tempókat és az árnyalásokat, hangsúlyokat nem bízhatja a metronóm gépi eszközére, ezeket a karmesterre kell bízni. *Csak* ezeket nem írja elő a zeneszerző... És mennyi szabadsága, az invenciónak, a léleknek, az egyéniségnek mekkora alkotó területe marad még így is a karmesternek, a zenei interpretációnak a színpadinál lényegesen reproductívabb műfajában. A színpad orkesztrumában a hangmagasságokat, a hangszíneket, a tempó-arányokat és még sok mindent, partitúra híján, a rendezőnek kell megállapítania.

Az tehát kétségtelen, hogy a rendező a darab tolmácsolásának *mikéntjében* szuverén. De mi az, amit tolmácsolnia kell? Mégis csak a darab. Sőt: nemcsak a darab szavai és szerzői előírásai, hanem több is ennél: a darab lényege, lelke, legmélyebb intenciói, támadatának, megszületésének legintimebb, legszűzebb és legátfogalóbb vonalai... Ez az, aminek minden külső eszközön innen és túl, *inspirálnia* kell a rendezőt, akár a legszabadabb és legmerészebb interpretációban, színpadi fogalmazásban is. Sőt éppen ettől, csakis ettől kaphatja alapvető szempontjait és ötleteit, azokat, ame-

lyékben van erő és lélekzet egy egész előadás, egy teljes rendezői alkotás egységes felépítésére, átfogó lendületére. Csakis ez lehet az az alap, melyre az egész hangszerelést, az egész előadást állíthatja.

És ezen a ponton válik el a szabad rendezői alkotás a kicsinyes és külsőséges ügyeskedésektől, trükköktől, rendezői viccektől, melyek nem szemléletből, meggyőződésből, hanem feltűnési vágyból születnek, melyek sohasem a lényegre tartoznak, sohasem a legmélyebb írói titkokra világítanak rá, hirtelen és intenzív magnéziumfényvel . . . hanem mindig csak a felületen maradnak, sőt a figyelmet elterelik a lényegről, tehát hamisítanak is. És ez a rendezői szabadságnak az a foka, melynek már nincsen művészi jogosultsága sem. Eddig már nem mehet a színpad szabadságharca, *az íróval ellenkező irányban* már nem keresheti a maga lehetőségeit.

Az író és rendező viszonyában ez a lényeges. Ha a színpad több is, mint az irodalom eszköze, ha célja nem merül is ki az irodalmi mű szolgálai tolmácsolásában: viszont az irodalom, a tolmácsolandó mű is több, mint a rendező anyagának egyik része, mert a darab a rendezői alkotás *alapja*, kiindulási pontja, sőt, magasabb értelemben célja is. Mert a rendező minden szabadsága, eszközeinek minden sokrétűsége és gazdagsága is, végső fokon csak arra szolgál, hogy a drámát, közelebbről: a darabot, sőt a darab leglényegesebb intencióit, a maga módján, a maga temperamentumán és egyéniségén keresztül, hangsúlyozza, minél pregnánsabb és művészebb kifejezésre segítse.

A mindenféle mulatságos találmányokkal csak magát hangsúlyozó rendezőnek szíve szerint nem is fontos, hogy milyen értékű darabot kap a kezébe, s ha igen, akkor csak azért, mert a nagynevű szerzővel, vagy az újszerű darabbal a közönség sznobizmusához jobban hozzáférhet, tehát jelentékeny sikertényezőt is lát benne. Ezzel szemben az a rendező, aki a darab minél mélyebb művészi megérezkítésében, színpadra fogalmazásában látja hivatását, egész érdeklődésével és hitével szükségképpen az értékes irodalom felé

íordul, mert a maga művészi megnyilatkozásának igazán gazdag *belső lehetőségeit* csak ettől várhatja.

Tehát: *irodalmi színház?*

Nem. Ez művészi nonsens. Fából vaskarika.

Szobrászi szobrászat, tektonikus architektúra és — *színházi színház.*

Ez a — hogy így nevezzem — színházi színház a maga céljait a maga útján — a maga anyagának minél teljesebb felismerésével, elmélyítésével és körülhatárolásával — keresi. De mindig az irodalom, *a tolmácsolandó mű szellemi irányában*, szuggesztíójának vagy inspirációjának döntő hatása alatt. Az irodalom szerepe pontosan az, ami a festészetben a természeté.

Ha úgy tetszik tehát: szekundär művészet. De ez nem fontos. Ez már az esztétika meddő hierarchikus vitáira tartozik.

Valószínű, hogy a közönség is azt keresi a színházban, ami több a darab olvasásadta elképzelésénél, a színház többletét: az élő színeszt, a mouvement-t, esetleg a zenét és táncot, a dekorációt, a színek káprázatát, a fény játékait, másszóval a vizuális és akusztikai élményeket és ezeken kívül talán még az „acte de société”-t, a társasági vagy, ami ennél több: a közösségi élményt is. Mert magát a darabot nyomtatott formájában, a könyvben is megtalálhatja és bizonyos tekintetben kényelmesebb körülmények között is élvezheti. „Minek a drámai forma savanyú munkája?” — teszi fel a kérdést Lessing — „minek színházat építeni, férfiakat és nőket jelmezbe öltöztetni, a memóriát sanyargatni, az egész várost odacsődíteni, ha művemmel és előadásával mást nem akarok elérni, mint egy bizonyos megindulást, amelyet egy jó elbeszélés olvasásával odahaza, szobám egy sarkában is el tudok érni?”

Hallgassuk meg az irodalom és a színház viszonyának kérdésében a legérdekesebbeket: magukat az írókat.

Thomas Mann: „A dráma a költészetnek egy formája, de a színház nem irodalom. A színház engedményeket tesz az irodalomnak, becsvágya, hogy időnként szolgálja is az irodalmat, de a színház nem szorult az irodalomra, nyilván nélküle is meg tudna állni... A szín-

ház túlságosan erős és makacs ahhoz, hogy egy írói alkotásnak a cselédje legyen... A színház rangját az határozza meg, hogy milyen jól játszanak benne, nem pedig az, hogy mily mértékben használ az irodalomnak.”

Franz Werfel: „A színház a komédiások és nem a költő háza.”

Lessing: „Nekem csak egy szempontom van a színdarab megítélésében és ez az előadás. Nem bízom sem a megérzésemben, sem a kritikában másutt, mint a színpad előtt.” A nagy elméleti tudós egyre jobban eltávolodott az irodalom elméletétől és egyre jobban közeledett a színház gyakorlatához: „Csak később láttam be, hogy dramaturgiám nem az, aminek lennie kellene. Inkább a tudósra voltam tekintettel, mint a színészre. Az utóbbit tanult embernek képzeltem és nem gondoltam arra, hogy a színészek a legkevésbé tanult emberek. Beláttam, hogy inkább csak elméleti, mint gyakorlati ismeretekkel rendelkezem.” Persze, akkor még a mai értelemben vett, az író és a színész között közvetítő rendező, aki a darab szellemi részének letéteményese, nem volt tényező a színpadon.

Goethe, a gyakorlati színházi ember, a színházon igazi színházat értett, amikor ezt írta: „A színháznak is, mint mindennek, ami körülvesz bennünket, két oldala van, egy ideális és egy empirikus oldala. Ideális oldaláról a színház olyan magasan áll, hogy semmi, amit az emberi lángelme, szellem, technika és gyakorlat létrehozhat, nem ér fel hozzá.” Ugyancsak Goethe írja e felfogására nagyon rávilágító sorokat: „A jó színdarabot csak felerészben lehet papírra tenni, a nagyobbik fele a színpad fényétől, a színészek egyéniségétől, hangjától, mozdulataitól, sőt a néző jókedvétől is függ.”

Schopenhauer: „A kitünően játszott rossz színdarab sokkal többet ér, mint a legkitünőbb, ha kontárok játsszák.”

Grillparzer nem is egymással szemben, hanem egymás mellett látta a színház és a színházi irodalom helyét, szerinte csak az színpadi irodalom, ami színház is: „Legújabban szeretnek különbséget tenni a drámai és a színházi között. Én egészen hamisnak tartom ezt. Ami igazán drámai, az mindig színházi is, ha fordítva nem is

áll ez. A színház kerete a képnek, melyen belül a tárgyak kép - szerűséggel és egymáshoz való viszonyukban helyezkednek el.”

Íme: írók nyilatkozatai; nagy íróké, akik valamennyien megértőbbek a színházzal szemben, mint a mai kritika némely, a színháztól idegen, elvont emberei, akik semmi mást nem akarnak látni a színházban, mint az irodalomnak feltétlen meghódulásra kötelezett szolgáját.

Bebizonyítható, hogy író önmagában még sohasem csinált igazi és fejlődésképes színházat, ha csak nem volt egyúttal — és véletlenül — a színpadnak is mesterembere és mestere. Goethe az volt, vagy három évtizeden át vezette a weimari színházat. Ibsen és Strindberg is voltak aktív színházvezetők, de inkább csak a saját műveik interpretálásával foglalkoztak. Évtizedekig tengette hatástalan életét Parisban az „Oeuvre”-színház, melynek ugyan egy színész — Lugné-Poë — volt a megcsináló ja, de ez a színész sosem törődött a színpaddal, mindig csak az irodalmat hangsúlyozta és „propagálta”. Pedig könnyű dolga volt: telibe nyúlhatott, mert az egész, legjobb külföldi irodalom rendelkezésére állott és ő élt is ezzel, mint — irodalommal. Ibsen, Strindberg és még sok más jelentékeny színpadi író (amilyeneket azóta sem termelt ki az irodalom), akkor a többi színháznak nem kellett a konzervatív és sovén Parisban. Lugné-Poë még ezekkel sem tudott élő színházat csinálni, mert nem tudott színpadi stílust kiformálni, nem tudta az irodalomból az előadások művészi egészére átterelni színpada hangsúlyát. Kiszikkadt, terméketlen, minden színházi kedv nélkül tengődő tenyészet volt ez: irodalmi színház.

Viszont Antoine, a gázgyári hivatalnok, aki gázgyári alkalmazottakkal is ható és termékeny színházat tudott csinálni, új színpadi stílust tudott elindítani és ezáltal még az irodalomra is sokkal termékenyítőbben hatott, mint az „irodalmi színház”. Ő szólaltatta meg Henri Becque-ot, Porto-Riche-t és a modern franciák egész avant-garde-ját. Mert színpadi irodalomra is csak az eleven, aktív színpad tud hatni. Mert Antoine vérbeli színpadi ember volt, nem pedig irodalmár.

A németeknél sem volt másként. Az eredetileg irodalmi és apostoli hajlamú Brahm csak úgy tudta irodalmi hitvallását is tette váltani, hogy felfedezte magában a színpadi embert, a színház- és színész-értőt, aki egy színészgenerációt tudott aztán felfedezni, felnevelni, egységes játéktílusba összefogni. Nagy irodalmi hozzáértését, a stílus imaginációját minden idegében: mindezt át tudta vinni egy másik művészi matériába: a színpadéba, amely hovatovább fontosabbá vált a számára, mint a komplex színpadi alkotásnak az a rész-eleme — az irodalom —, melynek szolgálatában tulajdonképpen elindult. Reinhardtnak már nem is kellett sehonnan sem átkapcsolnia magát, ő még ősbibb módon a színpadra született, vérbelibb színházi ember volt, mint Brahm. Hatása is egyetemesebb és madarandóbb volt, hatott a világnak csaknem minden progresszív színpadára.

Brahm egy erőteljes, virágzó irodalmi iránnyal együtt indult, Reinhardt anélkül (inkább a festészetbeli impresszionizmus ösztönzésével). De a színpadot végül is mindketten a színpadnak szánták és nem az irodalomnak. Az irodalom alig volt fontosabb nekik, mint a színpad képzőművészeti megfogalmazása. És semmiesetre *sem fontosabb, mint az eleven színpadi matéria: a színész, a színészeknek* egyéni és még inkább: az előadás egységébe összefogott közös produkciója.

A jó színházhoz tehát nem elég a jó író és a jó irodalom, a jó színháznak mindenkor egy termékeny *színpadi energia* volt a sarkpontja. És nem is lehetett más. Új színházi fejlődés csak ebből indulhat ki, csak a színpad eleven energiájából, csak színpadi reformból. Brahmnak új írókra is szüksége volt ehhez; Reinhardt megcsinálta nélkülök. Beérte például egy évtizeden át — Shakespeare-rel.

A SZÍNHÁZ ÉS PÓTLÉKAI.

Mennyi történelmet, hányféle kultúrát, ízlést, divatot átélt már a színház! Hányszor volt már „válságban”, hányszor kellett már

„megmenteni” a színházi kultúrát! De a színház átvészelte az összes viharokat. Alkalmazkodott, felszívta magába a kor színeit, ritmusa, de lényege szerint nem változott meg. Valóban, nem sok emberi intézmény van, amely ennyire időállóan, ennyire is öröknek bizonyult.

Ha pedig ennyi mindent kibírt, csak éppen az önmaga lényegéből, rendeltetéséből kisarjadzott pótlékainak, kényelmi szurrogátumainak a rohamát nem tudná állni? Ezúttal nem kívülről támadó ellenségekről van szó, hanem olyan technikai találmányokról, melyek magából a színházból nőttek ki, melyek a színház által támasztott érdeklődéseket és igényeket akarják kielégíteni. Az eredeti helyett a kényelmesebb, olcsóbb és hozzáférhetőbb másolatot kínálják a szaporán, egyre növekvő tömegszükségletek számára. A városok hatalmas növekedésével lépést tartó s így természetes igény az, amely a két technikai találmányban — a filmben és rádióban — kielégülést keres. Ez az igény és kielégítésének formái jelenvalók, számolni kell velük, meg is felelnek céljuknak. Eredetük a színház és céljuk is sokban a színházé. A színháztól vonnak el színészt, érdeklődést, közönséget. Csak az a kérdés, hogy e maga fölidézte árnyképei fölöslegessé tehetik-e, megölhetik-e szülőjüket, magát az eredetit?

Erre a kérdésre majd később felelünk. Annyi kétségtelennek látszik, hogy a színháznak, a maga többezeréves rugalmasságával, megint alkalmazkodnia kell. Védekeznie kell e fürgé árnyképek és az éterből érkező misztikus hangok ellen. Arra kell koncentrálnia minden erejét, felfokozottan arra, amit csakis ő adhat, semmi más. Ami felfokozott lényege, legjava. És ha ezt fogja adni, az neki is csak javára válhatik, akkor megtisztultan, differenciáltan fog kikerülni ebből az élet-halál küzdelemből, mely mostanában létét is veszélyeztetni látszik.

Számoljunk le előbb a két technikai találmánnyal. Mégpedig, hogy teljesen szembenézhesünk velük, mindjárt jövőbeli, legtökéletesebb formájukban.

A néma film eleinte még beérte a színház egyik felével, a szín-

ház vizuális élményeinek pótlásával. A színház másik felét, az akusztikai élményeket, a szót, a rádió sajátította ki magának. A színház egyszerre csak azon vette észre magát, hogy szétszedték;, egyik felével az egyik, a másikkal a másik fürge találmány szaladt el. Azóta a mérnökök serényen dolgoznak, hogy a hiányzó részeket is pótolják, addig-addig foldozzák, amíg egész lesz belőlük. Kitalálták a beszélő-filmet. Az árnyék már beszél a vásznon, sőt, ismerjük el, egyre finomabban, árnyaltabban beszél. Ha most nem a színházról, hanem a filmről volna szó, akkor el kellene mondanom azt is, hogy a film a maga, már szépen megközelített külön művészi eszményének csak ártott ezzel a tökéletesedéssel.

De menjünk tovább. Még tovább is, mint ameddig a film már ténylegesen eljutott. Képzeliük el, hogy már tökéletesítették a színes filmet is és készen van a teljesen plasztikus, három dimenziójú, színes beszélőfilm. Hiszen ha a technikáról van szó, azzal nem jó ujjat húzni. Ami ma még csak utópia, az egy-kettőre valóssággá lehet. A technikában, legalább elméletileg, nincs lehetetlenség. Éppen ezért legyünk gavallérok a rádióval szemben is. Képzeliük el, hogy már ennek is kitalálták a másik felét: már tökéletes a vizuális rádió is, másszóval a televízió, amely teljes színházi előadásokat tud szállítani, hanggal, mozgással, színnel, bármelyik lakásba és az egész nem foglal el nagyobb helyet, mint egy szivardoboz, amelyet az ember teljes kényelemre vetkőzötten, papucsban elterpeszkedve, maga elé rakhat és élvezhet. Maga a rádió még kényelmesebb: oda sem kell néznie az élvezőnek. Akár borotválkozhatik egy Beethoven-szimfónia vagy egy prédikáció hangjai mellett. Igaz, hogy ezzel szemben a színháznak előnye is, ami hátránya, az tudniillik, hogy társas alkalom, hogy oda felöltözötten, bizonyos ünnepi felkészültséggel kell elmenni. Ez többlete is a színháznak, aminek a közönség látja művészi előnyeit.

Most pedig helyezzük az immár tökéletessé foldozott filmmel és rádióval szembe a mai színházat, tel quel, úgy ahogy van, szépités nélkül. Azt a színházat, amely — valljuk be — mostanában egy kissé Hamupipőkéje lett a közéletnek. Valljuk be azt is, hogy

az a színház, amellyel ma, különösen itthon, legtöbbször találkozunk, a szabályos, kommerciális színház, ezt a helyzetét meg is érdemli. Valami egészen sajátságos, nemcsak a művésztől, hanem az élettől is izolált levegőben folyik e darabok és ez előadások legtöbbször, valami önmagáért való külön kitenyésztés ez, mely bizonyára egy egykor még nedvdús, az élettel több kapcsolatot tartó, virulensebb színpad késői csökevénye, de ma már éppen úgy nélkülözi az élet nedveit, mint a tudatos művészi stilizáció magasabbrendű vonásait. Valósággal érthetetlen, hogy az előttünk küszködő és válságról panaszkodó színházban milyen ritkán esik szó a mai életről és mennyire nem kevésbé ritkán szolgál, vagy akar szolgálni magasabbrendű művészi élménnyel az előadás is. Valamivel, ami a néhány órai szórakoztatás célján túl is foglalkoztatná a nézőt, aki régebben szeretett valamit magával is vinni a színházból.

A színházak számára némi mentség, hogy a drámának is most meglehetősen meddő és dekomponált korszakát éljük. Sem nagy drámaalkotó egyéniségek, sem ami ezzel talán egyet jelent, a drámaírásnak olyan új, termékeny, világszemléleti háttérrel bíró irányai nem mutatkoznak, mint egyes régebbi, szerencsésebb korszakokban, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Wedekind néhány évtizeddel ezelőtt ellenállhatatlanul törtek a színház felé és Brahméknak csak meg kellett érteniök az idők szavát, hogy szélesre tárják ki előttük a színház kapuját. De akkor is voltak színházak, sőt nagy többségben, amelyek még arra sem voltak elég bátrak, hogy az ellenállhatatlanul jelentkezőt befogadják. Ma úgyszólván *csak ilyen* színházakat látunk. Ez aztán természetesen azokat az írókat sem ösztönzi, akiknek talán volna új és értékes mondanivalójuk. A rossz színház rossz írókat termel és ez a bűne nem a legjelentéktelenebb.

Ezek szerint a színházat éppen egy rossz korszakában érte ez a küzdelem a filmmel és a rádióval. (Az írók hiánya mellesleg a film számára is negatívumot jelent, ha nem is olyan életbevágót, mint a színház számára.) De a színház területén ez a helyzet máról-holnapra megváltozhatik. Csak egy színpadi vagy drámaíró zseninek kell támadnia és menten recseg-ropog minden elmélet, meg-

változik minden orientáció és új életre lendül az egész műfaj. A zseni mindig szabálytalan természeti tünemény, nem a műfaj termeli ki, hanem a zseni az, aki a műfajt megteremti és ezzel a műfaj minden törvényét is. És az esztétikusnak már csak egy dolga akad: eltakarítani a régi, örökérvényűnek vallott törvényeket és megállapítani az újakat, ismét csak örökké érvényesek gyanánt. Amíg aztán majd ismét eljön egy újabb zseni... és így tovább, da capo el fine.

De most ne a mai színházról beszéljünk, hanem a színházról általában és állapítsuk meg: mi az, amiben a mindenkori színház *nem* tud versenyezni a főnőbb jellemzett jövőbeli, tökéletes filmmel? Az főként kettő: először is az a többlet, amivel már a néma film is rendelkezett a színház fölött: a játék helyszínének fantasztikus rugalmassága, gazdag változatossága és a felnagyítás valóban értékes vizuális ereje; másodsor az, hogy a film és nemsokára talán már a színes és plasztikus film a legkisebb faluban is tökéletes és nagyszabású előadásokat tesz majd lehetővé, amely utóbbi előnye megvan a televízióknak is.

A film e többleteivel szemben pedig mi az eleven színház többlete? Mert bizonyos, hogy a jövő színházának e sajátos többlet irányában kell majd differenciálódnia. Ezt a speciális színházi többletet kell felfokoznia, elmélyítenie, hogy helyét a filmmel szemben is megállhassa. Teljesen életképtelen némely színházak az a görcsös igyekezete, hogy a film után loholva, a film hatásaiban keresi a színház új hatásterületeit. Ott kell ellene sikeresen felvenni a harcot, ahol mozdulni sem tud: a finomabb hatások területén.

A színház többlete mindenekelőtt: a szó, amely művészi értelemben a színpadnak mindig lényege, a beszélőfilmnek pedig csak szurrogátuma marad. A filmen a beszéd csak a némafilm feliratait pótolja. A színháznak lelke a szó, a minél finomabban árnyaló szó és megcsendítője: az emberi hang.

Az eleven színház pótolhatatlan plusza az, hogy: eleven. Az élő emberből, az eleven testiségével ágáló színészből misztikus és ősi erő árad ki, ami semmivel sem pótolható. A dionizoszi játékok

ősi öröme ez, amely csak élő emberből áradhat élő emberhez. Egy lényegében fölfedhetetlen emanáció ez, melyet a gép, a fotografáló lencse nem markolhat fel és nem közvetíthet.

Egyáltalában, elképzelhető-e az, hogy a színésznek ezután már csak a fotográfiája, az akármilyen tökéletes másolata szerepeljen a néző előtt, maga az eredeti, az élő soha többé? Az emberben, a nézőben örök a behatolásnak, hogy úgy mondjam: a tapintásnak egy mélyebb vágya, amely nyilván sohasem fogja tökéletesen beérni a másolattal, amely a vászon mögé akar majd nézni, minél ritkábban, annál égőbb és mohóbb kíváncsisággal. A játék igazi, ősi intenzitását a néző ösztöne mindig az eleven színházban fogja keresni.

De a filmbe leraktározott színészi inspiráció lehet-e egyáltalában, eredetileg is egyenértékű azzal az inspirációval, mely tulajdonképpen két egymásra ható elemből alakulhat csak ki tökéletesen: a színészből és a közönségből? Nemcsak a közönségnek kell az élő színész, hanem a színésznek is az élő, reagáló, vele lélekző közönség. Megállapított és elkönyvelt megfigyelés, hogy a rádión keresztül hasonlíthatatlanul különb a hangversenyteremből vagy a színházból közvetített, mint a stúdióban — kedvezőbb technikai körülmények között — felvett művészi produkció. Mi ennek az oka? Semmi más, csak az, hogy ugyanaz az előadóművész, aki mindkét alkalommal kétségtelenül legalább is egyformán megerőlteti magát (sőt! a stúdióban az egész világ közönségének játszik), amott közönség előtt, a stúdióban pedig közönség híján dolgozik. Hiányzik neki alkotásának, inspirációjának másik eleme vagy induktora: a közönség. . . Annyira számolnak már ezzel, hogy a londoni stúdióban már azzal is kísérleteztek, hogy frakkos és estélyiruhás közönséget csődítettek a stúdióba is, csupán a művész kedvéért: Ám a beszélőfilm felvételeinél még ezt sem lehet megcsinálni, mert ott már technikai okból sem lehet jelen közönség, de még ha lehetne is, akkor sem kísérhetné reagáló, tehát inspiráló figyelemmel a teljesen érthetlenné szétszaggatott, felforgatott és számtalanszor elismételt jelenet-fragmentumokat.

A beszélőfilm a szóval is megszólaló színésszel szemben az átélésnek, az átélés folytonosságának sokkal nagyobb igényeit támasztja, mint a némafilm. Az átélés folytonosságát, a szerep felépítésének lelki egységét pedig valósággal lehetetlenné teszi a filmnek felvételi technikája. Az a körülmény, hogy a filmet hetekig, hónapokig veszik fel és ez a hosszú, minden szuggesztivitást megőrlő, kínos technikázás is tudvalévően úgy folyik le, hogy a darabot sohasem játsszák le a jelenetek logikus sorrendjében, hanem mindig csak úgy, hogy az egy színhelyen lejátszódó jeleneteket kapkodják össze az összes, egymástól legtávolabb eső felvonásokból is; persze azért, hogy a dekorációk többszöri felépítését megtakarítsák. Már maga ez a körülmény is messze visszalöki a film művészi rangját a színpaddal szemben. És már ez is leleplezi, ha csak egy töredékét is, annak a tömérdek foltozgatásnak, toldásnak, szurrogátumnak, amely a film műfajának művészi tisztaságát örökké veszélyeztetni fogja.

És a film hatalmas eszközei is, ha a kérdés mélyére nézünk, művészi szempontból inkább mínuszt, mint pluszt jelentenek. Eltekintve attól, hogy a művészet, persze, nem az eszközök gazdagságából telik, hanem sokszor még inkább megfordítva: az eszközök szűkétől kap inspirációkat, az eszközök gazdagsága és drágasága a filmet olyan gazdasági kalkulációra kényszeríti, hogy csak a nagy tömegek számára dolgozhatik, csak a legnépszerűbb témák legnépszerűbb feldolgozását engedheti meg magának. Tehát úgyszólván teljesen annak a közönségrétegnek a kezére kell adnia magát, mely eddig a nagy színházak karzatán foglalt helyet. A színháznak ezzel szemben a földszintre is kellett gondolnia, sőt még azt a differenciálódást is megengedhette magának, hogy mást tált fel a nagy boulevard-színházak közönségének és mást annak a kisebb értelmi elitnek, amely intim irodalmi színházakban kereste meg a maga táplálékát.

A film demokratikus előnyeiben egy — persze, szellemi értelemben — arisztokratikus hátrány rejlik. Az, hogy a legkisebb falvakba is el tud hatolni, csak a közönség e távoli rétegeinek előny,

de ugyanakkora hátrány az intellektuális közönségnek, melynek így az értelmileg alacsonyabbrendű többség kosztjával kellene beérnie, ha nem menekülhetne a kevesek számára dolgozó, de választékosabb színházhoz.

A népszerű látványosságoknak, az operettnek és effélének csaknem legyőzhetetlen konkurrenciája a beszélőfilm, sokkal tökéle-tesebbet, gazdagabbat nyújthat ezeknél. Ha hovatovább — amennyiben megszületik majd a beszélőfilm igazi művésze, úttörője — nem is ugyanazt fogja nyújtani. Valami hasonló hatásút, de elemeiben talán mást; mert a beszélőfilm is, mely ma még csak tapogatózik, meg fogja találni a maga anyagából folyó törvényeit. Mint ahogyan 3 némafilm is megtalálta már — éppen, amire megszűnt — a maga vizualitásból folyó törvényeit. Tehát a jó beszélőfilm nem színház lesz ugyan, de a mai szabályos színház nagy kategóriáit, zenés és zenétlen operettjeit pótolni fogja. Mégsem pótlék lesz, hanem művészileg önálló műfaj, valami más, mint a némafilm és más, mint a színház.

Mindebből a színházra nézve mi következik? Mindez a színház-
nak két jövőbeli típusa felé mutat, a két_ végletes típus felé. Fenn fog maradni, helyesebben csak most fog majd modern formájában kialakulni és kiterelvényesedni az igazi népszínház, az antik aréna leszármazottja, amely az eleven és csakis az eleven színészből áradó dionizoszi mámorban fogja egyesíteni azt a nagyvárosi tömeget, amelynek eleven színház, a kisülés izgalmaiban a szemé előtt meg-
vonagló, élő színész, az accipe ferrum! és az élő színjátszás ezer véletlenének izgalma kell. Mert sem a futball, sem a bika viadal nem fogja ezt a közönséget *filmen* kielégíteni. Ennek a vér szaga és az *egyszeri* történés párás izgalma kell. A filmen nem izgató a futball, mert eredménye kész, megrögzített, változhatatlan. A színész pro-
dukciója is csak a filmen kész. Az élő színpadon estéről-estére vál-
tozó, a színész és — ami még fontosabb — a velelélekző közönség
diszpozíciójától függő. Még a közönség kevésbé hozzáértő és ön-
tudatos részének is éreznie kell a véletlenek finom izgalma, amely
oly lényeges eleme a színpad művészetének.

Tehát ki fog fejlődni a nagy tömegek színháztípusa, ami szociális változások függvényeként is jelentkezni fog majd. És fennmarad, sőt erőre kap a másik véglet is: a kis színház, a kevesek, az intellektuálisok, a finom dialógusok, a beszélőfilmről száműzött pszichológia és belső cselekmény színháza. Sem a jövő Shaw-i, Strindbergjei, Maeterlinckjei, sem az ő közönségük nem nélkülözhetik a színházat.

De nemcsak az intellektuális színház nem pótolható a filmmel. A Szentivánéji álom mesevilágáról, tündéireiről és csodáiról méltán hitték, hogy egyenesen a film gazdag lehetőségei számára születtek a költő fantáziájából. Hiszen a filmen ezek a csodák megvalósíthatók, valósággal megfoghatókká realizálhatók, a tündérek valósággal repülhetnek, a csínytevő kis Puck, mint igazi erdei manó, akár egy fatörzsből elevenedhetik életre és kedvére elrepülhet vagy eltűnhet, hogy a következő pillanatban egy sudár fa ágán ringathassa magát és onnan leshesse ki az elvarázsolt Zubolyék komikus riadalmát. . . Nyilván ezek a lehetőségek tévesztették meg Reinhardtot is, amikor három vagy négy színpadi variációja után végre filmen is megvalósíthatta legkedvesebb témáját. Ezen a filmen valóban mindent megvalósított, mégpedig a leghíresebb technikai készüléssel. A néző szeme előtt történtek a csodák, semmit sem bízott a szóra és a néző fantáziájára és ki is kerekedett mindebből egy pazarul gazdag, de üres és fárasztó látványosság: a Szentivánéji álom, mint revü. Végzetes tévedés volt ez az egész többmillió film. Kétségtelenül és igen tanulságosan kiderült, hogy a költői szó mennyivel több a legtökéletesebb megvalósításnál is! Mennyivel szárnyalóbb, mennyivel többet nyújt a fantáziának, mennyivel elhihetőbb, szuggesztívebb, csodálatosabb! Shakespeare költészete, gyengéd rímei mennyivel messzebb röptének a legbonyolultabb gépezetnél is! A tündérmese szárnyalása mennyivel jobban magával tudta ragadni a nézőt Reinhardt bécsi Szentivánéji álomának egyszerű függönydíszletében is! Ez a film százszázalékos bizonyítéka volt annak, hogy mennyivel több a sejtetés, mint a megvalósítás és bizonyos esetekben a legkezdetlegesebb színpad is, mint a legtöké-

letesebben felkészült film. Mert a filmben hiába mondták el a szót is, a szó nem a film, hanem a színpad anyaga, ékessége és hatása marad időtlen-időki. A *beszélő* film lényege is csak a vizualitás, hiába beszél, hiába adja vissza akármilyen tökéletesen is az emberi hangot, a szó a film számára mindig csak szurrogátum marad.

Minden művészet akkor találja meg önmagát, fejlődésének egyetlenül egészséges lehetőségeit, amikor önmagára eszmél, amikor a maga legsajátabb matériájában túr meg váj és nem akar mást, mint ezt a matériát a maga minél gyökeresebb nyelvén megszólaltatni. Adottságai, mint nedvdús gyökerek, táplálják. Korlátai növesztik szárnyát.

Egészségesebb művészi korszakokban, a cinquecentóban például, ezt nem is kellett hangsúlyozni. Akkor a műhelyekben tanulták a mesterséget és a mesterség tudása egyértelmű volt, szerves egységet jelentett a művésznek, a művészi egyéniségnek, de a műfajnak a kialakulásával is. Nem igen beszéltek a festmény „költőiségéről”, „gondolatáról”, ahogyan nem beszéltek a festő „egyéniességéről” sem. Mindez, ha a festő festő volt, egyszerűen: megvolt-Esztétikai finomkodások és magyarázgatások nélkül is. Mert az esztétika mindig fogalmi szurrogátumokhoz kénytelen folyamodni. Ez lényege. Már azzal is, hogy írói eszközökkel magyaráz más művészetet, az anyagtalanság bűnébe kell esnie. A mi doktrinär, esztétizálóvá korcsosult korunkban már tovább tart, amíg egy műfaj megtalálja a maga tiszta kifejezési eszközeit. A film benneragad még a színházban, amelyből eredt s amelyet pótolni minden igyekezete.

De a maga legsajátabb — a színházétól különböző — eszközeire ráeszmélő film egyenesen használni fog a színház legmagasabb formáinak és elő fogja segíteni a kifejlődés, a differenciálódás folyamatát. Még a színház népszerűségének is csak használni fog végül, mert a minél tökéletesebb gépi reprodukció eddig még mindig csak használt az eredetinek, a reprodukciók elterjedése csak használt a múzeumok látogatottságának. És az élő színésznek még a leg-tökéletesebb film is csak az árnyékát, a másolatát adhatja.

VALLOMÁS A SZÍNHÁZRÓL

Mielőtt még e könyv közelebbi és részletezőbb, tehát — színpadról lévén szó, arról a művészetről, amely elsősorban *kivitel* kérdése! — legtulajdonképpenibb mondanivalóira rátérnék, színpadi szemléletemnek, meggyőződésemmek a lényegét szeretném körvonalazni. Azt, aminek e könyv minden mondanivalójával vele kell zengenie, ha teljesen meg akarom értetni magamat. Szembe kell néznem a kérdéssel: mi számomra ma a színházi előadás lényege?

Annakidején, amikor elindultam a színház felé, ez egy éles és tiszta hallucináció volt: ezt meg ezt a darabot csak így, ezen a hangon, ebben a stílusban lehet, vagy kellene játszani! Ez már akkor tulajdonképpen — ha még nem is tudatos —, de alapjában véve ugyanaz a megézés, intuíció volt, mellyel ma veszem a kezembe a színházi előadás anyagát, a színdarabot.

Később aztán a színpad akkoriban bontakozó képzőművészeti perspektívái kötötték le egész figyelmemet. Akkor írtam „új Színpad” című könyvemet, melyben főként a színpad képzőművészeti reformjáért szálltam síkra, noha a színházi előadás zeneiségéről is sok szó esett benne. (A színpad művészetében elsősorban képzőművészeti problémát láttam, többletét pedig a festéssel és szobrászattal szemben: a *megvilágított* színben és a *mozgó* formában.) Ezt a könyvet kell most, több mint harminc év távlatából, revízió alá vennem.

Akkor az impresszionizmus új szemléletének, azt is mondhatnám, hogy *világnézetének* — mert több volt az, mint festői reform — a korszakát éltük. Az impresszionizmus hadüzenet volt a színpad felé is, ennek minden kicsinyessége és szétszórtsága ellen és az atmoszférát, a színfoltok összefogottságát és helyes valójét jelentette. Manet, Monet és társaik végleges beérkezése idején elviselhetlenné váltak a lokális színekkel festett, piszkos-szürke, „természet-hűséget” verejtékező kulisszák, festett fákra tűzdelte plasztikus levelekkel, ráncos és hamis prospektusaikkal, lomb-szuffitáikkal. A festészetben kultúrált szem ráébredt arra, hogy a színpadon egyszerű-

ségre van szükség, kevés, jól összefogott színekre és atmoszférára, amely elébe megy a darabszándékolta hatásnak, azt igyekszik a képzőművészet eszközeivel, művészi módon kifejezni.

A naturalizmusból való kiábrándulás kora volt az. A lélek valami magasabb szintézisre vágyott; többre, mint a túlzó, orrfűvös, krákogásos és izzadságos naturalizmus. Azt is mondhatnám, hogy: több idealizmusra, ha ezt a fogalmat nem diszkreditálta volna a naturalizmust megelőző klasszicisztikus színpadi korszak, az idealizálásnak a hivatalos színházakban ez a még akkor is uralkodó korszaka, mely rossz díszletek között, hamis, üres, kiégett szaválásával, megrögzött sablonjaival és pózaival még a naturalizmusnál is kiábrándítóbb volt. A magasabb szintézisnek más formáit kerestük, amelyek a naturalizmus alapján egészséges forradalmának eredményeit is felhasználva, *emberibbek* a régi klasszicisztikus és *magasabbrendűek* a naturalisztikus színpad formáinál.

Most itt csak futtában érintem ezt a mozgalmat, melynek képzőművészeti reformjából ma már inkább csak egy negatívum maradt meg számomra: annyi, hogy a díszlet minél kevesebb figyelmet vonjon el az előadás lényegétől; csupán csak ne ártó, de a hangulatot elősegítő *jelzés*, esetleg még ennyi se legyen.

Mai álláspontom szerint, a színpad lényege a darab lelkét kivetítő szó és mozdulat, másszóval: a színészi játék és ennek egy magasabb, túlnyomóan zenei egységben összefogott kicsengetése, összhangja. Van valami, ami a művészi élmény veleje, a lelke minden magasabb értelemben ennek nevezhető színpadi alkotásnak, tehát minden olyannak, amely nem véletlenekből, legjobb esetben is egyéni színészi alakításokból valahogyan összealakuló színházi előadás, hanem amelyet valami rendezői szándék és a darab lényegéből kiinduló rendezői vízió fog össze művészi egységbe. Ezt a valamit talán úgy nevezhetném, hogy: a színpadi előadás *ritmusa*. Minden darabnak és ezzel minden a darabot tolmácsoló jó előadásnak is más és más ritmusa. A színpad számomra részben vizualitás, de elsősorban zeneiség kérdése.

Sztaniszlavszkyék számára például a színpad elsősorban: lelki

élmény kérdése; a színész átélésének és az átélés kifejezésének kérdése. Ez is végtelenül, elmaradhatatlanul fontos. De szerintem, mégis csak részletkérdés ahhoz képest, amit egy előadás egészének ki kell fejeznie. Az átélés inkább a színész kérdése, mint az előadásé. A színésznek ezt el kell intéznie önmagával, minél tökéletesebben, minél egyszerűbben és meggyőzőbben, de a színészi élményt aztán be kell illeszteni egy zeneileg összehangolt előadás ritmusába, melyben maga az élmény és kifejezése: még csak nyers, naturalisztikus elem, még nem is egy magasabb zenei egység megcsendítésének már kialakult részlete. Ezt még előbb bele kell illeszteni az előadás egészébe, össze kell hangolni az előadás egész ritmusával. Egy színpadi haldoklást például megcsinálhat a színész öt hosszú színpadi percen át, tökéletes átéléssel és az előadás szempontjából mégis lehet rossz, elviselhetetlen, amit csinál. Mert a szóbanforgó előadás ritmusa esetleg csak a haldoklás néhány percig tartó jelzését követeli és azt is a naturalizmusnak csak bizonyos fokáig tudja elviselni, csak bizonyos hangszíneket tűr meg, a többit, mint nyerszet vagy túlzottat, vagy az előadás hangjából bármiként kiugrót, kiküszöböli... Nem tudom másképp fogalmazni: ez zenei kérdés.

Vagy a festészetből kölcsönként kifejezéssel azt is mondhatnám: a valőrök kérdése. Ahogyan a jó festményen az anyag, mondjuk: a bársony anyaga nem maradhat meg egy igazi darab bársonnyal összetéveszthető bársonynak, hanem rajza és színei a kép egységébe, valőrjeibe illeszkedve, szükségképpen, sőt a festő egyénisége szerint is átváltoznak és átváltódnak, a realistól eltérő árnyalatokat és hangsúlyokat kapnak, azonképpen a legjobb színészi affektus sem lehet önmagában megálló, semmi mással vonatkozást nem tartó „Ding an sich”, hanem mindig csak az előadás szándékai, ritmusa szerint kialakuló valami. Meg kell találni a színész lelki élményének kifejezésére azt a formát, amely átélésben, kifejezésben éppen annyira igaz és őszinte és mégis összhangot tart az egészszel.

Egyetlen szóval ritmusnak nevezem ezt a legfőbb valamit, de az elnevezés tökéletlenségét mutatja, hogy már a kimondás pilla-

natában is legalább kétfelé szeretném ezt a szót differenciálni. Van az előadásnak egy külső, hallható és látható, tehát fonetikus és vizuális ritmusa, van aztán egy belső, *érzelmi*, de ugyanakkor *értelmi* ritmusa is, amely a darab leglényegesebb mondanivalóinak védelmében szelektálja az előadást, éberem őrököl föllette. Hogy ez utóbbin mit értek, azt talán példával tudom a legjobban megmagyarázni. Sokszor tapsolunk egy-egy hatásos, jól kihegyezett színészi alakításnak, vagy még többször egy-egy jelenetnek, amely azonban tovább hullámozó hatásában, anélkül, hogy a néző ennek tudatára ébredne, egyenesen megbuktatja a darabot. Sokszor előfordul, hogy annak a színésznek, aki tulajdonképpen megbuktatja a darabot, nagy egyéni sikere van. Ennek az oka részben az a régi megállapítás, hogy még a legfigyelmesebb és leghozzáértőbb néző is hajlamos arra, hogy a szerepet összetévessze a színésszel és nem tudja elkülöníteni a megírt figurát az eljátszott szereptől. De a legfőbb ok az, hogy a néző nem tudja lemérni, hogy a hatásosan, sőt meggyőzően eljátszott jelenet mennyiben vét az előadás belső, értelmi ritmusa ellen? Hogy a hatáskeltés céljából hol emelt ki a lényeg szerint mellékes, sőt a lényeg ellen dolgozó, éppen ezt a lényegét elhomályosító motívumokat, ami fölött pedig a rendezői akaratnak kellett volna őrökölnie.

Ennek a belső, érzelmi és értelmi ritmusnak természetesen teljes összhangban kell lennie az előadás külső, szenzuális ritmusával. A kettő a rendező tudatában egyszerre születik meg. Egyiket a másik nélkül elképzelni sem tudja. Hiszen a külső ritmus tulajdonképpen segítője, sőt egyszerűen kifejezésmódja a belső ritmusnak: hangban, mozgásban, dinamikában, sőt világításban, díszletben és esetleg kísérő-zenében is az előadandó darab legbelső lényegét akarja kifejezésre juttatni.

Olyan előadásban, mely az önmagáért való játékosságot, a stílust hangsúlyozza, tehát mondjuk: a stilizált előadásban ez a ritmikai kérdés természetesen sokkal nyilvánvalóbb. Hiszen itt ezt minden hangsúly és mozdulat elárulja, sőt sokszor még kísérőzene is kihangsúlyozza, a szó legközvetlenebb értelmében is zenei ritmust

adván az előadásnak. De már sokkal kevésbé válik tudatossá ez egy úgynevezett naturalisztikus előadás hangjában. Pedig — és ezt hangsúlyozni kell — a legnaturalisztikusabb előadásnak is nélkülözhetetlen eleme a ritmus, sőt éppen ez az, ami az előadást művészi egészé hangolja, a véletlenek és a jobb-rosszabb színészi alakítások hangzavarából magasabb egységbe emeli fel: egyáltalában — mondjuk ki — színpadi művészetté avatja.

Mi az, hogy: naturalizmus? Ezzel a fogalommal általában furcsán vagyunk. A naturalizmus, mihelyt a művészet rangjára emelkedik, már nem is lehet naturalisztikus. Ez így van minden művészetben, de, hogy most csak a színpadnál maradjunk, a színpad például már csak azért sem lehet százszázalékosan naturalisztikus, mert két és fél órába sűrít egész emberéleteket. Sűrít, kivonatol, írói hangsúlyokkal hamisítja meg a hangsúlytalanul tovacsörgedező életet, tehát stilizál. Ez a sűrítés már önmagában is stilizálás, semmiestre sem naturalizmus. Már a minden esetben más és más tempó — mely hol gyorsabb, hol lassúbb az életbélénél — kérdése is tudatos zenei fogalmazást követel. Hát még a tolmácsolandó műnek ennél lényegesebb belső vonalai, művészi szándékai, melyeknek minden részletkérdésnél ott kell élniök, munkálniok a rendező tudatában. A stilizált előadás és a naturalisztikus előadás között a stílus megfogalmazottságának, szigorának kérdésében tehát csak fokozatbeli különbség lehetséges. De tulajdonképpen semmi különbség sincs. Mert ismétlem: a jó naturalisztikus előadás lényege is ritmikái és stílusbeli kérdés.

A művészetekben a legtöbb fordulat, forradalom az életigazság nagyobb hangsúlyozásával, tehát a naturalizmus jelszavával tör a régebbi irányok ellen. És ez olyan relatív! Flaubert, Balzac, sőt Zola naturalizmusa is, ma egyenesen romantika gyanánt hat ránk és alig tudjuk elképzelni, hogy például a drága, öreg, szentimentális „Kaméliás hölgy” a legmerészebb naturalizmus valóságos forradalmi hatásaival kavarta föl annakidején a kedélyeket. Ami megmaradt belőlük, az nem a naturalizmusuk, hanem az író egyénisége, íze, stílusa.

Clairon, Talma, Rachel: megannyi naturalisztikus forradalmat hirdetett és jelentett is akkor a színpadon, de ha ma olvasunk róluk és forradalmi elveikről, el kell mosolyodnunk azokon a még mindig borzalmas megkötöttségeken, melyeket ők már felszabadulásnak, nagyobb életigazságnak, naturalizmusnak éreztek. És így vagyunk Brahm naturalizmusával is, annak minden forradalmi orrfúvásával, köhögésével, hörgésével, mesterséges rongy- és piszok-gyűjteményével egyetemben. Ami Brahmékből emlékünkből megmaradt, az nem ezek a naiv és tüntető élet-részletezések, hanem az egészen valami érzékelhetetlen, fanyar és érdekes fluiduma, atmoszférája, intellektuális ereje, egy szóval az, ami művészet volt bennük. Ami az ő stílusuk volt. Igen: az előadásaik ritmusa...

A moszkvai Művész Színház is a naturalizmus jelszavával jött, de hát az-e, valójában naturalizmus-e a moszkvai Művész Színház stílusa? Az ő stílusuk a legművészibb naturalizmus, tehát tulajdonképpen nem is naturalizmus. Igaz, hogy nem akar mást, mint az író és az olyan — mondjuk — naturalisztikus író, mint Csehov, Gorkij, Tolsztoj és Gogol hűségesebb tolmácsolását, embe-reinek hűségesebb, minél mélyebben emberi és minél oroszabb — igen, mert mindig mélyen atmoszférikus vonásokat is hangsúlyoznak! — ábrázolását. De mennyire más a valójában a naturalizmus jelszavának már e négy, egyként jellegzetes orosz író nevének a cse- gésében is... Csehov és Gorkij naturalizmusát világok választják el. És Sztaniszlavszkyék éppen e világok mélyére akarnak szállni, mindenképp az író és sajátos atmoszféráját akarják kitapintani és felmutatni, tehát színpadi stílusuk lényegéről úgyszólván semmit sem mond el az az üresen általánosító szó, hogy: naturalizmus. Ők a darab és a jelenet lelkét, hangulatát keresik és ezt a legfínobb — megint csak ki kell mondanunk — stilizálás eszközeivel érik el. Az ő naturalizmusuk egészen a zeneiségig stilizált naturalizmus. És ez nem paradoxon. Mihelyt igazi művészetről van szó, el- mosódnak a legélesebb disztinkciók. A szó csak szó marad, nem tudja röptét követni annak a bonyolult és elemezhetetlen valaminek, ami a művészet.

A moszkvai Művész Színház a való élmények elemeiből alakítja ki az előadást. A színész elmélyedését, átélését hangsúlyozza első-sorban, olyankor, amikor szavakba foglalja művészi hitvallását. De a színész legegyénibb külön munkáján, átélésén túl ott áll az író kategorikus imperativusa, melyet a rendező képvisel. És az író mondanivalója, szándéka állapítja meg a színész átélésének, alakításának színértékét, valóját az előadás egészében, ez emeli ki, vagy mossa háttérbe a színészi alakítást, vagy részleteit, ez állapítja meg dinamikai helyzetét az előadás egészének ritmusában. Mert semmit sem hallok élesebben az élményeim, az emlékeim fülével, mint a moszkvai Művész Színház úgynevezett naturalisztikus előadásainak a jellegzetes, egészen a zeneiségig felfokozott, finoman proporcionált ritmusát. Lelkét. Lényegét. Művészetét.

Tehát még az úgynevezett naturalisztikus előadásnak is van — ha az igazán művészi, — zenei mondanivalója, ritmusa. És talán nem tévedek, ha azt hiszem, hogy éppen ez a művészet benne. Enélkül akármilyen pontosan is megfigyelt és megformált alakítások széthulló sora volna és nem: színpadi művészet. Amely mindig magasabbrendű szintézis, egység: ritmus.

Minden egyéb, a színpad többi elemei — díszlet, világítás, zene, stb. — csak keret és kellék, arra jó, hogy a darabot és megelevenítő] ét, a színészt, minél hűségesebben és harmonikusabban kihangsúlyozza és szolgálja. Persze, a jó díszletnek, a jó világításnak és jó zenének is együtt kell lélekeznie az előadás egészének ritmusával.

Hát még a par excellence zenei feladatokban! Mozart gráciája és Beethoven mélysége, Musset kecses arabeszkjei és Shakespeare hatalmas freskói! Ezek színpadi megjelenítésében aztán még világosabb, még felmutathatóbb művészi cél és forma az előadás zeneisége, ritmusa.

És Shakespeare! Az ő költészetének kimeríthetetlen gazdagsága a legkülönbözőbb ritmikai feladatokat is bőségben kínálja. Drámáról-drámára más és más; ez a tónusbeli, atmoszférikus átalakulása zsenijének egyik legnagyobb vonása. Ecsetkezelésében mennyi művészi tudatosság és változatosság! Mindent a színpadra

érez, mindent más és más megvilágításban, más kontúrokban láttat. Stílusgazdagsága kimeríthetetlen. Talán ebben is a rendező és a színész átlényegülési vágya nyilatkozott meg benne. Átlényegülni darabról-darabra, ezer ábrázattal! Drámái — rendezői és színészi vágyak kiélésére — micsoda partitúrák!

Ki ne hallaná ki, aki hallani tud, a Romeo és Julia tragikus zengésű és mégis édes bel canto-ját? A Hamlet zseniális, szökellő capriccio-ját. Az Athéni Timon önmagát vájó és marcangoló éles kakofónia ját. Disszonáns — mégpedig nemcsak szükségképpen azért, mert tragédia —, a Lear király alaphangja is, de mennyi nemes és mély fájdalom zeng ebben a diszharmóniában a cello legmeghatóbb hangjain! Az erdei jelenetben milyen tökéletes hangszerelésben zendül meg a három különböző örültségnek — a Lear-ének, a Tamásának és a Bolondénak — groteszkül összecsengő, velőbe markoló, fájdalmas polifóniája! (Persze, mindezekben, vagy ha úgy tetszik, a rendező impresszionista szemléletében vagy víziójában, még sokkal finomabb zeneiségekről is szó van, amelyeket itt csak sommázó módon, egy-egy éppen csak hogy megközelítő és jobb híján a zenétől kölcsönzött fogalommal jelezhetek.)

Ennek a tudatos shakespearei ecsetkezelésnek, vagy ha úgy tetszik: hangszerelésnek — hiszen egyre megy („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss!”) — legszemléltetőbb példája talán a Macbeth. Már sorszámra is a legrövidebb Shakespeare-darab. Ez is csak tudatos lehet. Az egész, mint egy felvillanó vízió cikázik el a néző szeme előtt. Egy hatalmas, megdöbbentő, zseniálisan odavetett vázlat. Fény- és árnyjáték, rembrandti clair-obscur. Tempója robogó, nem akasztható meg holmi analitikus lélekrajzi finomkodásokkal. *Itt* nem erről van szó. Ez a végső, egyenes vonalban a cél felé törő, egy-egy hangba, gesztusba összefogott affektusok tragédiája. Ami nem jelenti azt, hogy a színésznek nem ad teret a legbonyolultabb pszichológiai tanulmányokra is. De ebből a nézőre, itt, ebben a darabban, csak a végső eredmény tartozik. Az is minél nagyvonalúbban, a darab nagyvonalú kontúrjainak merészen odavetett vázlatosságának szellemében. Shakespeare is élesén és pon-

tosan jellemzi a lélektani folyamatot. Nem ad teret hamleti tépelődéseknek. Áthatóan jellemző a Macbeth- és a Hamlet-monológok közötti csodálatos különbség: Hamletnek kiélés, szinte önmagáért való cél a monológ; Macbethnek: csak az önmaga sarkantyúzása. A Hamletben: akció, a Macbethben: csak előkészület az akció megindítására. Ez a különbség mindjárt megadja a tempónak, a dinamikának, a kivetítés erejének különbségét is. Csak értenie kell belőle a színésznek és főleg a rendezőnek, akinek az idegeiben kell éreznie a darab egészének és minden részletének dinamikáját, hangfekvéseit, sajátos stílusának zenéjét és teljes éberséggel kell őrködni a stílus egysége felett.

Talán sikerült ezekkel a példalódzásokkal és kerülőkkel valahogyan mégis megmagyaráznom, hogy mit értek az alaphang és a ritmus oly nehezen meghatározható fogalmain.

Végezetül pedig, mielőtt áttérnénk a színház oly bonyolult gépezetének alkotó elemeire, a színház eredetét és lényegét kutató kísérleteknek mintegy megkoronázásául, iktassuk ide Goethe emlékezős sorait, melyekkel a színházi közönséget invokálja:

„Nincs hely, ahol olyan jól érezhetnétek magatokat, mint a színházban. Semmiféle igény nem jelentkezik veletek szemben. A szatókat sem kell kinyitnotok, ha nem akarjátok, viszont teljes kényelemben ülhetek, mint egy király és hagyjátok, hogy mindent elétek tálaljanak, amit szellemetek és érzékeitek csak megkívánhatnak. Költészet van előttem és festészet, ének, zene és színjátszás és még mi minden egyéb! He ez a sokféle művészet, az ifjúságnak és a szépségnek ennyi varázsa, mégpedig jelentékeny fokán, egyetlen estére összefog, akkor ez olyan ünnep, amelyhez nincsen fogható!”

A LÁTHATATLAN KARMESTER

A FOGALOM ÉS A FOGALOMZAVAR.

A színház a legbonyolultabb emberi intézmények egyike. Annál is bonyolultabb, mert egyes ágazatai tulajdonképpen el sem választhatók egymástól. Aki igazán érzi a színház lényegét, az tisztában van vele, hogy a színház művészi vezetése a leglényegesebb kérdésekben nem választható el az adminisztratív vezetéstől — sokkal kevésbé például, mint egy gyár adminisztrációja a gyártástól —, a színpad a nézőtértől, a rendezés a dramaturgiától, legkevésbé pedig a rendező hatásköre a színészekétől. Egy bonyolult, összevissza keveredett Laokoon-csoport ez, melynek egyedei már maguk sem tudják, hogy összefonódott végtagjaik közül melyik kihez tartozik.

Persze, ez csak akkor van így, ha nem hivatszerűen vezetik ezt az eleven és érzékeny organizmust, hanem a kitűzött művészi célok abszolút parancsai szerint. Minden más vállalatot az irodából irányítanak, a jó színházvezetés fókusza a színpad. A színpad céljai és igényei állapítják meg, hogy mit és hogyan kell kivitelezni az adminisztráció területein, hogy mivel kell foglalkoznia a dramaturgiának, a színház műhelyeinek, de még az igazgatónak is. A színpad idegközpontja mozgatja a színházi gépezet bonyolult szerveit, fel- és lefelé, egészen a színlapragasztóig.

A művészi vonalon a rendező és a színészek sem fejtenek ki szabad, egyéni művészetet, olyan értelemben, mint az író, a szob-

rász vagy a festő. A színpadon dolgozók művészete kollektív művészet, a legkollektívebb minden művészetek közül. Ez a műfaj természetéből következik, de nem hangsúlyozható elégszer. Mert a színháznál minden ennek a mély átértéséből következik. A művészi kérdések éppen úgy, mint a fegyelem legkisebb kérdései. A színész művészetének ez az egymással és más művészetekkel való összenöttsége döntően elválasztja őt más, szabad művészek művészi és emberi erkölcsétől, aminthogy a színházban a fegyelem is más, mint minden más intézmény keretében. Ahhoz, hogy az író vagy a festő kifejtse magát, csak egy üres papírlap vagy vászondarab kell. Ahhoz, hogy a színész megszülessék, egy egész sokágú organizmusra van szükség, melynek léleketét és törvényeit neki is éreznie kell. » Művészete csak a többi színész és más művészek szerves együttműködésével teljedhet ki.

Mindegy, hogy a színház komplexumának egyes ágazatait milyen sorrendben mutatjuk be, de az elmondottak alapján leglogikusabb és e könyv céljához legközelebb visz, ha mi is a színpadon kezdjük, a színpad munkájából indulunk ki. Vegyük szemügyre mindenkéltől a színpadot irányító központi akaratnak azt a letéteményesét, akit közönségesen rendezőnek nevezünk.

Egyszerűség okáért maradjunk meg ennél az elnevezésnél, mely egyáltalában nem mondható szerencsésnek. Alapjában véve semmit sem fejez ki. Sőt, alighanem hozzá is járult a rendező szerepének ahhoz a közkeletű félreértéséhez, amellyel lépten-nyomon találkozunk. A bálrendező fogalmát és e fogalom tartalmát jobban ismerik. Rendező, sőt főrendező az, aki a táncokat rendezi, esetleg a táncolókat bemutatja egymásnak és kedves fontoskodással és jelentéktelenséggel ott lábatlankodik mindenütt a bál gomolygó sodrában. Hát a színházi rendező is valami ilyesféle lehet. Rendezi a játékot. Megállapítja, hogy a színészek melyik ajtón lépjenek ki a színpadra, esetleg hogy hol üljenek és hol álljanak fel és a többi.

Bámulatos az a fogalomzavar, mely ezen a téren nemcsak a közönségben, de még a kritikában is megmutatkozik. Hányszor olvassuk azt, hogy a kitűnő rendezés X. Y. érdeme; az előadás tag-

Másából pedig kiderül, hogy a színészek javarésze rosszul játszott, nem jól fogta fel a szerepét. Vagy megfordítva. Hogyan lehetséges ez? Hogyan lehet a rendezés jó és a színészek rosszak? Hát akkor mi a rendezés, ha nem az, hogy a színészek jól játszanak? Persze, a színészanyagban adva vannak a rendező lehetőségeinek a korlátai is. Az eredményért százszázalékosan nem tehető felelőssé, mert a színészből csak az hozható ki végül is, ami, akármily rejtetten és öntudatlanul is, de mégis megvan benne. De a rendező, különösen, ha színházvezető is, a szereposztás felelősségét is viselni tartozik, legalább is a lehetőségek fokáig. És azért, hogy a színész nem jól fogja fel a szerepét, mindenesetre felelős.

A hozzáértő öt perc alatt megállapítja az előadás egész tónusából, a színészek minden mozdulatából, hogy van-e egyáltalában az előadás mögött rendező, egységes akarat és éber értelem, hogy „kézben van-e” az előadás, vagy pedig csak véletlenül összealakult kaleidoszkóp, pongyolaság és művészi felelőtlenység terméke, amelyből nem cseng ki a színpad lelke: az összefogott, egységes hang, az összjáték.

Sajnos, a kritikus nem mindig hozzáértő a színház dolgaiban; a legjobb eset, ha az irodalomhoz, a darabhoz ért. Ahhoz, hogy a színházhoz is igazán értsen, bizonyos mértékű színházi gyakorlatra volna szüksége; próbákat, egész előadások felépítését kellene végignéznie. Olyan otthonosnak kellene lennie a színházban, mint a képzőművészeti kritikusnak az atelier levegőjében. Az anyaghoz, a szövehez is értenie kellene, hogy megállapíthassa: kihozta-e a rendező a rendelkezésére álló anyagból a maximumot? Legalább is annyira kellene értenie a színházhoz, hogy vegytisztán különböztetni tudjon a szerep és a szereplő, a megírt színpadi figura és a játszó színész között.

Mert a rendező művészete erősen relatív művészet. Reinhardtal egyszer ebben az egyszerű fogalmazásban állapotunk meg: *annál jobb a rendező, minél többet tud a rendelkezésére álló anyagból és legfőként a színpad legfinomabb, eleven matériájából: a színészből kihozni, napfényre csalni.* Akinek zenekarában a kisebb

tehetségű színész is jól játszik, az jó rendező. Akinél a nagyobb tehetségű színész is csak önmagát ismétli, az: rossz rendező.

Fel kell tenni a kérdést: mit ért akkor a kritikus rendezésen, ha leglényegét: a színészi munkát kiveszi belőle? A díszletet, a világitást vagy a bútorok elrendezését? Vagy azt, hogy a kulisszák mögött pontosan sül-e el a revolver, jól utánozzák-e az autó berregését, vagy a madárdalt, vagy a vihart? Vagy azt, hogy a színészek nem ütköznek egymásba? Szó sincs róla, a rendezés mindezt is felelős. Mindennek meg is van a fontossága a színpadon, ahol a legostobább, legkisebb technikai zavar is fel tudja borítani a jelenet hatását. De mindez együtt jelentőségben legfeljebb egy tizedrésze a rendező munkájának; a kilenc tizedrész, a lényeg: a darabnak a színészek játékában kifejezésre jutó szellemi és lelki tartalma.

Amíg a néző erre nem eszmél rá, amíg ez nem tudatosodik benne, addig csak a mellékes köti le a figyelmét, addig nem lehet olyan tudatos élvezője a színpad művészetének, mint például a kétségtelenül kulturáltabb és beavatottabb zenei közönség a zenekari produkciónak.

A rendező munkájára, művészi egyéniségére nem azért kell a figyelmet felhívni, hogy a rendezőnek megérdemelt sikere, nagyobb becsülete legyen, vagy hogy nagyfelelősségű munkájáért kárpótlásban részesüljön. Hanem azért, mert amíg a néző egy előadás mögött nem tudja a rendező munkáját meglátni, egyéniségét felismerni, addig magát az előadást sem tudja helyesen értékelni, addig ki sem fejlődhetik olyasvalami, amit művészi köztudatnak lehetne nevezni. Ez a kérdés egyszerűen a színpad művészetének lényegére tartozik, ki nem küszöbölhető, el nem mosható, egy fejlettebb köztudatban semmiesetre. Ha művészi munka a rendezőé, akkor nem lehet személytelen. Még a falanszter művészetellenes társadalmában sem. A rendező munkájának felismerhetőnek kell lennie, a rendező nem bújhatik ki a művészi felelősség alól csak azért, mert nem szerepel testiségével a néző előtt. Primitív érv ebben a színpad régi korszakaira hivatkozni. Hogy akkor is jó volt, amikor a rendezőről még senki sem tudott, mikor a rendező az ügyelővel volt egy-

értelmű. A Laube kezét mindenkor meglátták a Burgtheater előadásiban ... ha valamit, úgy még ma is csak ennek az egykori kéznek a nyomait lehet meglátni.

Végre a zenekari produkció is elképzelhető látható karmester nélkül. De akkor sem volna mellékes — a produkcióra, *a művészetre* nézve nem —, hogy Furtwängler vagy Walter, vagy Toscanini egyénisége nyilatkozik-e meg valamelyik előadásban. Nem ők fontosak, hanem művészi egyéniségük. Nem a nevek, hanem a művészet. Amelyet azonban, egyszerűség okáért, mégis csak egy-egy névvel jelölhetünk meg a legtömörebben. És az, aki a karmesterek egyéniségében nem tud disztinquirálni, az nem tud a produkció művészi kvalitásában sem. Ez a kérdés tehát a közönség művészi erudíciójával egyértelmű. Kinek érdeke ezt fejletlenségben és sötétségben hagyni?

Az már nem tartozik a nézőre, hogy a rendező munkája hálátlan és mulandó. A színész munkája is — legalább a színpadon — mulandó, nem nyújtható át a hálás utókornak. De a rendezőé még mulandóbb. A színész egyszer kiérlelt alakítását legalább magával viheti egész életében, vagy legalább addig, amíg a szerep életkorával összeegyeztethető, magával viheti más színpadra, mindenhová, ahol újra el akarja játszani. Kimentheti egy efemer előadás ezerféle tényezőtől függő egységéből.

De a rendező munkája: éppen ez az egység, amelynek vége, ha az előadás egyszeri életét kiélte, ha lekerül a műsorról. Sőt vége tulajdonképpen már akkor is, ha az előadásból egy-egy szereplő kiesik; maga az alkotás, művészi értelemben széthull, elenyészik. Mint ahogyha egy Rembrandt-kép egyik alakjára más arcot festnének, vagy még inkább: mint ahogyha egy Botticelli-kép contraposto-alakjának kéz- vagy lábtartását megváltoztatnák! Az előadásban bennmaradó színészek alakításában már csak fragmentumokban lelhető fel a rendező munkája. Az előadás egészéről rendszerint bizony még csak egy jó fotográfia sem marad meg a fiókjában, mint egy hajfűrt, vagy egy elfakult virág szerelmi emléke.

De azért, ha csak ama fragmentumokban is, ha csak hatásai-

ban is, ha névtelenül is, azt hiszem, valami mégis csak fennmarad a rendezőből, aki valaha is vitalitást, eleven életet jelentett a színpadon, aki megtermékenyítően dolgozott és egy színészgenerációnak át tudta adni magát. Az, hogy ez a leghálátlanabb formája a fennmaradásnak, nem számít. Aminthogy az egész kérdés is csak annyi szót érdemel, amennyi belőle a színpad művészetének lényegére világít.

A „színpad művésze” vagy „színpadművész”: ez mindenesetre a munka lényegére találóbb és a laikus számára rámutatóbb elnevezés volna. „Színházi alkotó”, mint ahogyan egy újabbkeletű tanulmányban olvastam? Nem, ez már groteszkül fontoskodó volna. Maradjunk csak meg inkább a rendezőnél. Hiszen például, a „színész” szót sem analitikus értelmében értjük, egyszerűen egy ismert fogalmat jelölünk meg egy elfogadott szóval.

Hanem már a rendező fogalmának olyan kettéválasztása, hogy egy darabnak rendezője és „játékmestere” is lehet, csak növeli a fogalomzavart. Maga ez a bifurkáció is teljes fogalomzavarra vall, a rendezés lényegének végzetes félreértésére. Mi a rendező, ha egyben nem játékmester is? Vezetheti a játékot más, mint a rendező, aki minden egyéb színpadi teendőt is csak a játékkal szerves összenőtttségben, sőt csak a játéknak, mint legfontosabb és legdinamikusabb színpadi elemnek kisugárzása szerint végezhet? Miben áll akkor a rendező munkája, ha a lényeget kiengedi a kezéből? Csupán csak a hatalmat gyakorolja? Nyilván onnan támadt ez a hatásában nem jelentéktelen fogalomzavar, hogy a németek, német szót keresvén a „Regisseur” fogalmára, elkezdtek „Spielleiter”-nek nevezni a rendezőt, de *csakugyan* a rendezőt, beleértve e fogalomba persze, a „játékmester”-t is. Egy kölni esztétikus, Perfall báró a „Spielmeister” elnevezést propagálta; de ő is a rendezőt teljes egészében értette rajta. Ennek fatális félreértéséből kerülhetett a „játékmester” kifejezés, helytelen értelmezéssel, magyar színlapokra.

Rávilágít a lényegre a francia nomenklatura is. A „régisseur” szót a franciából vették át a németek és fogalmilag mi is a „rendező” elnevezésben. Az elnevezés már ott is átvitt értelmű volt, mert a „régie” eredetileg bizonyos állami bevételek adminisztráció-

ját jelentette. A francia színházban azonban a régisseur nem a rendezőt, hanem tulajdonképpen az ügyelőt jelenti, még a főrendező, a „régisseur général” is inkább adminisztratív munkakört, afféle színházi titkárt jelöl. Ők a rendezőt „metteur en scène”-nek nevezik, de ezt is csak újabban. A „mise en scène” régebben a darab kiállítását és a „metteur en scène” a díszlettervezőt jelentette. Ennek az elnevezésnek a kiterjesztése a rendezés egész fogalmára ott is zavarokat kelt. Legtöbbször még ma is a díszlettervezőt értik alatta, akit ma már „dessinateur”-ként jelölnek az avant-garde-színházak színlapjai. A rendező igazi fogalmát is csak ezek a színházak vitték bele, úgy-ahogy, a francia köztudatba.

HALLOMÁS ÉS ÉLMÉNY.

A rendező fogalma, mai értelmében, tulajdonképpen mindössze néhány évtizedes. Azt hiszem, Goethe az első, aki egyáltalában említi és tudatosan építi ki ezt a fogalmat. Lessingnél, bármilyen behatóan, alapvetően és ma is meglepően érvényes módon foglalkozott is ez a nagy elme a színpaddal, még nem találkozunk vele. Nála még mindig csak színészekről van szó. Úgy is volt valahogy, hogy ezt, mint a színészek dolgát, ők maguk elintézték maguk közt. Az igazgató útmutatásával vagy anélkül, egy-egy idősebb vagy tapasztaltabb színész irányította a színészek munkáját, vezette a próbákat és vigyázott a fegyelemre. Ez nagyjából minden magasabb művészi elv és a rendező egyéni szemléletének minden igénye nélkül történt. Még Goethe után is így maradt, mert ő csaknem egy évszázadra rányomta a maga kissé erőszakosan dogmatizált s ezért később sokat támadott és kigúnyolt, festőiségben és pátoszban kicsúcsosodó elveinek bélyegét a német színpadra, a többiek ezt aztán készen átvették. A színháztörténelem nem tartozik e fejtegetéseink körébe, de meg kell említenem itt Goethe néhány német kortársát, akik már rendezők, sőt jelentékeny rendezők kör-

vonalaikat mutatják. Részint nagy színészek voltak ezek, mint Ekhof, Schroder és Iffland, részint nagy színházvezetők, mint Devrient (Eduard) és főként Immermann, aki már az egyeduralkodó színpadi akaratot hirdette. A rendezésnek jelentékeny elméleti tudósai is akadtak ebben a korban, mint Tieck és Schlegel.

De már az antik tragédiákat is természetesen rendezte valaki: maga a költő, aki sokszor maga volt a karvezető is. A költő ily rendezői szerepe, sőt a színész játékának részleteibe való behatolása is kétségtelenül kitűnik már Arisztotelész e megjegyzéséből is: „Amennyire csak lehetséges, állapítsa meg a költő a gesztusokat is, mert a legtermészetesebben hat magának a szenvedélynek ősi ereje és semmi sem fogható a düh és a vad indulat tombolásának igazságához.” A középkori misztériumok bámulatosan pontos játéktervét is el kellett valakinek készítenie. A jezsuita színház aprólékosan kidolgozott, gondos scenáriumai valóságos rendezőpéldányok.

Elég a Hamletet elolvasni ahhoz, hogy megállapítsuk nemcsak azt, hogy a renaissance-dráma, főként pedig a shakespearei dráma előadásának már kifejlett játékszabályai voltak, hanem azt is, hogy Shakespeare maga is egészen kitűnő rendező lehetett. Hamlet orációja a színészekhez megannyi bölcs, választékos ízlésről tanúskodó és ma is érvényes gyakorlati megfigyelés és konklúzió. Nem is lehet elégszer a fiatal színésznemzedék elé tárni ezeket, de ama rendezők elé sem, akiknek a színészi játékra nincs gondjuk. Shakespeare-nek, úgy látszik, nagyon is volt. Tanításai a rendezés játékmesteri, tehát legfontosabb részének már fejlett fokáról tanúskodnak. Shakespeare más darabjaiban is olyan részletező leírásai foglaltatnak egyes alakjai karakterbeli magatartásának, attitude-jenek, mozdulatainak, hanghordozásának (nem utasításokban, hanem e darabok más alakjainak szájába adva), melyek a színészek számára tökéletes irányítást jelentenek, számunkra pedig kortörténeti adatot Shakespeare-nek, a rendezőnek pompás rendezői képességéről. (Ilymódon jellemzi Ajaxot, Malvoliót, Othellót.) Amaz évszázad után, melynek puritanizmusa elhallgattatta Shakespeare-t, színészrendezők működtek Angliában, akik éppen nagy költő-honfitársu-

kon gyakorolták kegyetlenül és művészietlenül csonkító, rendezői és dramaturgiai erőszakosságaikat, amíg aztán a minden idők legnagyobb színészenek jellemzett Garrick, úgy-ahogy, meg nem tisztította Shakespeare-t a ráaggatott, barokk sallangoktól. Az egész Európát bejáró angol társulatok játéktílususa hosszú ideig döntő hatással volt az egész kontinens, főként pedig Németország színházi életére.

A múlt század 70-es éveiben két, a rendezés történetében már számottevő színházi reform is végigviharzott a német színházi életben és sokáig diadalmasan állta a sarat. Mindkettő hatással volt a legtöbb európai színházra. Az egyik: a meiningenieké. Ez a lényegében naturalisztikus reform a nagyobb életigazság nevében rohamozta meg a poros, festett kulisszákat. De igazi ereje nem ebben a rosszul értelmezett és rosszul is kivitelezett elvben, nem a történelmi naturalizmusban gyökerezett, hanem abban a páratlan lelkesedésben és odaadásban, mely Meiningen uralkodó hercegét, a festőt és mecénást, továbbá hűségese rendezőjét, Cronck-et fűtötte. Nem volt áldozat és nem volt munka, amitől ők a színházért és meggyőződésükért visszariadtak volna. Az ilyen ritka lendület és áldozatosság — persze, ha megvan hozzá a lehetőség is — csak felrázóan hathatott a színház sokszor oly elhanyagolt ügyére. Így is történt. Lázuk lázba tudta hozni a színházi világot és felgöngyölítette az egész színházi kérdést, ami végtelenül hasznosnak bizonyult.

Hasznos volt az is, hogy tévedtek. Ezzel ráterelték a figyelmet arra az örök színházi igazságra, hogy a színház nem valóság, hanem a valóság felfokozása. Az ő hallatlan műgonddal kidolgozott és ezért a színházi életben nem érvényesülő, túlgazdag, túlhalmozott és ezért zavaró hatású díszleteik, jelmezeik és „igazi” kellékeik megmutatták, hogy a régi, hamis kulisszák világát nem ezen az úton kell megreformálni, de — meg kell reformálni! A meiningenizmus — nagyon hasznosan — ismét ráterelte a figyelmet a Goethe után elhanyagolt festőiségre, csak hogy az ő festőiségük — mint különben Goetheé is — rossz festőiség volt: a Piloty verejtékes, hamis, lokális színekbe süllyedt festőisége. Végül is éppen a legjobb művészi

közvéleménye támadt ellene és ennek a közvéleménynek igaza volt. De a ma távlatából abban látom jelentőségüket, hogy lelkes és fáradhatatlan munkájukból — ami olyan ritkaság a színpadon! — erő és vitalitás áradt, nagyszerűen összetanult tömegjeleneteik életre galvanizáltak és megtermékenyítették a színpadot és még az is, hogy nem voltak nagy színészek és — az együttesre terelve minden hangsúlyt — mégis olyan nagy hatásokat tudtak eléred, példaadó volt.

A másik német reform még ma is ható tényező opera-színpad-jainkon: a Wagner bayreuthi „Gesamtkunst”-ja. A maga idejében ez is termékeny és a drámai színpadokon is érvényesíthető művészi elv volt — magára az elvre ma sem lehet eléggé felhívni a figyelmet —, de a kivitel itt is sok bombasztikus és hamis megoldást eredményezett. De az is lehet, hogy az ilyen elvek csak úgy maradhatnak érvényben, ha mindig újabb tartalommal, a kor mindenkori művészi szemléletével telítik meg őket.

A német színpadon, közelebbről a bécsi Burgtheaterben, a múlt század közepén egy minden jel szerint a mai értelemben is egészen nagy rendező-egyéniség lépett fel, aki nemcsak színházát, a Burgtheatert emelte a világ egyik első színházává, hanem az egész: német színjátszásra is — Brahmig és Reinhardtig — a legátformálőbb hatással volt: Heinrich Laube. Színész-felfedező, együttes-összekovácsoló, költői fantáziájú purifikátor — s ez az ő esetében, nem ellentmondás —, aki minden henye sallangtól megtisztította a színpadot és visszahelyezte jogaiba a szót, a költő szavát, mely kristálytisztán és teljes költői erejével és tartalmával csendült meg: az ő színpadán.

Laube korával összeesik és Laube hatását is mutatta a mi Nemzeti Színházunk aranykora. Paulay Ede volt akkor a Nemzeti Színház igazgatója, az ő nevéhez egy sokoldalú, gazdag repertoár és egy kitűnő együttes fűződik, amelynek európai nevezetessége az: volt, hogy a kor francia szerzőit Sardout, Dumast Parison kívül itt játszották a legjobban. De Paulay érdeme az Ember tragédiájának és még sok más klasszikusnak is úttörő bemutatása és az, hogy

ebben a korban népszerű és virágzó intézmény volt a Nemzeti Színház. Abból a nagy gárdából, melyet ő teljesített ki, még mi is láthattunk néhány igazán nagy színészt reprezentáns szerepeikben: Márkus Emmát, Csillag Terézt, Újházit, Nádayt, Szacsvyat, Vízvárit, Gabányit és a legnagyobbat: Jászai Marit.

A francia színpadra, melynek kultúrája a legrégebb, Molière zseniális és egészséges stílusa volt alapvető, tradícióteremtő, máig is tartó hatással. Ez az erős, mélyen gyökeret vert tradíció évszázadokig szinte élő rendező gyanánt látta el útmutatással a francia színpadot, közelebről a Comédie Française-t és talán ez is akadályozta ott jelentősebb, egyéniséggel bíró rendezők kifejlődését. Ez csak francia színpadon volt lehetséges, ahol a nyelv kultúrája is, amely részben éppen a színpadon fejlődött ki, csupa zenei tradíció. A francia színpadi dikciót hallgatni már magában is esztétikai élvezet a francia közönségnek, amely, mint olyan sokszor tapasztaltuk, szinte cselekményt sem követel a színpadtól, szinte elég, ha szépen beszélnek rajta franciául. Egyébként ez az úgynevezett tradíció nagyon kétes értékű örökségnek bizonyult. Inkább akadályozó, mint fejlesztő hatású. Minthogy a dikciót annakidején nem lehetett hanglemezre felvenni, a tradíció még csak nem is hiteles és megbízható. Bizonyos, hogy évtizedről-évtizedre kopott, halványult, erőtlenedett. Ócska dallam lett, melyből kihalt a lélek, az az értelmi és érzelmi erő és tűz, amely egykor átlelkésítette. Parisban a portás és a soffőr is gyönyörűen, kifinomult dallamossággal beszél franciául. De ebben még nem merülhet ki egy színpadi stílus minden ambíciója. Minden kornak más és más az üteme és a zenéje. Minden színpadi feladaté is más. Ezekkel az igényekkel és a valóság fel-fokozásának művészi igényével nem állíthatók szembe egy fáradt tradíció megszentelt, de lejárt lemezei.

Az olasz színpadi kultúra egyike a legrégebbieknek, szinte alapja és forrása az európainak; a *commedia dell'arte*-nak is, a leírt drámának is őshazája. A rendező művészete azonban, csodálatos módon, ott, még mindmáig sem fejlődött ki *sui generis* művészetté, írók, kritikusok még ma is valóságos agitációt fejtenek ki folyó-

irataikban a még mindig meg nem valósult állandó színház, az együttes és az európai értelemben vett rendező meghonosításáért. És mégis, ez a primitív olasz staggione-színpad olyan nagy színészeket adott a világnak, mint Ristori, Salvini, Rossi, Novelli, Zaconi, Grammatica és mindenekfölött Duse, aki, mindenféle iskola és irány felett, egyedülálló jelensége minden idők színjátszásának. Úgy látszik, az olasz színpadnak csakugyan megvolt a maga ideális értelemben vett és a sajátos olasz temperamentumban gyökerező tradíciója, ami ott nem jelszó és nem kegyeleti tényező, hanem virulens és nedvdús, eleven valóság maradt. Az igaz, hogy nem is a magasabb értelmű színházi kultúrában produkáltak nagyot, hanem inkább csak nagy színész-egyénségek kitenyésztésében. De ez a *csak* aztán teljes kárpótlás. Világjáró színészek nem zenekari, hanem szóló-élményeket adtak a világnak és ez még mindig több a feladattal becsületesen lemorzsoló átlagszínháznál. De mégsem legmagasabb foka a színháznak, mely lényege szerint zenekari művészet

A sztár, már az igazi, világértelenben vett sztár, aki sokszói a legértéktelebbe szerepeket választja ki egyénsége kelyhének mert azzal a leghababban bánhatik, azon minden csonkítást büntetlenül végezhet el, tulajdonképpen művészetellenes dolgot művel *ellene* dolgozik művészete értelmének. Produkciója olyan, minth? egy Paganini a zenekar egyik pultja mellett akarná bebizonyítani eredetiségét. A zene szólistái nem zenekarra írt műveket játszanak, tehát nem vétének művészetük ellen. De a színdarab zenekari mű vagy legalább is kamarazene. Éppen ezért ez az ideger területen való portyázás legtöbbször magának a sztárnak sem válilhasznára: üres virtuozításra csábítja s így ő sem adja javát művészetének. Pedig az ilyen sztárnak nagyon sokat, a legtöbbet keladnia, hogy kárpótoljon egy művészi hamisításért. Richard Wagner szerint száz sztár sem tudja azt a művészi hatást megteremteni amit a színpad közös és egységes munkája.

Strindberg is a költő nevében tiltakozik e rendszer ellen: „Sajátosságos” — írja —, „hogy ezek a csillagok előszeretettel választják ki a másodrendű darabokat. Ha aztán egyszer egy mesterművei

használnak fel szóló-produkcióra, akkor azt tönkreteszik. Ha a színész ki akar lépni művészetének természetes függőségéből, ez a züllesztés kezdete. Mert a csillag csak úgy válik láthatóvá, ha a főbolygó elsötétül. A csillag lejtátsza a költőt és a többi színészből statisztát csinál. De a tömeg, amely felül a hamisításnak, mindjárt kéznél van tapsaival és virágaival.”

Oroszországban a nagy tradíciójú cári színházak régebbi krónikája is csak nagy színészekről beszél, rendezőkről alig. A múlt század végén aztán Sztaniszlavszky és Nemirovics Dancsenko megalapították a moszkvai Művész Színházat és két nagy rendezővel ajánlékozták meg országukat: önmagukkal. Hogy mi a lényege annak, amit ez a két nagy rendező-egyénség hozott az orosz és az európai színháznak, arról már e lapokon volt és lesz is még szó.

De ez már nem halott színháztörténelem, Sztaniszlavszkyék színháza e sorok írója számára már nemcsak hallomás, hanem eleven élmény, erről már érdemes bővebben beszélni. Sőt — színpadról lévén szó — tulajdonképpen csak a személyes élményekről érdemes és szabad beszélni. A képzőművészetek és a zene esztétikusának van miről véleményt mondani: a mű előtte van; a színpad régi alkotásairól csak a mások véleményét mérlegelhetjük. Az előzményeket csak annyiban kellett érintenem, amennyiben e könyv szempontjainak a megvilágítását szolgálják.

Sztaniszlavszky, Antoine, Brahm, Reinhardt: ők és hatásaik már a mába nyúlnak át és a mai színpad törekvéseit meg sem lehet érteni azoknak az ösztönzéseknél és eredményeknek a megértése nélkül, amelyeket tőlük kaptunk. Ide tartoznak még a svájci Adolf Appiának és az angol Gordon Craig-nek merész reformtörekvései is, de ők inkább elméleti téren mozogtak és alkottak, bennünket pedig itt elsősorban a gyakorlat, a színpad érdekel, igazi ösztönzéseket tulajdonképpen csak innen kaphat a színház embere. Appia és Craig végül is csak a dekorációra voltak eleven hatással, róluk majd ezzel kapcsolatban lesz még szó.

Kevés olyan érdekes és értékes fejezete van a színház történelmének, mint a Brahm nevéhez kapcsolódó. Ha e fejezet lezártsá-

gára és csodálatos véletlenjeinek összetalálkozására gondolunk,, akkor az az érzésünk, hogy ilyesmi a színház egész történelmében csak egyszer eshetett meg. Igen, ennek a tiszta embernek és művésznek, ennek az apostoli Brahmának nemcsak hite és képessége, hanem hallatlan szerencséje is volt. Először is egy egész hatalmas írói generációval indulhatott és ennek színpadra törő vágyai nyertek benne természetes kielégülést; milyen egészséges alap egy induló, nemes törekvésű színháznak! Gerhart Hauptmannak és a vele együtt jelentkező nagytehetségű német színpadi íróknak még nem volt színpaduk. De rá várt egy egész sor külföldi nagy író meghonosításának, sőt részben elindításának is a missziója: Ibsen, Strindberg, a kisebb, de nagyhatású Heyermans és még hányan! A naturalisztikus, de talán még inkább a pszichológiai drámának volt ez a virágzási korszaka, irodalomban és színpadon egyszerre. Ez az új, akkor oly vérbő nedvekkel dús forrongás páratlan bőséggel lökte ki magából a színpadi tehetségeket. Színészen is, nemcsak íróban. Brahm szerencséje és jó szeme, vagy talán az eszme toborzó ereje olyan színészgárdát vetett a felszínre, amilyen azelőtt és azóta sem került össze egy társulatba. Mintha egy varázsszóra a földből nőttek volna ki. Gertrud Eysoldt, Irene Triesch, Lucie Höflich, Else Heims, Bassermann, Sauer, Rittner, Reinhardt és még sokan. Nemcsak nagy és az új feladatra kiválóképpen alkalmas színészek, hanem egytől-egyig lelkes, színészlétükre meglepően művelt emberek is. A rendezésre — mert most erről van szó — ebből annyi tartozik, hogy ezek között az írók és ezek között a színészek között természetes magátólérettéssel fejlődött ki az a művészi atmoszféra, melyben viszont szinte maguktól teljesedtek ki az új művészet formái, emberi és művészi karakterei. Ezek mintha mindig egyet akartak volna és mindent egyformán, egyforma szemlélet alapján. Nemcsak egész sor jelentékeny ember, hanem egy páratlanul homogén társulat is került itt össze a legfinomabb lélektani feladatok megoldására.

Mindez rendkívül megkönnyítette és szinte a minimumra csökkentette a rendezői beavatkozás mértékét. Brahm nem is volt valami

nagyon vitális és nagyon aktív rendező. Az a fáma ugyan nem felel meg a valóságnak, hogy egyáltalában nem is ő rendezte a darabokat, csak valamiféle irodalmi ellenőrzést gyakorolt a próbák fölött. Én láttam munkában, a próbákon is őt és megállapíthatom, hogy, pulpitusán a megvilágított szöveggel, a maga csendes módján, alig hallható hangján, a legkisebb részletekbe is beleavatkozott. Nem ugrált fel a színpadra, nem avatkozott bele, hogy úgy mondjam: testileg is a játékba, de azért benne élt, benne a játék minden hangjában és gesztusában. Az kétségtelen, hogy mint rendező is inkább kritikus maradt; persze, igazi, a lényeket látó és a mesterségében teljesen otthonos, egészen beavatott kritikus, akinek érzékeny füle a legjelentéktelenebb apróságra, hamis árnyalatra is felfigyelt, de akinek éles szeme mindig az egészre, az egész darabra és az egész íróra irányult. Előadásai talán nem voltak mindig tökéletesen összefogottak, egyetlen ritmusban kicsendülök, de *értelmezésben* mindig teljesen egységesek és a színészből mindig a legtöbbet hozták ki. És távlatok nyíltak ki a brahmi előadások mögött, mély árnyalású és messzi távlatok, emberi távlatok és — a naturalista játék mögött — szimbólumok távlatai. A Brahmé talán nem zenei fül volt, de a pszichológia dolgaiban a legfinomabb műszer. A műfaj is, melyet művelt, éppen ezt kívánta.

Baj csak akkor támadt, mikor ezen a műfajon túl való feladatok kerültek eléje. Mikor a ház főszereplőjének, Hauptmannnak a naturalizmustól való elkanyarodását sem tudta már követni. Az ilyen fordulatokhoz hiányzott belőle a vérbeli rendező lelki rugalmassága. Sem színpadának, sem lelkének berendezéséből nem tellett erre. Pedig elvben, vagy mondjuk így: az elmélet terén nem volt elfogult. Ennél sokkal szabadabb, nagyobb perspektívájú szellem volt. Már program-adásában hangoztatja: „Naturalizmus... egy jó darab utat vele akarunk bejárni, de ne csodálkozzunk rajta, hogy ha egy ponton, melyet most még nem láthatunk át, az út majd hirtelen elkanyarodik és meglepően új távlatok nyílnak meg a művészetben és az életben. Mert az emberi kultúra semmiféle fejlődése, még a legújabb sincs formulához kötve ...”

Nem elvből, hanem idegrendszere hibájából nem tudott már a maga reprezentatív írójával, Hauptmannal sem velemenni, mikor a verses „Versunkene Glocke”-t kellett színpadra vinni. Brahm minden meggyőződésével és valóban aszkétikus hitével a naturalizmusban gyökerezett, a stilizáló Hauptmann már nem volt egészen az ő embere. A „Versunkene Glocke” előadása fantáziátlanul szürke volt.

Brahmnak joga volt ahhoz, hogy megálljon. Megcsinálta a maga forradalmát; elhozta, kiélte a magát. Minden művészi idegrendszer véges, addig sem tart, mint az emberi élet. A legszabadabb, legátfogóbb és legforradalmibb apercipiáló képesség is megáll bizonyos ponton. Elég, ha a kritikus, felfedező és tolmácsoló annyit ad egy generációnak, mint Brahm a magáénak. Mert benne túlnyomó volt a kritikus; színpadi embernek, komédiásnak ő nem is volt eléggé hajlékony: nem is volt vére szerint való rendező. Inkább apostol volt, nem is annyira a színpad, mint az irodalom apostola.

Brahm speciális fejezet a rendezés történetében. Ő megengedhette magának — már addig, amíg —, hogy egyetlen stílus zárt világában dolgozhassék és ebben megközelítse a tökéletességet. Ő nem típusa a rendezőnek, hanem előkelő kivételezettje ennek a pályának. A stílusnak ezt a kizárólagosságát még Sztaniszlavszky, még a moszkvai Művész Színház sem engedhette meg magának. De ez talán nem is cél, nem is kielégülés az igazi rendezői temperamentum számára.

A Brahm társulatából kirajzott Reinhardtot például már egészen más fából faragták. Ő logikus folytatója volt Brahm útjának — az ellentét logikájánál fogva. Élesen látta Brahm egyoldalúságát és a színpad új perspektíváit is, szűk lett neki a stílus és a mesteriség is: szépen induló színészi pályája. Ő aztán új pályáján, mely először hozott igazi világsikert egy rendezőnek —, nagyobb, mint amilyen bármelyik világsikert is részül jutott —, megpróbálta erejét a legkülönbözőbb és legellentétebb stílusokban.

Naturalista produkcióval kezdte, a Gorkij-féle „Éjjeli menedékhely”-lyel, melynek rongyos miljójából egyforma könnyűséggel sik-

lött át Wilde főúri szalonjainak hűvös régióiba, Strindberg és Wedekind sötét, önkínzó levegőjébe és Maeterlinck elfinomult mesevilágába. Közül, egyre gyakrabban, a klasszikusok felé nyúlt, sorra következtek: Lessing, Schiller, Goethe, Molière és főként Shakespeare, évekig Shakespeare, akinek csaknem minden drámáját új fényben ragyogtatta fel, akiből eleven, mai, tömegvonzó sikerszerzőt csinált. Fordulópontot jelentett nemcsak a Deutsches Theater-ben, de igazán el lehet mondani, hogy világviszonylatban is a „Szentivánéji álom” teljesen újszerű, vad, viharos és egyben mélyen poétikus rendezése, az az új, hogy úgy mondjam: panteisztikus felfogás, mely az európai színpadok addigi érzelgős, sápiítózó tünderei, a Rackham-illusztrációk bágyadt, vérszegény és légies affektáltjai helyett harsogva hahotázó, kócos és vad erdei manókkal népesített be egy igazi, harsogó levegőjű erdőt, mintha csak maguk a mohos fátörzsek, a mindenféle furcsa erdei növények elevenedtek volna életre a természet nagyszerű panteizmusában ...

Német írók, franciák, oroszok, északiak... ki tudná őket felsorolni? Mindegyikben a speciális levegő, a *külömbőség* izgatta. Megteremtette Németországban az intim színház leghalkabb, legelökelőbb formáját és megteremtette az ötezrek színházát, a színpad nélküli, antik arénaformát egy cirkusz-épületben. Sokat támadták, azt mondták: cirkuszt csinál a színházból, mily szentségtörés! Holott ő színházat csinált a cirkuszból, sőt antik arénát, amelyet még soha nem látott, stilizált tömegmozgatással népesített be, olyan mindent elsodró hatással, olyan élön, ahogyan még senki nem tudott tömegeket mozgatni. Nagyobb baj volt az úgynevezett szentségtörésnél az, hogy az épület átalakítása szerencsétlenül sikerült és hogy még Berlin sem bizonyult elég nagynak ahhoz, hogy egy magasrendű színházat napi ötezer emberrel ellásson. Néhány gyengébb produkció is hozzájárult azután e nagyszabású vállalkozás lejáratásához.

De Reinhardtnál ez a kísérlet nem holmi bőrbe nem férés vagy hiúság volt, hanem az átlényegülés, a nyújtózás természetes vágya, annak a páratlan dinamikájú rendezői temperamentumnak a kiélése, mely kísérletről-kísérletre hajszolta és minden új feladat

előtt újjászületett benne. Ez volt a legjellemzőbb vonása, ez a temperamentum, az átlényegülésnek ez a képessége, ez a vitalitás, amellyel a próbákon minden szót és minden mozdulatot, de szinte minden tárgyat is át- meg átélt, hogy úgy mondjam: önmagával benépesített, életre serkentett. Mintahogyan Shakespeare ujjának érintése életre бүvölt, régen únt, porlepte meséket és banális figurákat, úgy kezdett élni a színpadon minden, amihez Reinhardt hozzányúlt.

Egy hangos szó alig hangzott el ezeken a próbákon a színészi deklamáción kívül, Reinhardt csendes, halk szóval, valami feszült nyugalommal avatkozott bele a játékba, gesztusokat mutatott, hangokat adott fel a színészeknek valami meghitt tónusban, páratlanul szuggesztíven. A legodaadóbb tisztelettel fogadták el hangsúlyokra menően részletező megjegyzéseit, hangfeladásait a német színpad olyan nagyságai, mint Bassermann, Wegener, Eysoldt, Höflich és — ezek már az ő teremtményei: — Moissi, Bergner, Pallenberg (akit a brettliról hozott el Molière-színésznek) és mindahányan. Egy éven át nem hallottam egyetlen vitát, hangosabb ellentmondást sem. Ilyen színészekre csak egyetlen tekintéllyel lehetett hatni: a tudás, a szuggesztivitás tekintélyével. Igaz, hogy ő viszont a legodaadóbb érdeklődéssel figyelte: mit hoz a színész magával? Nem titkolta meglepetését, mikor a színész jobb, találóbb hangot ütött meg, mint az ő partitúrája, mely rendezőpéldányában, vagy a fejében foglaltatott. Ilyenkor ezt a szerencsésen megütött hangot fürta, vájta, mélyítette tovább, sokszor egy ilyen hangból átformálta az egész alakítást. Pedig nem bízta magát a temperamentumára. Hónapokig dolgozott egy-egy rendezőpéldányon, amely csodája volt az alaposágnak, a legfinomabb árnyalatokig elhatoló kidolgozottságnak. Komoly tanulmányokat végzett, szaktudósokat is sokszor bevont a munkájába. A próbákon mégis teljesen szabadon bánt a gondosan felépített partitúrával, az anyagtól kapott benyomások, a pillanat sugallatának hatása alatt.

Izgalmas volt nézni, hogyan bontakoztak ki fokról-fokra a formák, a jellemekek és a darab körvonalai mintázó ujjai alól a félhomá-

lyos színház derengésében, abban a furcsa, elernyedő és mégis feszült légkörben, amely az igazi, jó próbákat jellemzi. Reinhardt néha tíz különböző hangon szólalt meg szinte egyszerre, legtöbbször az előtte álló színész egyéniségéből merítve. Vérrel telítette meg a szavakat, a mozdulatokat. Az egyéni hangokat és mozdulatokat mesteri módon tudta aztán az egyéneket összekötő magasabb egységekbe, képi és zenei egységbe foglalni. Itt, ezen a területen, a színészi játék szintézisében, fejlesztésében volt a legnagyobb. Érzéke a színész egyénisége, különleges zamatja iránt páratlan volt. Azt azért semmiképpen sem lehet mondani, hogy a külsőségeket, a dekorációt, a világítást és a többi elhanyagolta volna. Sőt, a felületes szemlélők éppen abban látták reformja lényegét, hogy a Brahm szürke kulisszái után, érdekesen újszerű, érdekesen megvilágított művészi képeket hasított a színpadra, körhorizontot, levegőt. Zenével és ha lehetett, a táncig fejlesztett mozgásokkal tarkította előadásait. Ezen a területen a legjobb festőket, muzsikusokat szólaltatta meg, felhasználta minden kezdeményezést, eredményt, az Appiát, a Craigét, Sztaniszlavszkyt, a Wiener Werkstätte-t, mindent. De mindez csak az anyagi lehetőségek kérdése volt és ezen túl legfeljebb még az ízlésé. Igazi nagy tehetsége abban nyilvánult meg, amit a színészekkel és a színészekből csinált. Páratlan színpadi vitalitásban, mellyel életet tudott varázsolni a színpad eleven és holt anyagába. Merészen újszerű színpadi koncepcióiért sokat támadták és éppen a legkomolyabb és legjelentősebb kritikusok. Újra merte meglátni és új fogalmazásban színpadra vinni az ezerszer játszott és másként beidegzett klasszikusokat. Ezt hamisításnak és kegyeletlenségnek érezték. Sokáig tartott, amíg ellenállhatatlan szuggesztivitásával le tudta győzni ezt az ellenkezést. Legnagyobb támadóiból a legnagyobb hívei lettek. A produkciók egész sora, egész kollektív tárlata kellett ahhoz, hogy meggyőző legyen és belássák, hogy fel fogásának újszerűségével nemcsak a rendezőt hangsúlyozta, hanem túlnyomó esetben magának a műnek, az új életre galvanizált klasszikusnak is használt. Shakespeare vaskosságait addig csak eltűrték valahogy a megszokott finomkodó és unalmas klasszikus-előadások

elemei között. Ő mindebből eleven, mai mulatságot csinált, minden frissességével megszólaltatta a naiv humor őseréjét.

Nagy színész-felfedező és fejlesztő volt. Igazi erejét akkor mutatta meg, mikor a múlt háború elején, legjobb színészei otthagyták. Egyszerre ott maradt hangszerek nélkül a nagy muzsikusk. Lázasan dolgozott és keze alól egyszeriben egy pompás új gárda kelt életre, egész sor kitűnő színész, akik közül talán elég Werner Krauss-t és Paul Hartmannt említeni. A sokoldalú, nagyszerű hajlékonyságú, de rossz külsejű Werner Krausst alapos munkába vette, sorra játszatta vele a legkülönbözőbb szerepeket a Lear bolondjától — Wallensteinig. De talpra állította, keresztülhajszolta az ellenkező kritika minden árkain, bokrain és tuskéin át. Sokszor vívott nagy küzdelmeket egy-egy színészéért. Ma már alig hihető, de Moissiról sem akart tudni a berlini kritika. Reinhardt addig erőszakolta, amíg elfogadták. Állta az egyoldalú harcot a kritikával szemben. Neki csak egy fegyvere volt: újra meg újra csatasorba állítani a megtámadott színészt, produkálni, meggyőzni, szuggerálni. Tudta, mit akar, bízott a maga ítéletében. Nem úgy, mint azok a színházvezetők — és, sajnos, ezek vannak nagy többségben — akik, ha már egyszer-egyszer el is szánják magukat egy kezdővel való merészebb kísérletezésre, aggódva kémlelik a közönség ábrázatát, a sikert és az első sikertelenség után elejtik a megbukott színészt.

Ez a korszak volt az én szememben Reinhardt csúcspontja. Ez után még sok sikere volt, egészen nagy sikerei, de ereje szemmel láthatólag hanyatlott. Alig-alig kísérletezett már, új színészekkel pedig többé egyáltalán nem. Csupa sztár-produkciót csinált, nyolctíz nagy névvel a színlapon. Ide-oda utazott, különösen Bécs és Berlin között, nem végzett többé igazi, belterjes színpadi munkát, nem akart kockáztatni, csak biztosra ment. Számomra ez már nem volt a régi Reinhardt többé. Egyre kevésbé érdekelt, amit csinált; már egészen a nagyközönség volt, a sikeré, a kasszáé.

Reinhardtnak fénykorában is voltak tévedései, sőt bukásai is. De mindig vállalhatta, amit csinált, mert minden kísérletét, elgondolását művészi szándék irányította, mindig a tolmácsolandó mű

lényegéből indult ki, legalább is abból, amit ő a darab lényegének érzett. Benne az igazi rendező-típus egyik kiemelkedő, sőt legnagyobb egyedét lehet szemügyre venni. Részletesebben foglalkozni vele ezért tanulságos. És a színpad történetének ez nemcsak olyan fejezete, amelyet már a magunk szemével láthattunk, amely már ránk is termékenyítőleg hatott, hanem minden tekintetben egyik legérdekesebb és leggazdagabb fejezete. Van, aki nem vallja be, hogy tanult Reinhardtól, van, aki bevallja, de kétségtelen, hogy mindenki, aki tanulni tud, tanult tőle és hatása alól egyetlen jobb színpad sem tudta kivonni magát. A fiatalabbak pedig azoktól tanultak, akik tőle kaptak értékes ösztönzéseket.

A F É L T E H E T S É G E K T E H E T S É G E .

Rendező? Miféle furcsa, felemás mesterség ez tulajdonképpen? Hogyan vetődik, honnan érkezik erre a pályára az ember? A színház legtöbb régi fázisában egyszerű volt erre a felelet: mesterségéből kivénült, vagy esetleg aktív színész, aki tapasztalatait, rutinját érvényesíti a színpadi munkának ezen a csendesebb, láthatatlanabb területén. Annak, amit azokban az időkben rendezésen értettek, meg is felelt az az idősebb színész, akinek ehhez tapasztalata, tekintélye és bizonyos érzéke is volt. De azóta nagyon megnöttek a rendezés perspektívái, lehetőségei és a rendezővel szemben támasztott igények is. Mindaz, amit a régi értelemben vett rendező csinált, a mai rendező mellékes, másodrangú munkájává csökkent, még azt sem mondhatjuk, hogy merőben technikai munkává, mert még a technika igényei is úgy megnöttek, hogy ezek külön is alapos felkészültséget kívánnak. Ez a felkészültség azonban mit sem ér magában és el sem választható a lényegtől, a szellemi résztől, mely viszont egy élet erudícióját kívánja meg a rendezőtől az irodalomban, a képzőművészetben, a színjátszásban és még sok más határterületen. A színpadon mindez szorosan összefügg és ezért nem lehet senki

csak úgy mellékesen, félkézzel rendező is, csak azért, mert rutinos színész; ami, persze, csak hasznára válik, ha aztán csakugyan és kizárólagosan rendező lesz belőle. De ez a mesterség ma már külön embert kíván.

Régen megállapított dolog, de még ma sem respektálják mindig és mindenütt, hogy a darabban játszó színész a legkevésbé alkalmas rendezője a darabnak. A színész, még ha kis szerepet játszik is, döntően el van foglalva ezzel a szereplésével. Ha színésznek vérbeli, akkor jobban izgatja a saját parókája, mint az egész előadás. Még ha sikerül is megszabadítania magát kollégáival szemben minden elfogultságtól és hiúsági kérdéstől, akkor sem marad elég figyelme a mások játéka és az előadás egésze számára. De még a saját alakítását is elhanyagolja, már csak azért is, mert önmagát nem rendezheti, nem láthatja a rendező szemszögéből és távlatából. Kollégáival szemben pedig mindenféle gátlások, tapintati kérdések akadályozzák. „Jó fiú” akar maradni, szociális kolléga, már csak azért is, hogy a kolléga ne gondolhassa magában: amit én csinállok, az még mindig különb, mint amit te csinálsz; inkább magaddal, a saját alakításoddal törődnél! Kell ezt még magyarázni? És mégis, még az is előfordul mostanában, hogy főszereplőre, olyan főszereplőre bízzák a rendezést, aki maga a fél darab: Hamlet alakítójára a Hamletet! Ha a legnagyobb Hamlet és a legnagyobb rendező kvalitásai egyesülnének egy személyben, ez az egy személy akkor sem felelhetne meg ennek a feladatnak ugyanabban az előadásban, szinte úgy nem, mintha Hamleten kívül még Oféliát is játszania kellene.

Kettős feladat az is és nem kevésbé felőrli emberét, amikor az igazgató szerepel rendezőként. És mégis: ez az ideális megoldás. Mert akkor a fegyelmi és művészi hatalom egy kézbe kerül és ez a végső, a művészi célnak csak hasznára lehet. Mint Oscar Wilde írja: „A művészet alkotásai különbözők, de a lényege a művészi hatásnak: az egység. Amikor a népek kormányzásáról van szó, el lehet vitatkozni a monarchia, az anarchia vagy a köztársaság előnyeiről, de a színház egy művelt deszpota uralma alá tartozik.

A munkát meg lehet osztani, de a szellemet, amely irányítja, nem.” Inkább a színházvezetés kisebb hatásköreiről kell lemondania az igazgató-rendezőnek. Mert a lényeg, az egész színházi masinéria lényege mégis csak a színpad. Ott annak kell dolgoznia, aki ehhez a legjobban ért. Tehát — már amennyiben ő ért legjobban hozzá — az igazgatónak, még ha száz más dolog is a körmére ég. Akárhogy nézzük is, mondom, ez az ideális megoldás s ezért e fejtegetésben, amikor a rendezőről beszélek, akkor mindig a teljes felelősségű és teljes hatalmú rendező lebeg a szemem előtt. A típust csak teljes kitenyésztettségében lehet felmutatni.

Nagyon fontos a művészi eredmény szempontjából, hogy a rendezőnek (igazgatónak) teljes legyen a hatalma, de nem kevésbé fontos, hogy *ne* éljen vele. Már tudniillik, ne éljen vele primitív, gyermekes módon, hatalmának külsőleges éreztetésével. Mert van ősmester-típusú rendező is, aki szinte testileg szereti éreztetni a hatalmát, kiabálással, hangos fegyelmeléssel, gorombáskodással, büntetésekkel. Pedig azon a színpadon, ahol büntetni kell, már baj van. A színpad fegyelme, amennyire fontos, annyira különbözik minden más fegyelem fogalmától. Itt már a levegőben kell lennie a fegyelemnek, magátólértétődőnek kell lennie, anélkül, hogy ez bármiféle külsőségben is megmutatkoznék.

Rendezői tekintély csak egyféle van: a tudásé, a hozzáértésé. Nincs, aki érzékenyebb lenne ez iránt, mint a színész, aki nyomban megérzi, hogy kinek a kezébe került. Hogy valóban hasznos-e neki a rendező irányítása vagy csak fontoskodás. A fontoskodást is eltűri, ha muszáj, de csak addig a pontig, amíg az nem ütközik össze az ő felfogásával vagy vélt igazával. Ezen a ponton a fontoskodásnak, a meg nem alapozott rendezői véleménynek engednie kell, meg kell alkudnia. Meggyőződését keresztülvinni, a játékba igazán behatolni csak akkor tud a rendező, ha a fentebbi értelemben igazi tekintéllyel bír. Ebben az esetben akaratát könnyen és simán érvényesíti. Az pedig már tapintat és még inkább pszichológia kérdése, hogy milyen eszközökkel. A rendező akár a színész minden hangján és minden mozdulatán is rajta tarthatja a kezét úgy, hogy a

színész észre sem veszi, sem kötöttséget, sem önérzeti sérelmet nem érez.

A rendező csak baráti meghittségben végezheti el jól a munkáját, fesztelen együttműködésben amelynek nem félelem, hanem megbecsülés az alapja; ha van terület, amelyen ez nem frázis, akkor a színpad igazán az. Ez a színpad atmoszférájának, lelkeséget, hangulatot és más finom imponderabiliákat előtérbe helyező, sőt egyenesen ezekből élő munkájának a parancsa. Itt a leghangosabb kiabálás sem használ annyit, mint a leghalkabb szó, ha célba talál, ha meggyőz, ha szuggesztív. Az a rendező, akinek az a becsvágya, hogy félelmet gerjessen maga körül, a leglényegesebbet véti el: nem tudja megteremteni a termékenység, a szent szülés légkörét. A rendező célja éppen az ellenkező: fel kell melegítenie a szerepével vajúdo, mindenféle gátlásokkal küzdő színészt, a cél éppen az, hogy a színészi lélek feloldódjék, a *lelki* izmok megereszkedjenek (ez fontosabb, mint a Sztaniszlavszky-féle izomgyakorlatok, melyekről még később lesz szó!) és a színészi alkotás minél természetesebben, minél gátlástalanabban életre melegedjék. Az erőszakolt fegyelem és a félelmet gerjesztő tekintély megmerevít, csak éppen azt fagyasztja meg, ami az egésznek az értelme: az alkotást.

Egyébként Goethe, mint annyi mást, már körülbelül ezt is kifejtette az ő veretes fogalmazásában: „Aközött, akinek parancsolás és aközött, akinek egy színház esztétikai vezetése a hivatása, nagyon is nagy a különbség. Ennek a kedélyre kell hatnia, tehát magának is kedélyt kell mutatnia, amannak el kell zárkóznia, hogy a politikai vagy gazdasági alakulatot összetartsa.”

Schiller és Börne viszont — akik azonban nem voltak aktív színházvezetők, mint Goethe, — nagyon szigorúan nyilatkoznak a színházi fegyelem kérdésében. Schiller szerint még a legnélkülözhetlenebb tag túlkapása sem tűrhető el a színházban, mert ez ilyen okokból minden más intézménynél hamarabb összeomlik. Börne szerint pedig, ha a színész ott is ragyogni akar, ahol ez az egésznek ártalmára van, akkor erőszakkal kell visszaszorítani. Ebben nagyon érdekes és a rendezés feladatára erősen rávilágító

kérdést pendít meg, amelyre még visszatérünk. Egyébként Börne volt az, aki olyan színházi törvényeket sürgetett, melyek megakadályozzák, hogy a „nagyok” a közönséggel lenézésüket éreztessék.

De térjünk vissza arra a kérdésre, hogy honnan is kerül elő a rendező?

A rendezői munka lényegét több oldalról lehet megközelíteni: vagy író, vagy színész, vagy (ritkábban) festő is lehetett az, aki rendezőnek készül. Valami hasonló művészi múlt nélkül nehéz elindulni erre a pályára. És valóban, a rendezői tehetség egy csomó féltehetség komponensének furcsa és elemezhetetlen vegyülete. A rendező író is, színész is, (ha sohasem játszott, akkor is feltétlenül színészi tehetséggel kell bírnia) festő is, muzsikus is, pszichológus is; és mégis más: rendező. Mert aki író is, színész is és mind a többi, az még nem okvetlenül rendező; csak éppen akkor, ha — rendező.

EGYÉNISÉG ÉS ÁTLÉNYEGÜLÉS.

Minden művészi érték a művész egyéniségében, egyéni értékeiben található fel; bizonyára így van ez a rendező művészetében is. De e művészet lényegében rejlik, hogy a rendező egyénisége laikus szemmel nehezebben ismerhető fel, mert ismertető jegyeit nem külsőségekben, holmi külsőségek konok ismétlésében, hanem a temperamentum azonosságában lehet megtalálni. És meg is találja az, aki látni és hallani tud a színházban. Természetesen a rendezőnél a temperamentum szekundär módon jelentkezik: tárgya nem a természet, hanem a művészet — a darabíró művészet —, mint ahogyan a francia impresszionizmus Zola szavaival vallotta: „*va à travers un tempérament...*”

Az is lényegéből következik, hogy eklektikus művészet. Ahány írói és ahány rendezői szándék, annyiszor kell egy színpad színjátszó stílusának újra alakulnia, átformálódnia; hiánytalanul és felismerhetetlenül. Az átlényegülés képessége itt nem az egyéniség hiányát, hanem gazdagságát jelenti.

És ez így van és minden ágaskodás és elrugaszzkodás: a lényeg félreértése. Némely német rendező erőlködésének, mellyel minden produkcóra bizonyos megismétlődő külsőségeket, a maga „egyéniségének” külső jegyeit erőszakolja, a dolog természete szerint zsákutcába kellett jutnia. Hiába találja fel — furcsa módon, ugyanegy időben — egy francia és egy német rendező a lépcsőt, mint a színpad kizárólagos architektúráját, ez még nem tölti meg tartalommal rendezői egyéniségét, ezenkívül pedig meg is akad vele nyomban, mihelyt másféle feladat elé kerül, mint az volt, amelyhez ezt a külsőséget kitalálta. Mert nincs a világnak az a rugalmas lépcsője, melybe helyes és logikus elgondolással, minden színpadi feladatot bele lehetne nyírni. Ilyen általános, minden problémát egyaránt megoldó színpadi formula elképzelhetetlen. Sőt: a rendezésnek még a technikája is eltanulhatatlan.

Minden rendező csak a maga technikáját tanulhatja meg, a másét sohasem. De még a magáét sem tökéletesen, mert minden egyes színpadi feladat új megoldás elé állít. A színpadon alig lehet valamit kétszer egyformán megcsinálni. Minden megoldást minden alkalommal újra kell kitalálni, a nagyvonalúakat éppen úgy, mint a legkisebbeket. Minden dekorációrészletet is magán a színpadon kell kipróbálni, még minden világítási effektust is ott kell kikeverni a színpadon, mint ahogyan a festő a színeket csak a vásznon keverheti ki és nem dolgozhatik előre elgondolt színképletekkel. A rendező, abban a pillanatban, melyben a világosítóra bízta az „alkonyodást” vagy a „holdvilágot”, vagy akár a legjózanabb nappali világítást is, az előadás instrumentumát adta ki a kezéből, nem ura többé annak a leglényegesebb hatáselemnek, amit az előadás atmoszférájának nevezhetünk. Mert még az alkony ódás is más és más, nemcsak minden díszletben, technikai okokból, hanem a darab és a felvonás szerint is, mélyebb, hangulati, ritmusbeli okokból. Mert a világítási hatásnak is együtt kell lélekeznie a darabbal, az előadás egészével. Mert ez az „alkonyodás” például nem „Ding an sich” — aminthogy a színpadon semmi sem az —, hanem tényezője a dekoráció hatásának is, de még a színpadi dikcióval, ennek tónu-

sával, a színész mozgásával és még sok minden egyébvel is szerves vonatkozást tart. Aki érzékeny a színpad finomabb, tehát leglényegesebb hatásai iránt, annak hamar fel kell ismernie azt az egyetlen dogmát, hogy a színpadon nincs dogma, nincs sablon, nincs mindenre érvényes formula, a színpadon csak rögtönzés van, rögtönző kísérletezés — persze, a próbákon és nem az előadáson! — és Sztaniszlavszkyéknak ezekhez a rögtönzésekhez és e rögtönzések kikísérletezéséhez és lerögzítéséhez kell 180 próba egyetlen darabból.

Ami igazság a rendezés külsőségeire, technikájára nézve, az még nagyobb mértékű igazság a rendezés stílusának nagyobb kérdéseiben. (Tulajdonképpen ez nem is kettő: technika és stílus csak egyszerre születhetik meg, sőt a technika csak a stílus függvénye lehet.) A rendező nemcsak az egyéniségét hangsúlyozó külső jegyeket és technikát, hanem a maga stílusát sem állapíthatja meg mindenre érvényesen.

Jessner — már politikai bukása előtt — ennek az optikai csalódásnak lett áldozata. Az ő stílusa — mondjuk röviden: expresszionizmusa —, mellyel a német köztársaság állami színházaiba beköszöntött, határozottan érdekes és vitális kísérlet volt és kétségtelenül vérbeli színpad. A színpadi impresszionizmus elpuhult formavilágára éppen olyan felfrissítően hatott, mint a festészet expresszionizmusa a festői formalításra; anélkül, hogy egyúttal impulzusát a festészettől kapta volna, hiszen a színpadon az expresszionizmus főként akusztikai reform volt. A lényeges ez volt benne, nem a lépcső, nem a függönyök és nem is a vetített hátterek. Ennek a jessneri stílusnak keményen ötvözött, kivetítő dikciója, gyors, tömör hanghatásai kitűnő rátalálással juttatták érvényre az olyan ugyancsak expresszionista jellegű drámáknak, mint Grabbe „Napoleonija, vagy Wedekind „Marquis von Keith”-je, különös dinamikáját. De még a shakespearei III. Richard démonikus karaktereihez és dikciójához is pompásan találó hangszíneket adtak.

Jessner mindent ebben a stílusban játszott. Kíváncsian vártam: mi lesz, ha ez a fanatikusan, minden áron alkalmazott prokruszteszi játékmód például Hamlettel vagy Fausttal kerül szembe? Néhány

év múlva megjött a felelet. Hamletet is eljátszotta Jessner és nemcsak a közönség, de a hozzáértők, sőt leglelkesebb hívei előtt is megbukott vele. A kritika a rendezés külsőségeiben kereste az okot. Én azt hiszem, hogy a nem megfelelő helyen erőszakosan alkalmazott *játékmód* érkezett csak el természetes csődjéhez ebben a mindenképpen elhibázott produkcióban. A hamlet dráma mély, befelé néző lelki alkatát nem lehet hangosan akcentuált, kivetítő módszerrel színpadra fogalmazni, aminthogy Hamlet monológját sem lehet belemennydörögni a nézőtérbe, azonmódon, mint III. Richárd vérgőzös tombolását. Kell ezekről még csak beszélni is? A rendezés szerényebb korszakaiban, melyekben még nem ambicionálta a rendező az „egyéni” stílust, ez probléma gyanánt még csak fel sem merülhetett.

Jessner aztán eljátszotta Hauptmann „Die Weber”-jét is, de már egyáltalában nem expresszionista szándékokkal, sőt alig valamiféle szándékokkal is, nagyon bágyadtan. És azontúl már egyre ritkábban lehetett látni a nevét a színlapon. Nyilván azért, mert annak a stílusnak, melyet magával hozott, melyet nevével fémjelzett, melyben kizárólagos rendeltetését, elhivatását érezte, a csődjéhez érkezett el. Becsületes, sőt fanatikus művész volt, aki úgy érezte, hogy nincs többé mondanivalója. Mert nem volt meg az a rugalmassága és vérbősége, amelyben Reinhardt mindig — majdnem mindig — újjá tudott születni. Reinhardtnak nem voltak elméletei és elvei, a színpadon élt és lélezett. Vérbeli színpadi ember volt, vérbeli eklektikus. Rendezőegyéniességét mégis fel lehetett, sőt fel kellett ismerni a legkülönbözőbb stílusú produkciókban is.

Az egyéniesség nem azonos külsőségek folytonos ismétléséből áll... Az egyéniesség a temperamentum, a szemlélet mélyebb azonossága és — igen, a rendezőben — a rugalmasság, az újjászületés képességének foka is.

A RENDEZŐ VÍZIÓJA.

Az előadás stílusának a rendező imaginációjában kell életre támadnia. Ez már eleven élet, de a színpadi megvalósításig még nagy az út: ott már nem elég a rendező víziója, ott már a rendező szuggesztív erején múlik minden. A színpadon nem elég az elképzelés; az eredmény: a kivitel kérdése.

Valahogyan minden darabnak más a stílusa; ugyanazon korbeli író, sőt esetleg ugyanazon író mindegyik darabjának is. Stíluson itt nem, vagy nem *csak* a kor, hanem a darab tartalma, művészi szándéka szerint való stílust kell érteni. A valóság másolásától való tudatos eltérések művészi megfogalmazását, veretét. Az előadás stílusa a mű leglényegesebb, legbensőbb — a támadathoz legközelebb eső — vonalait fogja össze egy széttörhetetlen pánt egységébe és az előadás művészi veretét, szuggesztív egységét, alaptónusát és ritmusát jelenti, melyben minden szín, hang és mozdulat összecsendül. Mint már kifejtettük, nemcsak az úgynevezett stilizált, hanem a legnaturalisztikusabb darabnak is van stílusa, mely az előadásban minden szó, minden hang színértékét, hangmagasságát, minden dekoráció-részlet, világítási hatás és minden mozdulat valóját meghatározza. Mindez persze, már nemcsak kiszámítás, pontos rendezői előírás kérdése. A fontos az, hogy mindez a rendező imaginációjában ... nem: a rendező ujjahegyén vibráljon, éljen.

Egy rendezőn a színészei kóros állapotot — mondhatjuk így is: bizonyos trance-ot — figyeltek meg. Egészen más hangon mondta reggelenként azt, hogy: jó reggelt! — ha Goethét és más hangon, ha Sardout kellett próbálni a színpadon, ugyanazokon a napokon, a párhuzamos próbák során ... Ez a stílus teljes beidegzettségének példája.

A darab stílusának ezt a már valóságos trance-szá felfokozott átérzését kell a rendezőnek belevinnie a színpad egész eleven és holt anyagába. Elsősorban a színészebe, de a dekorációba, a világításba, a kísérőzene adagolásába, szóval a színpad minden elemébe, de még a szünetekbe is. Igen, a szünetek művészete külön fejezet! Mert a

darab stílusa — és ritmusa, itt ugyanis a két fogalom összeesik — az: ahogyan beszél, lélezkedik és ahogyan hallgat. A darabnak is megvannak a maga szünetei és ezen belül a színész dikciójának is; ez utóbbiakról majd a színésről szóló fejezetben lesz szó. A színpadon a szünet — persze a tudatos, művészi szünet, nem a technikai — végtelenül jelentős. Már abból is kiderül ez, hogy egy percnyi szünet a színpadon néha végevárhatatlan tud lenni, nem hatvan, hanem ötször vagy tízszer hatvan másodperc. Más a szünet helyzeti energiája, más a súlya és tartalma az expozícióban, a darab elején, más a deklarációján és más a kicsengésben, a darab végén.

Már Schiller is ismerte a szünet erejét: „A mély csend szabad teret ad a képzelőerőnek, feszült várakozást teremt valami számára, ami történni fog; hatásos eszköz arra, hogy lendületet adjon a fantáziának és kedélyünket ünnepi hangulatba emelje.”

De e fogalmazásban még csak a *lélektani* szünetekről van szó. Ezek is fontosak. De ezeket bele kell foglalni — már persze a feladat, a darab természete szerint — átfogóbb, nagyobb egységekbe: a *zenei* szünetekbe, amelyekben a darab ritmusa és stílusa cseng ki, mély szívhangjai és ezeken belül a kisebb egységek, képek, jelek zenei valójára. Persze, ezek helyét és tartamát mindig a szöveg zenei tartalma — és érzékeltethetően, felmutathatóan *még* ez sem — szabja meg; csak megérzések ezek, imponderábilisak, melyekről így, szavakban, még csak megközelítő fogalmat sem lehet adni. De táfán nem egészen hiábavaló felhívni a figyelmet rá. A darab zenei tartalmának kifejezésére természetesen más eszközei is vannak a színpadi orkesztrumnak: a tempó, a hangmagasságok, a crescendók és decrescendók, a ritardandók és accelerandók, az egész előadáson átvonulóan és az egyes részleteken belül. A ritardandó lehűti a feszültséget, vagy előkészíti a kirobbanást, az accelerando nekirohanással új feszültségre vagy forrpontra hevíti fel a hangulatot és így tovább.

A rendezőnek a darabból kialakított víziójában — amin persze nemcsak vizuális, hanem zenei elképzelését is értjük — minden szerepnek is megvan a maga külön ritmusa és hangszíne; a naiva

talán a fuvola vagy klarinét, a hős nő talán a hegedű, a hős talán a gordonka hangját képviseli a rendező hangszerelésében. A jól meghangszerelt előadásban a Moissi sokat emlegetett „cselló-hangja” sokszor csakugyan a cselló-szólamot képviselte. De nem is kell az övéhez hasonlóan zengő, kifejezetten zenei hang ahhoz, hogy a színész hangja a megfelelő hangszintet képviselje az előadás zenekarában. A különböző hangszíneket és ritmusokat ugyancsak a rendezőnek kell összehangolnia és beleillesztenie egy jól meghangszerelt előadás magasabb zenei egységébe. Egyes jelenetek értelmi vagy zenei hangsúlyok szerint való kiemelésének, vagy hátrábbtolásának is nemcsak képi, csoportosításbeli, hanem zenei eszközei is vannak: hangszínekkel és tempókkal is ki lehet emelni, vagy hátrább lehet tolni a jelenetet.

A rendező ezekkel az eszközökkel a darab mélyebb értelmét segítheti kifejezésre. De vissza is élhet velük. Még a legkisebb árnyalások lehetősége is nagy hatalmat jelent a kezében. Thomas Mann is zenei hasonlathoz nyúl, mikor megállapítja, hogy a leírt színdarab nem jelent olyan támaszt a rendező számára, mint a partitúra a karmester számára. Legfeljebb annyi a jelentősége, mint a librettóé egy operában. Adolf Appia, a svájci színpadreformátor arról panaszkodik könyvében, hogy a drámai rendező munkája nagyon is sok önállóságot követel, nagyon is szabad és ellenőrizhetetlenül labilis területen mozog. Biztos támaszát a rendezőnek csak az operapartitúrában, tehát csak az operaszínpadon látja, ahol a zene és a zenében foglalt pontos meghatározások biztos útra viszik a rendezőt. A drámai mű szerinte túlságosan sokféle értelmezést enged. Mindebből ő, csodálatos módon, azt a következtetést vonja le, hogy az operai rendező munkája művészebb, mint a drámai rendezőé. Holott abból, hogy egy művészetnek nagyobb a szabadsága, nagyobbak a lehetőségei, éppen a magasabbrendűségére, alkotóbb voltára kellene következtetni. Az operarendezőt nemcsak a partitúra köti, hanem annak karmesteri értelmezése is, tehát tulajdonképpen a karmesterrel is meg kell osztania munkáját s így a maga rendezői vízióját csak nagyon megkötötten érvényesítheti.

A laikus olvasó, de még sokkal inkább a céhbeli, a színházi mesterember, bizonyára hajlamos lesz azt hinni, hogy itt csak képzelődésről, vagy holmi dekadens elfinomultságról van szó. Nagyon is régi igazságok ezek, amelyeket csak tudatosítani próbálok itt színpadi munkám tapasztalatainak, élményeinek emlékeiből és másoknak ezt a kérdést érintő gondolataiból. Minden időben, minden finomabb érzékű színházi ember érezte és sok esetben tudatosítani is próbálta a színpadnak ezeket a nehezen kitapintható zenei elemeit.

Hogy még néhány, igen józan szellemű és régi gondolkodóra hivatkozzam: Lessing, „Hamburgi dramaturgia”-jában hosszan és igen behatóan fejtegeti a színész hangjának zenei értékelését, Goethe a „Wilhelm Meister”-ben, de számtalan más írásában és nyilatkozatában is a zenekar tagjainak egyéni és összmunka ját tárja a színészek elé követendő példának és váltig zenei hatásokról beszél, Börne pedig egyenesen karmesteri pálcával szeretné dirigálni a színpadok mögül az előadást. Ez különben azóta több színpadon, főként a tömegjelenetek során, meg is történt. Érdekes, hogy a rendező szerepe és hivatása ott kezdett először jelentkezni, ahol tömegek mozgatójáról volt szó. Ebben már a közönség is kezdte meglátni a rendező munkáját, szükséges voltát valami olyan színpadi szervnek, amely ezzel foglalkozik. Azóta már tudjuk, hogy egy három- vagy akár kétszemélyes kamaradarab dialógusának vezetése éppen olyan, vagy még finomabb rendezői és zenei feladat, mint a leghatalmasabb tömegek mozgatója.

Szimbolikusan szólva: *minden* rendezői hangsúly, tehát minden stíluskérdés is, zenei síkon jelentkezik. De vannak tulajdonképpen, szűkebb értelemben vett *zenei* elemek: hangulatfestések, lírai árnyalatok kifejezésére és vannak *értelmi* eredetű motívumok, amelyek azonban zeneileg is kifejeződnek a hangerőben, tempóban, dinamikában — hiszen ezek révén tud a rendező kiemelni vagy hangsúlytalanságba süllyeszteni egyes részleteket, de ezek segítségével tudja megadni az előadás egészének alapvető ritmusát is.

A KÖLTŐ SZAVA ÉS SEMMI MÁS.

A stílus szót e fejtegetésekben magasabb értelmében alkalmaztuk: minden egyes mű külön hangját, hangulatát és veretét jelöltük meg vele, nem pedig azokat a skatulyázó fogalmakat — naturalista, romantikus, stilizált, társadalmi stb. —, amelyek csak nagyjában utalnak az előadás domináns hangjának követelményére. Ezek amúgyis csak általános, mindjárt szembe ugró különbségek, amelyek általánosságban helytállóak, de nem szorulnak bővebb kifejtésre. Ami, sajnos, nem jelenti még azt, mintha a színházak még ezeket a nagy kategóriákat is mindig meg tudnák tölteni tartalommal és előadásaik még ezeket a durva stíluskülönbségeket is mindig tudnák éreztetni, kellő kifejezésre juttatni.

Még a jobbik esetben egyes speciális stílusokra való beidegzettségük gátolja őket. A rosszabbik eset az, amikor semmiféle stílus nem fejlődött ki és nem tud kifejlődni egy színpadon a színpadvezető kellő érzékének vagy szuggesztivitásának hiánya miatt. Az ilyen színpadokon jól-rosszul, szinte véletlenformán alakul ki az előadás. Az így dolgozó első- és másodrendű színházak között csak annyi a különbség, hogy az úgynevezett elsőrendű színházban jobb, nevesebb színészek, biztosabb szereptudással, nagyobb rutinnal, drágább díszletek keretében szolgálják ki a közönséget. Különbség ez is, de csak fokozati! Az előadás minősége ezekben az esetekben különben függ a műfajtól is, a darabnak — a szó skatulyázó értelmében vett — stílusától.

Úgynevezett „mondain” vagy nagyvilági darabot — bizonyos fokig, a „felnőtt előadás” fókáig — nehezebb játszani, mint például azokat a darabokat, melyeket a németek az „Armeleutstil” kategóriájába soroznak. Már csak azért is, mert a nagyvilági stílushoz már bizonyos külsőségek is nélkülözhetetlenek: nagyon is ellenőrizhető keret, elegancia a külsőségekben, jóképű, felnőtt színészek, akiknek el lehet hinni ezt a miljót... De nem csak ezért! Lényegesebb az, hogy az ilyen darabokban mindig van valami felszínes stilizáltság, a dialógusban is, még ha nem is több, mint amennyi az úgy ne ve-

zett szalon-levegőben kimertül. A szegény miljójú, naturalisztikus darabban jobban ki lehet könyökölni a könyököket, jobban ki lehet térdelni a térdeket, egy-egy outsider-siker itt hamarabb megközelíthető. Mondom, mindez csak bizonyos fokig áll. Ameddig külső eszközök és rutin döntik el a dolgot. Ezen a fokon *túl* természetesen, a művészi szempontok magasabb régióiban, már nem is kérdés az, hogy valamit „könnyebb-e” vagy „nehezebb-e” játszani? Egyformán könnyű és egyformán nehéz: művészet...

Az bizonyos, hogy mikor a színész a maga primär megfigyeléseivel dolgozhat, amikor ez elég, akkor könnyen tud jót produkálni. Nálunk például a paraszt- és népi stílusban, a kispolgári stílusban is mindig eléggé jó előadásokat lehet látni. A színész is, a közönség is közelebb van ezekhez a köztünk élő típusokhoz, egyszerű kedély világukhoz, humorukhoz. De ebből alig szabad egy együttes teljesítő-képességét, magasabb feladatokra való alkalmasságát megítélni. Erre a legprimärebb színészi kvalitásokból is telik; amelyek persze nem lebecsülendők, csak éppen magasabbrendű feladatokhoz nem elegendők. Ezt sem tudja mindenki, ezt sem tudja az áltehetség, csak a vérbeli. Csakhogy ez még nem elég, csak ezen *túl* kezdődik ... A Nemzeti Színházban csaknem mindig jó volt „A bor” előadása. Most növendékelőadásokon is gyakran láthatjuk elég jó előadásban. A növendékek produkciójához ez, ha egyoldalú is, nem rossz mérték. Náluk a megfigyelőképesség, a természetes játék még nagy érdem; elég, ha a növendék ezt még kisebb fokon is mutatja, mint a kész színész. A fiatal színész primär kvalitásai ezen a fokon dőlnek el. A francia színpad feltűnően jó átlagelőadásainak is ez a titka. Amikor ők francia polgári drámát vagy vígjátékot játszanak, akkor a maguk mindennapi életének a könnyen megfigyelhető alakjait játsszák. De a magyar színpadon ezeket a francia darabokat már a maguk speciális levegőjének a megéreztetésével lehet csak játszani, tehát bizonyos fokig stilizálni kell.

Az úgynevezett naturalisztikus darabot tehát könnyebb jól, vagy helyesebben: bizonyos fokú hatással eljátszani. De csak a primitív naturalista darabokat. Amelyekhez elég a köznapiság élet embe-

reinek köznapi mélységű megfigyelése. De hogy a „naturalizmus” is milyen durva kategória, azt nyomban belátjuk, ha Heyermans-t és Hauptmann-t és főképp Ibsen-t egymás mellé gondoljuk. Milyen különbség! Ibsen lélektani darabjaiban is már csak egészen a felszínen, az életábrázolás apró hangsúlyaiban, inkább módszerében, mint lényeges mondanivalójában naturalista. Eljátszásához már korántsem elég a mindennapi élet megfigyelése, itt azt kell eljátszani, amit a mindennapi élet apró vonásai *mögé* bujtat el az író és ez már — nem naturalizmus. Tulajdonképpen, mint már fentebb kifejtettük, nincs is vegytiszta naturalista dráma, tehát ez a kategorizálás alig mond valamit. Már akkor, mikor a német színpad még büszkén hivatkozott naturalizmusára, írta Thomas Mann: „A mi színházunk naturalisztikus. És mégis: hogy stílus, forma és mérték a színpad lényegéhez tartoznak, hogy a „naturalisztikus színház” ellentmondás — *contradictio in adjecto* —, azt hiszem, ez a felismerés már nálunk is derengeni kezd ...”

És ha már a darab naturalisztikus eljárásának módjára sem lehet dogmákat felállítani, ha már ezt sem lehet ugyanabba a hangnembe belegyömöszölni, akkor még sokkal kevésbé lehet természetesen az úgynevezett stilizált játékmódra nézve általános, mindenre érvényes formákat találni. Micsoda forma lehetne az, amely egyként alkalmas Shaw és Maeterlinck, Wilde és Giraudoux, Bruckner és Crommelynck tolmácsolására? Hát még, akik között korbeltávolságok is elmélyítik a szakadékot: például Calderon és Goethe! És Shakespeare, akinek páratlan stílusgazdagsága alig engedi meg, hogy — persze, magasabb művészi igényekkel — akár két darabját is egyformán, finomabb stílusbeli különbségek nélkül, játsszák el.

Shakespeare már azzal is, hogy semmiféle utasítást nem ad, szárnyakat ad a rendezői és a színészi fantáziának; az értelmezésnek és a játéknak olyan szabadságát kínálja, amely csak ösztönző hatással lehet minden művészi alkotásra. A szerző lehetőleg a dialógusban adjon meg minden utasítást, szereplőinek szájával mondja el minden intencióját. Gordon Craig egyenesen sértőnek találja a rendezőre nézve a szerző utasításait. Bizonyára túlzás ebből hiúsági

kérdést csinálni, de annyi tény, hogy a szerzői utasítások, ha csak nem félreértések veszélyeit akarják elhárítani — ami ugyan már mindig gyanús —, akkor teljesen feleslegesek, sőt megkötik a fantáziát, tehát inkább zavarnek, mint segítenek. Talán csak Shaw-nak lehet megbocsátani sokszor sziporkázóan mulatságos, végnélküli zárjeleket; de ezek nem is vehetők komolyan, mint utasítások, hiszen paradox magyarázataikkal néha egyenesen ellentmondanak a szövegnek; inkább csak a perspektívákat gazdagítják és olvasmányá teljesítik ki a színdarabot. Amennyire kívánatos, hogy a színpadi író a színpadra érezze és képzelje mondanivalóit, annyira fölösleges, hogy a megvalósítás módjaiba is beleszóljon, ha csak nem ő a darab rendezője is, mint Parisban még ma is legtöbbször. Ami viszont nem hiszem, hogy magának a szerzőnek is hasznos volna; még akkor sem, ha egyébként kitűnően érti a rendező mesterségét. Akkor is jobb, ha a más darabját rendezi. Mert minden színpadra kerülő műnek csak hasznára lehet, ha egy kívülálló, objektív szem rostáján is keresztül szivárog.

A szerzői beavatkozás zavaró voltának egy furcsa példáját tapasztaltam. Egy író, aki eleinte meglepődve, majd lelkes helyesléssel fogadta azt a merészebb színpadi stilizációt, melyben darabját színpadra állítottam, legközelebbi művében azzal lepett meg, hogy felkapta azt a tónust, amelyben előbbi darabját játszottuk és ezt az újabbat már ennek a szellemében hangszerelte meg, mégpedig nem is az utasításokban, hanem már az elképzelésben és a dialógusban is; hogy úgy mondjam: a kezem alá írta az egészet. Az egyébként értékes és kitűnő darab annyira *készen* volt, annyira nem engedett teret a fantáziának, hogy ez irritált, megköttöttséget éreztem és nem is tudtam magamat az előadására elszánni. Már az sem egészséges dolog, ha a szerző egy szerepet egy bizonyos színész testére ír. Siker még kerekedhetik belőle, de jó darab ritkán.

A rendező számára mindennek a dialógusból, a *szóból* kell kiönnie, kivirágoznia. Az előadás hangjának, ritmusának, szereposztásának, de a dekorációnak, a világításnak és minden egyébnek is. Ebből világos többek közt az is, hogy idegennyelvű rendező, vagyis

olyan valaki, aki nem tudja tökéletesen azt a nyelvet, melyben rendez, csak egészen felületes és értéktelen munkát végezhet. Aki ilyesmit vállal, az — feltéve, hogy jóhiszemű — csak azt árulja el ezzel, hogy művészetének csak külsőségei érdeklik, a lényeghez nem ért. A revü-rendező mestersége, az igen, az nemzetközi. Az ilyen vendégrendezések nem ünnepi pillanatai, hanem művészetellenes vállalkozásai és legfeljebb udvariassági aktusai a színháznak.

Az utasítások hiába magyarázzák az író intencióit, csak az számot, ami az elmondandó szavakban foglaltatik, semmi egyéb. Hogy az író szókének, vagy alacsonynak, vagy magasnak képzelte-e el alakját, teljesen mellékes. A szóban minden benne van, abból talpra ugrik az igazi figura valódi egyénisége, amely megtalálja azt az ábrázolására alkalmas színészt is, akinek esetleg egészen más a külseje, de akiben mélyebb tényezők pontosan ugyanazt a hangot szóltatják meg, amelyen a szerep beszél. A szóból virágzik ki az egész rendezői vízió, olyan parancsoló erővel és világossággal, hogy azontúl már úgyszólván csak az ösztönök dolgoznak, csak egy a végső célra irányuló beidegzettség vívja küzdelmét az anyag mindenfajta ellenállásával. Aki nem érzi magában ezt az egyetlen célra való beállítottságot, aki víziójának ilyen parancsoló megszületése után még a lényegre nézve habozik, új alapokra tér, latolgat és megalkuszik, az lehet sok szempontú szellemes ember, filozofikus agyvelő, alapos tudósa a rendezői hivatásnak is, csak alkotó rendező, művész nem lehet. Mert ehhez az alkotásnak ebben a stádiumában már inkább elfogultságra, mint mérlegelő objektivitásra van szükség, hitre, arra a meggyőződésre, hogy e pillanatban ezt a darabot *csak így* lehet látni és eljátszani és nem máskép. Erre feltétlenül szüksége van a rendezőnek, hogy megszülessék benne az a koncentráció, melynek szuggesztív kisugárzása teremti meg és fogja össze az előadás oly sokféle tényezőjét. Senki se higgye, hogy ez csak temperamentum kérdése, hogy egyik rendező így, a másik úgy dolgozik. Minden jelentékeny, alkotó rendező csak így dolgozhatik és a tapasztalatok azt mutatják, hogy így is dolgozik.

A szónak, már persze csak az igazi költő szavának, mely itt is

„kezdetben vala”, nemcsak értelme, hanem íze, aromája, kisugárzása is van, távlatok nyílnak belőle és parancsok, kategorikus imperatívus-ok tornyosodnak fel, melyeket nem lehet megkerülni. A szó ekként megóv a hamisítástól is, amely pedig olyan gyakori ott, ahol a szót nem tudják, vagy nem akarják megérteni. Csak így lehetséges, hogy vannak színpadok, amelyek minden darabot kimosdatnak, kifényesítenek, kellemessé hamisítanak. Azt is, amelynek sava-borsa éppen a kócoság, az érdesség, esetleg a durvaság is. A „Háromgarasos opera”-t például nem lehet felsőbb leányok számára való, kellemes zsúr-mulatsággá szelidíteni. Ennek éppen a kócoságban, sőt a durvaságban van az igazi ereje. A hamisítás itt csak szagtalanítást, erőtlentítést jelent és a közönség is megérzi, hogy itt valami nincs rendben, az egésznek semmi értelme. Az a színház, amely az ilyen darab igazi hangjától meg akarja kímélni a közönségét, sokkal helyesebben teszi, ha az ilyet egyszerűen nem adja elő; de elő is adni, meg nem is, azt nem lehet.

Mindez lényegében még a stílus kérdésére tartozik, amelyet legjobban megvilágítani mégis csak példákkal lehet. Láttam egyszer Shaw „Caesar és Cleopatra”-jának egy előadását, amely fényes külsőségek között, kitűnő színészek közreműködésével éppen csak azt az egy motívumot vétette el, amely miatt az író darabját megírta. De ez az egy kis tévedés, mely a költői szó alapos félreértéséből támadt a karakterek rajzában és a darab alaphangjában, megbontotta az egész mű egyensúlyi helyzetét és más értelmezésbeli hibákkal együtt, egyenesen céltalanná tette az előadást. Shaw történelem-szemléletének éppen az a döntő mondanivalója itt, hogy a nagy Caesar hódításainak csúcspontján sem tetszelgett a hős és a diktátor pózában, hanem bölcs öregember volt, okos ügyvezetője a birodalomnak, afféle bankvezér-típus, aki minden történelmi helyzetben a legegyszerűbb és legjózanabb hangon szólalt meg. A helyzet humora pedig abban foglaltatik, hogy Caesar két alvezére, Rufio és Britannus éppen az ellentétei uruknak, cézárabbak Caesarnál, büszke katonák, akik nem tudnak belenyugodni uruk pongyola modorába és számonkérik tőle a birodalom méltóságának méltó képviselőt. Caesar minden

szava ennek az ellentétnek a kihangsúlyozásán és komikumán sarkallik. Az említett előadásban egyszerűen megfordult a helyzet, már a két alvezér hangján is, de főként azon, hogy az előadás Caesar ja, talán a tógától megmámorosodva, de talán más okból is, súlyos méltósággal, ünnepélyesen hömpölygette mondatait, a shawi Caesar e minden történelmi pózt leleplező, szellemes és könnyed ötleteit.

A szó tisztaságát és akusztikai értékeit általában nagyon elhanyagolja a mai színpad. Vagy a rossz értelemben vett pátosz ürességével zengeti ki, ahány színész, annyiféle ritmusban; vagy pedig teljesen elhanyagolja zeneiségét, pongyolán, sőt értelmetlenül ejteti a szót a természetesség örve alatt. A legújabb színpadok ez utóbbi betegségét — Jessneren kívül — talán csak a párisi avant-garde-színpadok kerülték ki, amelyeket megmentett ettől a francia színpadi nyelv kipusztíthatatlan kultúrája és belső pátosza. Copeau, Báty, Dullin és Jovet színpadán egyformán szépen beszélnek (de szépen beszélnek a boulevard-színházak színpadán is). E színpadok különben nem is jelentették a dikció lényegesebb reformját. Avant-garde jellegük inkább csak a mise-en-scène egyszerűsítésében, nagyobb artisztikumában és műsoruk nagyobb merészségében nyilvánkozott meg. Klasszikus előadásaikban pedig nem volt nehéz dolguk: a Comédie Française-on kívül csak ők játszottak klasszikust és a Comédie nagyobbára oly poros előadásait könnyű volt túlszárnyalni. Igaz, hogy e színpadok megjelenése és divatja óta már a Comédie is nem egy klasszikus darab új és kitűnő beállításával lepte meg a közönséget, az utóbbi években pedig egyenesen a maga színpadára telepítette át az összes forradalmi rendezőket Copeau vezetésével, aki ezt az egész mozgalmat elindította. Ő elindulásának legjobb ösztönzéseit felismerhetően Reinhardttól kapta. Nem jutott túl Reinhardton, sőt tulajdonképpen innen maradt Reinhardt fénykorán. Nagyon szép, becsületes munkával átlelkesített előadásai fölött mindig valami szürkeség felhőzött, nem volt igazi fényük, dinamikájuk és különösebb invenciót sem mutattak. Dullin és Báty előadásai talán még ennyit sem. Legtöbbször csodálkoznom kellett a párisiak lelkesedésén. Még a legszínpadibb, legtemperamentumo-

sabb közöttük kétségtelenül Jouvet, aki mint színész is érdekes és jelentékeny.

Legrosszabbul járt a szó az orosz forradalmárok színpadán. Itt egyenesen tudatos üldözésben részesült. Tairoff és Meyerhold mindent mozgással akart kifejezni, a táncig, az akrobatikáig felfokozott mouvement-nal: a cselekményt, a karakterrajzot, a zeneiséget, mindent. Az orosz színész testkultúrájában és temperamentumában meg is találták ehhez a kellő alapokat. Nem tudom elképzelni sem azonban, hogy Hamletet vagy Lear királyt miképpen lehet a szó hátterbe szorításával és hangsúlyos mozgással eljátszani. Az az operett-előadás (Giroflé és Girofla), mellyel Tairoff Európát beutazta, mindenesetre érdekes és invenciózus volt. De Hamlet.. . Jellemző különben, hogy már ma múltidőben kell beszélni az orosz forradalom e két dédelgetett emberéről. Azóta a nép kegye is elfordult tőlük és már néhány éve nem is szerepelnek. A népnek vagy húsz év kellett hozzá, hogy megértse, hogy nem érti ezt a túlstilizált művészetet. A hivatalos közvélemény a naturalizmust proklamálta és a vállán hozta vissza Sztaniszlavszkyékat, akik ugyan közben sem szüntek meg dolgozni, csak éppen a hivatalos elismerést nélkülözték addig. De módjukban volt megvárni, míg napjuk újra felkelt.

A TRÜKKRENDEZŐ.

A rendező legfontosabb szerepét sokan abban látták, hogy közvetítő a darab, vagyis a szerző és a szerep, illetve a színész között. Ezt már a XVII. században, mikor ez a mesterség még gyermekcipőben járt, észrevette egy finom író, aki a rendezőt — nyilván a diplomáciából kölcsönzött kifejezéssel — „puissance intermédiaire”-nek, közvetítő hatalomnak nevezte. Kétségtelen, hogy ez is a rendezői hivatás lényegére tartozik. Nagyon szellemesen és tömören fejezte ki ugyanezt Rákosi Jenő egy levelében, amelyet egyik darabjának rendezése után írt nekem: „A színész játssza a szerepet, a ren-

dező játssza a darabot.” Más szóval: a rendező a darab egészét képviseli, közvetíti (sőt „játssza!”) a részlettel, a szereppel szemben. Magyarázza a színésznek a szerzőt, a darab mélyebb és rejtettebb értelmét, amelyet a francia „pensée intime de l'oeuvre”-nek nevez. Belőle főként azt, ami a szerepre tartozik. De közvetítő nemcsak az író és a színész, hanem mindkettő és a közönség között is. A közönség fülével és megosztott figyelmével kell hallgatnia a próbákon a színészt, a közönség szemével kell megnéznie a nézőtér minden pontjáról a díszletet és játékot, hogy megállapítsa: mennyi jut el a szó erejéből és a játék dinamikájából, valamint a díszlet dekoratív hatásából is a közönséghez. Főként pedig már a kész előadást kell a próbákon is maga előtt látnia, hogy megállapítsa: milyen hatással lehet egy-egy jelenet a közönségre és ehhez képest még esetleg változtathasson rajta.

Mindez fontos, de tulajdonképpen még csak legkezdetlegesebb és legközelebbi feladata a rendezőnek. Innen maradna alkotó lehetőségein, túlságosan szerény volna, ha ennyivel beérné. A kritika, az irodalomnak ez a nem mindig hivatott prókátora, az irodalom, a darab vélt érdekében gyakran utasítja szerénységre a rendezőt. Sokszor emlegetik, hogy az a jóhírű asszony, akiről nem beszélnek és az a jó rendező, akinek a munkáját nem lehet „észrevenni”. Hát ez a dolog nem egészen így áll. Nagyobb baj az, ha a rendező *hiányát* lehet észrevenni, mint ha a rendezőt. Nem kívánatos talán, hogy a rendezői szándékok az előtérbe tolokodjanak és mindenáron magukra vonják a figyelmet. De az, hogy a néző meglátja-e az előadás mögött a rendezőt, csak hozzáértésének a kérdése. Ha nem látja meg, akkor vagy nem hozzáértő, vagy csakugyan nincs az előadás mögött rendező, nincs nyoma benne összefogó kéznek, művészi szemléletnek és egyéniségnek. És ez már öreg hiba. Ez már a műélvezet pozitív mérlegére tartozik.

Egy úgynevezett elsőrendű színház átlagos, jól felkészült, „kész” előadása és egy zeneileg összehangolt, egyetlen ritmus lendületébe összefogott, művészi előadás között nemcsak fokozati a különbség. Önmagáért való, a darabon is túlmenő hatása, átütő ereje

csakis ez utóbbinak lehet. A közönség, ha öntudatlanul is, de feltétlenül megérzi, amikor lélek és zenei egység árad a színpadról feléje. Ennek elsodrő és ellenállhatatlan a hatása. Ezt bizony észre lehet, sőt észre kell venni, akármilyen magátólértetődően hat is. Már abból is észre lehet venni, hogy: ritkaság. Hogy ez a többlet — mellesleg: minden előadás igazi értelme — nem jár okvetlenül a belépőjegygel.

Ellenben igaza van a kritikának akkor, ha az úgynevezett „sztárrendező”-vel találja szemben magát. Szegezzük le ezt a fogalmat és körvonalazzuk mindjárt azzal a negatívummal, hogy sztárrendezőnek nem az ideális, a legfejlettebb rendezőtípust nevezzük. Nem azt a rendezőt, aki a legfejlettebb színpadművészet ormán e komplex művészet sokféle elemét egy önmagáért való teljes és ritmikus egységbe fogja össze ... A sztárrendező típusát a német színpad, a második birodalom berlini színházainak izgatott sikerhajszája és, furcsa módon, tulajdonképpen a színészi sztárrendszer termelte ki.

Reinhardt a maga sikerének igazi tetőpontján, vagyis művészetének teljességében — tizenöt-húsz esztendővel ezelőtt — még mindig egy-egy *rendezői felfogást* hangsúlyozott, amikor a rendező szerepét, egyéniségét hangsúlyozta. Azt a felfogást, azt az egységes, az előadás egészén következetesen keresztülhajtott művészi nézőpontot, amellyel — és amelynek kedvéért is sokszor — a darabot kézbe vette, színpadra látta és formálta. Ő még — legtöbbször — a darabnak egy-egy lényegére tartozó, belső vonására, egy-egy domináns hangjára, hangulatára állította az előadást, még ha ez néha csak külsőségekben nyilatkozott is meg és még ha a darab sok részletén — a szintetikus művészi cél kedvéért — erőszakot is tett... De alig nagyobb, mint az impresszionista festő, amikor a hangulat, az egyéni látás hangsúlya kedvéért naturalisztikus részleteket elhanyagol. Még Jessner expresszionizmusa is a dráma belső dinamikáját, tehát még mindig egy lényeges elemét, vetítette ki.

Az ő sikerük azonban elszabadította azt a legújabb rendezőtípust, amely mindebből csak a rendező szerepének, *jelentőségének*

hangsúlyozását vette tudomásul. Amely már nem egy lényeges rendezői felfogást, nem egy belső, művészi egységet, hanem csak a rendezőt hangsúlyozza, mindig és mindenáron. Ez a típus, mely, elvétele és elvetelve, nálunk is kezd mutatkozni már, nem egy felfogásra, hanem egy-egy egészen külsőleges, nem a lényegre tartozó fogásra, *trükkre* állítja az előadást; a darabot, az író lényeges intencióját minden habozás, művészi skrupulus nélkül feláldozza egy technikai ötlet vagy vicc kedvéért. Sem az író, sem a színész művészete nem terheli lelkiismeretét. A színész dikciójával, egyéniségével, fejlesztésével éppen úgy nem törődik, mint az író legfinomabb hangsúlyaival. De nem szentség az ő számára az előadás stílusa sem. Naturalisztikus tömegfelvételeket, Wochenschau-filmeket kanyarít bele például egy végtelenen stilizált színpadi előadás felvillantató, jelényes, képsorozatába . . . Lásd Piscator és társai, a többi, a színpadi stílusok zavarosában halászó kis piscator... Piscator maga mindebből legalább a politikai propagandát vette komolyan. A többiek már csak a maguk személyének a propagandáját.

Piscator eleinte még érdekes, feltűnő és mégis lényeges dolgokat tudott színpadán elmondani. Karlheinz Martin is, noha a finomabb részletekkel sohasem igen finnyáskodott és az egyes színészek sohasem kaptak tőle sokat; mindig inkább a tömegek és a dekoratív látványosságok érdekelték. Később aztán már a legfőbb céljuk az lett, hogy mindig egy-egy technikai külsőséget állítsanak előtérbe, az előadás domináns szempontja gyanánt. Lehetőleg filmmel bontották meg az előadás stílusbeli egységét. A szimbolizmusig stilizált előadásba az orosz forradalom véresen eredeti filmfelvételeit nyírták bele! Piscator színpadra alkalmazta a „trottoir roulant”-t: egyik előadásának ez volt a csúcspontja. Ez volt az a trouvaille, melyet sajtóbeli fullajtárjai az új színpad megváltó gondolatának, fordulópontnak hirdettek.

Karlheinz Martin 1928-ban Shaw „Major Barbara”-ját rendezte, amely színpadi anyagnak csak elmés, finom és lelkes iróniát kínált, de semmi látványosságot és semmi tömegprodukciót. Martin úgy segített magán, hogy a színpad közepére egy hatalmas ágyút

állított (a III. felvonás egy ágyúgyárban játszik), csövel a közönség felé. Mikor a függöny felment, öt percig nem történt más, mint hogy az ágyú csövéből egy keskenyebb cső bújt lassan elő, majd abból még egy, végül egy harmadik, be — egészen a nézőtér közepéig. Ez volt az egyetlen rendezői gondolat, melyet hangsúlyozni akart. E Berlinben azelőtt húsz évvel már oly kitűnően játszott darab előadását egyébként teljesen elhanyagolta. Kitűnő színészek, mint Käthe Dorsch és Klopfer rosszul — szinte egy másik darabot — játszottak; mindebben már nem volt rendezői szándék, ez csak elnagyolás, elhanyagolás volt. De produkált ezzel szemben a rendezői találékonyság egy furcsa ágyút, melynek csöve a nézőtér közepébe lógott bele ... Az ágyú, mellesleg, nem talált a célba: az előadás megbukott. De az egész kis eset jól példázza: milyen elemekből áll ma egy hangsúlyos rendezői produkció, mikor a rendezőnek minden eszébe jut, csak az az egy nem, hogy a darab lényeges intencióra keressen kifejezőmódot és egy ilyen társalgási komédiának esetleg a dialógusok csiszolásában és a karakterek érdekes kiformalásában keresse a hatását. Mindez elmélyedő, finomkodó munkát kíván és ez már — nem volt akkor dernier cri, nem volt berlini tempó, nem up to date-rendezés (hogy a sznobizmus egész szótárát kimerítsem).

A drámai színpadot a trükk-rendező a revü felé tolja el és a közönség nagy rétegeinek ugyanazon ösztöneit veszi célba, melyek eddig a revüben kerestek kielégülést. „Oly cél, minőt óhajthat a kegyes...” Különösképen a sznob nagyvárosokban ravasz a dolog, mert a sznobok nem érik be a nekik tetsző mulatsággal, ők valamit „haza is akarnak vinni a színházból”, ők komoly élményt is keresnek a színházban és a revü-drámából hazavihetik a drámai élmény öntudatát és még azonkívül a revü csiklandós izgalmát is ...

A trükk-rendező korszerűen okoskodik. Csak azt nem veszi észre, hogy Amerikában és Parisban már a revü is kiélte magát és hogy megérhetjük még azt is, hogy a drámában — a drámát keresi majd megint a közönség. Errefelé mutat a differenciálódás folyamata is: a filmmel, a beszélő, muzsikáló, színes és a színhelyét köny-

nyedén változtató, a legnehezebb technikai trükkökkel is játszva megbirkózó filmmel a színpad *ezen a területen* úgysem veheti fel a versenyt. Csak a másik területen: a dráma igazi területén... Azon, amelyen majd ismét a dráma zárt stílusa, a színészi élmény finomságai, a szó halk szépségei és a drámában a dráma fog érvényesülni a közönség speciális és nem pótolható színházi élménye gyanánt.

A mindenáron újnak az erőszakolása minden művészetnek csak ártalmára lehet. Ami igazán új, az sohasem elhatározás, eltökélés kérdése. Ez a rendező művészetében sincs máskép. Az igazi művész meggyőződéses és kiérlelt alkotása mindig új és eredeti, a meggyőződéstelennek legvadabb elrugaszzkodása is csak értéktelen másolat. Utánérzése olyan valaminek, ami bizonyára eltökéltség nélkül volt új.

AZ ÁRNYALAT: MINDEN.

Az új drámában, amely színpadra kívánkozik és amely színpadot érdemel, nem igen válogathat a rendező. Itt adva van a darab, amelyhez alkalmazkodni kell és melyet a lehető legjobban kell színpadra állítani, akár van a rendezőnek egyéni mondanivalója, hozzátennivalója, akár nincs. Itt a nagy vonalakat kell megkeresni, azt az alapvető hangot, amelyre az előadás egészét állíthatja. Ha ez a darabban nem egységes, ha hangbeli, vagy értelmezésbeli zavarokat árul el, akkor az író bevonásával megkísérelheti, hogy rendet teremtsen a darabban és az előadásban. De végül is az író megengedheti magának, hogy homályban hagyjon egyes részeket, vagy motívumokat, vagy az egyes alakok karakterrajzát, joga van hozzá, hogy ne határozza el magát sem jobbra, sem balra. A rendezőnek azonban ehhez nincs joga! Mert *az előadásban* már nem lehetnek homályok, legalább is olyanok nem, amelyek a játék vezetését bizonytalanná, vagy lehetetlenné teszik. A rendezőnek végül is döntenie kell. Az íróval egyetértésben, vagy végső esetben: anélkül. Ami, persze, nem jelenti azt, hogy például egy „Peer Gynt”-szerű

mű misztikus és sokszor kibogozhatatlan utalásait, amelyek itt írói szándékot jelentenek, meg kell oldania és pozitívumokkal behelyettesítenie, vagy hogy a Faust második részét nyájas és közérthető idillé kell kitisztáznia. De jelenti például azt, hogy ott, ahol az író ingadozó karakterrajzot ad, ott a rendező élesebben mintázzon, eldöntse, hogy a figurát a karikatúra felé kell-e vinni, vagy emberibb irányba és jelenti azt, hogy a darab lényegére nem tartozó, sőt annak ártó kuszaságokat kitisztázza. És ha már a fővonalakon segíteni nem tud, legalább ne ártson a hangulategységet rontó ötletecskével, karzati visszhangra pályázó viccekkel a darabnak.

Olyankor, amikor a rendezőnek módjában van a darabot kiválasztania, például régebbi standard-darabok, vagy klasszikusok közül, akkor csak olyat volna szabad választania, amelyről mondanivalója is van, amelyet valami egyéni szemszögből tud meglátni, vagy amelyből egy olyan lényeges hangot hall ki, amelyet eddig elhanyagoltak és amely valami új színt ígér, vagy új fényben ragyogtathatja fel a mű szépségeit. Egyszóval, kell hogy valami *művészi oka* legyen az előadásnak. Még a politikai szempont is jobb a semminél és bizonyos körülmények között igazolhatja az előadást, de csak akkor, ha egyúttal művészivé is formálható új szempontot ígér, anélkül, hogy erőszakot jelentene a mű lényeges mondanivalóin. Már az is indoka az előadásnak, ha a nehezebben megoldható főszerepekre véletlenül kivételesen alkalmas színészei akadnak a színháznak. De az aztán színész legyen a talpán, aki megér egy előadást!

Az új rendezői hangsúly sokféle lehet. Grácia, vagy bumfordi vidámság, játékosság, vagy sűrített tragikum: már ezek a motívumok is olyan rendezői hangsúlyokká fokozhatók fel, amelyekkel sok, a műsorokon tengődő, mechanikus előadásokkal elkoptatott klasszikus darabból lehet eleven mai mulatságot, vagy megrendülést kitermelni. Igen, már ez is ok: a port lefűjni arról, amiről érdemes és unalmasan, kötelességből celebrált shakespeare-misék helyett *eleven* Shakespearet játszani. Persze, az alapvető motívumot ilyenkor is a darab stílusában, a darabban és nem a darabon kívül kell meg-

találni. És nemcsak megtalálni kell, hanem keresztül is vinni, minél lenyűgözőbb művészi következetességgel.

Állítólag egy magyar intendáns mondta azt a sokszor idézett, jóízű paradoxont, hogy Shakespeare-t csak jól szabad játszani, vagy sehogy, de játszani muszáj. Ez a „muszáj” áll a legtöbb Shakespeare-előadás háttérében egyetlen indokolásként és magyarázatként is. Semmi más nem magyarázhatja meg a lélektelen ledarálásnak azt a bűnös módszerét, mellyel ebben az „üzemben” általában találkozni szoktunk. Csak így eshetett meg, hogy a költő utolsó periódusának bűbajos alkotásáról, a „Téli regé”-ről, melyet nemcsak az esztétika értékel igen magasra, hanem számos külföldi színpad is állandóan a legelevenebb sikerrel játszik, egyik budapesti előadása nyomán, szinte egyhangúlag állapította meg a kritika, hogy érthetetlen, miért ad elő ilyen poros és unalmas darabot a színház! Vájjon a darab volt-e poros és unalmas, vagy az előadás? Schiller minden rajongó romantikája mellett is legmaibb, még mindig izgalmasan érdekes drámáját, a „Don Carlos”-t is mindig unalmasnak ítélik nálunk, így van ez, ha a régi darabot az előadás nem tudja átlelkesíteni, sajátos költészetének hímporát megcsillogtatni, belső ritmusát ki-zengetni!

Az a rendező, aki úgy igyekszik szemügyre venni a régi darabot, minél szűzebben és frissebben, mintha még előtte sohasem játszották volna színpadon, mai tartalommal is meg tudja azt tölteni, maivá, élővé teszi, olyanformán, mint a mai költő a régi témát, vagy ahogy Shakespeare a maga korának angoljairól mintázta meg római hőseit. Nekünk viszont Shakespeare korának embereit kell megjátszanunk mai embereknek. Ez olyan magátólértéktető, természetes folyamat, hogy szinte nincs is más lehetőség. Ami az ilyen nagy drámákban minden korokat összeköt, az a mindig érvényes örök emberi. A lényeg megmarad, csak a megnyilatkozás formái változnak korról-korra. Csak az a kérdés, hová tesszük a hangsúlyt, a fénypontokat? Ezzel új fényben lehet felragyogtatni sok olyan értéket, amire már vastag porréteg rakódott, vagy amit a lelketlen ismétlés közhellyé csépelte. A legelcsépeltebb idézeteket is úgy lehet

elmondani a színpadon, hogy aki százszor is hallotta már, most eszmél csak igazi értelmére.

Igaz, hogy a régi darabnak ilyen új szemlélete menten kihívja a „tradíció” őreit, a kritikusok jelentékeny részét. De ha ezek csak a régi, rossz előadások beidegződését védelmezik a szent tradíció örve alatt, akkor nem lehet törődni velük. Kétségtelen, hogy a jó-hiszeműeket végül is meg lehet győzni. Ha nem egy produkcióval, hát akkor az új szemléletnek egy kollektív tárlatával, már akinek ez módjában van. Ha pedig nem, akkor a rendezőnek a bukást is vállalnia kell, nyugodt tudatában annak, hogy csakugyan művészi szemléletet, meggyőződést juttatott érvényre a kivitelnek is hibátlan eszközeivel. Amilyen fárasztó és elcsüggesztő holmi silányságokkal, olyan üdítő és felvillanyozó örök értékekkel foglalkozni a színpadon: ebben a rendező bőséges kárpótlást találhat. De ha csak egy külsőség, egy ötletecske, egy trükk, holmi feltűnési vágy, vagy fenegyerekeskedés az alapja az egész újításnak, akkor méltán támadják a tradíció őrei, mert akkor csak rombol, anélkül, hogy építene.

A kivitelén, a művészi következetességen, végig az egész előadáson, keresztülvitt zenei és lélektani hangsúlyokon múlik minden, ami az előadásnak egyáltalában értelmet és jogosultságot ad. Itt kezdődik az, ami a színpadon művészetnek nevezhető. Sajnos, a legtöbb színházi előadás előkészülete már be is fejeződik ezen a ponton, ahol tulajdonképpen kezdődnie kellene. Beéri azzal, hogy, úgy ahogy, áll a darab, a színészek fennakadás nélkül mondják szerepeiket, az előadás technikai része simán gördül és nincs botrány. Stílus-kérdésekkel és más finomkodásokkal ugyan ki fárasztaná magát!

Vannak viszont túltengő rendezői hangsúlyok, merőben külsőségesek, csak a szenzációt hajszolok. Ezek aztán nem is fárasztók. Nem kell a darab belső zenéjét kihallgatni és a sokrétű anyagban kifejezésre juttatni. Az egész egy ötleten sarkallik, sokszor csak egy negatívumon, például: nem kell jelmez!

A stílus-kérdések sorában kell állást foglalni az olyan kísérletekkel szemben is, amilyen például a „frakkos Hamlet” sokat em-

legetett szenzációja volt. Abban mindig van valami jó, ha egy remekmű körül szenzáció kerekedik és rátereli az irányában nehezen megmozdítható figyelmet; de *ezt* az árat már kissé magasnak vélem. Különben talán éppen a Hamlet szorul a legkevésbé erre, mert olyan örök szenzációkban gazdag, amelyek minden, csak valamennyire tűrhető előadásban sikert biztosítanak neki. (A III. felvonás páratlan cselekmény-halmozása, egymást hajszólo, feltornyosodó szenzációi! És a szerep, a világirodalomnak ez a mindig és mindenkor leghatásosabb szerepe!) A frakkos Hamlet egyébként egyike a legfatálisabb ostobaságoknak. A jelmez korhűsége nem dogma, hiszen többek között azt is jól tudjuk, hogy Shakespeare korában sem XII., hanem Shakespeare-korabeli, tehát XVI. századbeli ruhákban játszották. Valamely magasabb cél érdekében lemondhatunk arról a többletről is, arról a kor-intuícioról, amelyet a jelmezben rejlő couleur locale kétségtelenül csak elősegít. Nem is a korhűség a lényeges itt, hanem az, hogy a mai ruhával a darab minden szava és helyzete kínos ellentétbe kerül, anakronizmus-halmazza, csupa primitív ostobasággá silányul. Hiszen mit számít a frakk, vagy bármilyen jelmez is Shakespeare embereinek időtlenségével, a drámában oly lesújtóan nagy örök emberivel szemben! A frakk csak egy forma, igaz, de éppen a darabban előforduló más, a Hamlet, helyesebben a Shakespeare korához kötött formákkal ütközik össze, melyek a mi korunkba nem képzelhetők bele s így nem tesz maibbá, *nem* hidal át semmit, sőt, csak elmélyíti a szakadékot. Nem hogy maibbá, de éppen ellenkezőleg: lehetetlenné, elfogadhatatlanná teszi a darab körülményeit és embereit. Pedig a hangoztatott cél éppen ez volt: maibbá tenni a Hamletet. Persze, az igazi cél a szenzáció volt, minden áron.

Shakespeare korában egészen más volt a helyzet. Nemcsak azért, mert annak a kornak a viselete sokkal dekoratívabb volt, mint ez a mai, nem is azért, mert akkjr még nem ismerték a jelmezt és a korhűség elvét, tehát ez ott merő kényszerűség, jobb híján való megoldás volt, melyet a közönség szeme már megszokott. Hanem, mert Shakespeare valóban a maga kora szemléletével látta a dol-

gokat, eszébe sem jutott magát a XII. századba beleképzelni — akkor még *ezt* a korhúséget nem ismerték és az írók nem is törekedtek erre —, tehát, amit ő leírt, az éppen az ő korának a felfogását tükrözte, a legkisebb részletekben is, ott nem volt semmi ellentét, semmi diszsonancia! Ennek még volna valamelyes értelme — ezzel is kísérleteztek már —: az *író* korának a jelmezeiben játszani a darabot. Ez is felesleges kísérlet, ebben a külsőségben ugyan kár megbolygatni egy beidegzettséget. De a XVI. században megírt XII. századot a — XX. század köntösében játszani!... Különben a legjobban rávilágít a kérdésre, ha erre gondolunk: megengedné-e egy mai szerző, hogy a XVI. században játszó darabját frakkban játszásk el? Alig képzelhető. Pedig egy ma írt darabnál ez még sokkal logikusabb volna.

Az gyakran szükségesnek vagy okosnak mutatkozik, tehát jogos is, hogy a rendező a cselekmény időpontját, vagyis a darab miljójét néhány évtizeddel visszatolja. Akár azért, mert a történet egy naivabb korban elhíhetőbb; akár azért, mert az a kor, amelyben a cselekmény játszik, még nem jelent stílust, de a darabon már megéreződik, hogy nem ma, hanem néhány évtizeddel ezelőtt íródott. Ez jogos, de csak ha kellő mérlegelés alapján történik. Olyan darabot például, amelybe egy bizonyos kor politikája, vagy egyéb jellegzetessége is belejátszik, természetesen nem lehet más kor stílusába áttenni. Ez olyan magátólértődő, hogy megemlíteni sem kellene, ha nem volna erre is példa. A sületlenségek hamar találnak követőkre.

A stílus szót itt most abban a megszokott, képzőművészeti értelemben használtam, mellyel a darab miljójének valamely korszakhoz tartozását szokták megjelölni. E könyv szóhasználata szerint egyébként mást jelent: szinte minden darab külön stílusát. Ez, az ilyen értelemben vett stílus legfeljebb csak ösztönzést, intuíciót, atmoszférát kaphat a képzőművészeti kort jelölő „stílustól”, ami azonban tartalmát nem merítheti ki. Rendezői hangsúlynak ez kevés, nagyon is általános, vagy ha úgy vesszük: sok. A rendezőt *a kevesebb* érdekli; nemcsak a részletekben, hanem az előadás egé-

szében is. Mint ahogyan Verlaine minden művészet hitvallását ebben fogalmazta meg: „nous ne voulons ... que la nuance”. Hiába, ez tökéletes. Az árnyalat: minden.

A LÉLEKIDOMÁR.

A rendező és a színész viszonya: ez egyike a színpad legizgalmasabb gyakorlati problémáinak.

A színész ösztönösen hadakozik az erős rendezői akarat ellen. És ez nemcsak lélektani, hanem művészi szempontból is jogosult. A színész is csak a maga kiélésének minél nagyobb szabadságát keresi, ő is csak a maga szabadságharcát vívja.

Csakhogy: a jobbik ösztönével végül — bevallottan, vagy (nálunk, a magyar erudíciójú színész, legtöbbször) be nem vallottan — mégis megérzi, hogy a jó rendező, ha már egyébbel nem is, azzal feltétlenül hasznára van, ríogy alakítását a *darab irányában futó sínekre* igazítja, az előadás szerves részévé, a darab igazi intencióinak hordozójává teszi. Mert ezzel ellenkező irányban igazi sikere a színésznek sem lehet. A közönség ha nem is tudatosan, de mindig megérzi az ellentmondásokat, a felfogások kiegyenlítetlenségét és disszonáns érzése a színész sikerét gáncsolja el.

És a munka során, minden egyes esetben rájön a legágaskodóbb színész is arra, hogy az úgynevezett erőskezű rendező nem nyomja el, sőt ellenkezőleg, elősegíti leghatóbb művészi érvényesülését. Már csak azért is, mert a színész nem láthatja önmagát, hiába próbál tükör előtt, nem ítélni meg: „mi áll jól neki”, mindig mehet el az affektusban, mi az ő színészi élményének legszerencsésebb kifejeződése? De még sok más, ennél fontosabb okból is. Konfliktusra itt semmi ok. Hosszú rendezői pályámon még sohasem került sor ilyesmire. A legművészebb színész is — és ez a tulajdonság nem egészen idegen ettől az exhibíciós mesterségtől — belátja, hogy itt nem hiúsági kérdéssről, hanem a legszorosabban vett közös érdek-

ről van szó; közös, külön sem választható munkáról, kölcsönös megtermékenyítésről, olyan kölcsönhatásokról, amelyekre feltétlenül szükség van és amelyek csak a legkedvezőbb légkörben fejlődhetnek ki.

A rendező megvárja: mi az, amit a színész magával hoz? Mennyiben jó, érdekes Önmagában és mennyiben foglalható bele abba az értelmi és érzéki (optikai-akusztikai) képbe, vízióba, melyet ő, a rendező, az előadás egészéről elképzelt, megfogalmazott. A lehetőséghez képest fel kell használni azt, amit a színész magával hoz, mert ez — legalább is a jobb esetekben — az egyéniségéből adódik ki. Természetes és nemes matéria ez, teljes figyelmet és gyengédséget érdemel. De sokszor csak élménynek igaz, kifejezésnek nem szerencsés; márpedig a színjátszásnak csak előfeltétele az élmény, célja: a kifejezés. Sokszor nem a legegyszerűbb, a legtalálhatóbb oldalról közelíti meg az ábrázolandó alakot, vagy a kifejezés módja nem meggyőző. Egyik színésznek másként kell megfognia és megérezkítenie ugyanazt a szerepet, mint a másíknak; a rendezőnek minden elképzelését *arra* a színészre kell alkalmaznia, át-fogalmaznia, aki előtte áll és mégis úgy, hogy *az* az alak legyen, akit elképzelt. Ugyanabban a szerepben két különböző színész nem valósíthatja meg ugyanazt a rendezői receptet.

Mindezek szavakba, szabályokba alig foglalható, csak éppen példálódzva megközelíthető esetek, melyekkel talán valahogyan meg lehet éreztetni a színész és rendező bonyolult viszonyát. A beavatkozás lehetőségei kimeríthetetlenek és minden a próbán, a színpadon, a gyakorlatban dől el, a színész és a rendező egészen sajátos, folytonosan rögtönző, kísérletező, a kialakulás vegyi elemeire többé szét sem borítható, közös munkája során.

A rendező segítőtársa, igazi szövetségese a színésznek, akinek egyéniségét nem hogy elnyomja, hanem — sokszor önmaga ellen is — megvédelmezi, kiteljesíti, mélyen a tudat alatt rejtőző vonásait, kapacitásait segítvén tudatosságra, bátor kifejezésre. Hányszor mondja a próbán a tehetséges színész: ezt nem tudom megcsinálni; és a kevésbé tehetséges hányszor nem mondja, de valóban nem

tudja azt, amit aztán az előadáson már ő is, amaz is, meggyőző erővel képvisel!

Nem is hozhat ki a rendező a színészből mást, csak ami a színész testi és lelki regiszterében megvan; csak azt ébresztheti öntudatra, ami öntudatlanul szunnyad benne, sokszor egészen élménytelén, fiatal, parányi lelkének a legmélyén... Ez a rendező legizgalmasabb, legspirituálisabb munkája, izgalmas és veszedelmes játék, mert anyaga az emberi lélek, mely sokszor, a hajszolás feszültségében, túlnő önmagán. És játék az emberi sorssal is, mely egy vagy két túlfeszített produkció után, sokszor nem is tud kiteljesedni, önmagához méltó maradni. Színészt „felfedezni” — ha ez nemcsak annyiból áll, hogy az ismeretlen színészt játszani hagyja, hanem hogy tanítani, szuggerálni és önmagán is túlnövesztetni tudja a rendező —, szép élmény, de hálátlan és tragikus felelősség is, melyet sokszor keserűen érez az, aki erre a tulajdonképpen talán joggal lélekidomításra adta magát. Üstökösmódra meginduló és tragikusan félbemaradt pályák felelősségét is viseli.

A rendező módszere a színésszel szemben természetesen különböző lehet. Sok felesleges vita folyt már erről, pedig ez a kérdés nem elméleti téren dől el. Ez a rendező temperamentumának, képességeinek és éveken át kialakult megszokásának a kérdése. Az tudniillik, hogy magyarázatokkal vagy színészi jelzésekkel (a hang, a mozdulat megmutatásával), amint helytelenül mondani szokták „előjátéssal” éri-e el azt, amit akar. Vannak nagyon jó rendezők, akik mindent elrontának, esetleg egyenesen groteszk hatást érnek azzal, ha „előjátéssal”, viszont találó, pregnáns és rövid magyarázatokkal meg tudnak világítani egy karaktert, vagy egy-egy fontosabb helyzetet vagy motívumot. Azért ők is meg-megtalálják a módját annak, hogy a szóbeli magyarázaton kívül, vagy azon belül egy-egy hangjelzéssel vagy mozdulattal megéreztesék azt a magatartást, mely szerintük a karakter ábrázolásához közelebb visz. Mert maga a magyarázat. ..

Ha a rendező minden árnyalatát meg akarná indokolni annak, amit egy-egy hangsúllyal egyszerre fel tud villantani a színész

agyában, akkor a próba órákig tartó magyarázkodással telnék el, márpedig, a gyakorlatból tudjuk, ezt a színész nem tudja elviselni. Mert az előadás finom anyagában nemcsak tényeket vagy röviden megmagyarázható lélektani motívumokat kell felfejteni, megmagyarázni; itt egészen finom és mégis fontos árnyalatokról is szó van, melyek nem is csak a szerepből, hanem a szerepek egymáshoz való viszonyából, vagy a darab egészéből folynak, de a szerepre is tartoznak. Mindezt kell, hogy magyarázattal is tökéletesen meg tudja indokolni a rendező. Ha ideje van rá és a színésznek türelme, hogy meghallgassa. A gyakorlatban azonban ez keresztülvihetetlen. Ha nem tudja egyszerűen megmutatni, megütni a kellő hangot, amelyben minden benne van, amelyben a háttérben bujdosó összes érzelmi és értelmi erek összefutnak, akkor le kell mondania egész sor árnyalatról, amelyet szükségesnek, fontosnak érez. Hiszen így is lehetséges. Így is előadás lesz és soha senki sem fogja reklamálni azt, ami kimaradt belőle.

Itt most, persze, csak azokról a rendezőkről beszélünk, akik egyáltalában akarnak valamit. Mert hiszen bőven akad olyan rendező is, akit nem lehet azzal vádolni, hogy sokat magyaráz, aki beéri az előadás technikai előkészítésével és a színészeket nagyjában magukra hagyja. Hány rendezői szótár merül ki úgyszólván teljesen ezekben a felkiáltásokban: „Rossz! Újra az egészet!”, „Nagyon lent vagy!”, „Több érzést kérek!”, „Hangosabban!”, „Tempó, tempó!” Mi is van még? „Most állj fel!”, „Most leülhetsz!”, „Menj át a baloldalra!”, „Talán részt vennél az előadásban?” És effélék. Az átlagos rendezői szótár nem áll sokkal többől. Van, aki a házi főpróba után azt mondja a színésznek: „Ez nem jó, csinálj valami mást!” A szegény színész ezen az éjszakán, ha lelkiismeretes, nem alszik és azon töri a fejét, hogy mi is legyen az a „más”? De mást már igazán nem tud kezdeni az utolsó pillanatban, mert ehhez próbák kellene. Megzavartan és intimidáltan, legfeljebb azt is rosszabul csinálja meg, amit eddig csinált.

De térjünk vissza azokhoz a rendezőkhöz, akik akarnak valamit. A másik módszerrel dolgozó rendező sem „játszik elő” tulajdon-

képpen, nem kész alakítást produkál természetesen, csak a fontos pontokon jelzi egy-egy hangsúllyal, a karaktervonás vagy ritmus éreztetésével azt, amit ki akar hozni a színészből. Tehát lényegében véve ő is csak magyaráz. Ilyenkor rövid úton, hogy úgy mondjam: jelényekkel, máskor logikával, érvekkel. Az „előjátás” ellen felhozott leggyakoribb érvnek: annak, hogy ez a módszer megköti, nem engedi kifejezésre a színész egyéniségét és utánzásra kényszeríti, nincsen igaza. Főként nincs igaza akkor, ha a rendező nem színész, tehát nincs kialakult színészi egyénisége vagy modora, amit utánozni lehetne. Hogyan erőszakolhatná egyéniségét a színészre az a rendező, aki most egy naivának, majd egy öregasszonynak, majd egy hősnak ad fel hangokat és hangsúlyokat?

Annál kevésbé erőszakol pedig idegen egyéniséget a színészre, minél finomabb idegzetű, minél érzékenyebb a rendező, mert az ilyen teljesen átérzi az előtte álló színész egyéniségét és a neki feladott hangba már az illető színész egyéniségét is beleolvasztja, belefoglalja. Azt a hangot adja fel, amely *annak* a színésznek legtermészetesebb és legegényibb, tehát legértékesebb hangja. A feladott hang már a színész legegényibb vonásait tudatosítja a színész számára, aki tehát nem egy másik színész modorát utánozza, hanem tulajdonképpen csak *jobb önmagához* jut el, ha a hangot átveszi.

Hogy miért nem szólaltatja meg ezt a természetes hangját a színész önmagától is? Ennek ezer és egy oka van. Ha fiatal például, akkor gátlásai vannak, nem ismeri még önmagát. Nem érzi, nem is érezheti szerepének darabbeli színértékét és ha érezné, sem tudhatná: milyen eszközökkel közelítse azt meg. Ha pedig kiforrott színésztől van szó, akkor kész, beidegzett formákkal szeret dolgozni, sokszor manier-ral — nem egészen pontos fordításban: modorossággal — is. Ha a kezdőből sokszor az egyéniségét kell kierőszoakolnia, tudatosítania a rendezőnek, akkor a kész színészben sokszor éppen azt kell elnyomnia, amit ő egyéniségének, változhatatlan művészi formájának hisz, ami pedig nem több, mint megszokás, esetleg modorosság. De az is elég, ha olyan valami, ami *ebbe* a szerepbe és ebbe a darabba nem illeszthető bele harmonikusan, mert ehhez

más kell: olyan valami, amit nem tud a megszokás kényelmével kihozni magából, csak *nagyobb erőfeszítéssel, idegkoncentrációval*, amihez a rendező serkentésére, tüzelésére, szikrakipattantó energiájára is szükség van.

A feladott hang is csak magyarázat, de hogyan lehet egy hangot mással, mint hanggal magyarázni? Hiszen bizonyos fokig lehet, de, mint már mondtam, csak végtelenül bonyolult, a próbák izgatót és gyors munkájába alig beilleszthető módon. Amikor sürget a vészesen közelgő bemutató, amikor ég a munka és lázban feszülnek az idegek... akkor látszatja, igazi, gyors hatása csakis ennek a módszernek van. Akkor már a magyarázatkódások ideje lejárt, eredmény kell, látható, érzékelhető, mindenáron! Akkor nincs más módszer többé. Sem a próbán, sem a rendezői vagy igazgatói szobában, ahol egyes színészek utolsó, lázas megdolgozása, dopingolása folyik. Akkor már csak a lényegről lehet szó: az egészeztől és a mindenki bőréről külön-külön.

Sztaniszlavszky a maga elméletében, melyre még majd részletebben visszatérek, szintén ellenzi az előjátzást. Igen ám, de ahol átlagban kétszázszor próbálnak egy darabot, ott van idő minden lelkeségnek és finomságnak, mindennek, ami a feladott hang *mögött* van, bőséges kielemezésére. Mivel is lehetne különben kétszáz próbát kitölteni? De azt hiszem, még az ilyen véget nem érő próbákon is meg kell ütni néha a hangvillát: amikor hangok átvételéről és összekapcsolásáról, vagy más zenei elemekről van szó. Igaza van Sztaniszlavszkynak: a színésznek mindenekelőtt élnie kell szerepét. Sőt, a szerepnek minél mélyebbről kell felfakadnia. Nincs értéke annak, ha a szerep külső formáit ráerőszakoljuk a színészre, anélkül, hogy igazi tartalmát, lényegét átérezné. De éppen a lényeg az, aminek megközelítését a rendező, ezzel a magyarázattal takarékoskodó módszerrel, megkönnyíti, megrövidíti, vagyis, ha rövidebb úton is, lényegében mégis csak: megmagyarázza.

Meggyőződésem szerint a rendezőnek bizonyos fokú színészi tehetséggel is kell bírnia, színészi fantáziával pedig mindenestre, hiszen ez már a rendezői fantáziának is egyik döntő alkatrésze.

Mert hogyan tudja kiformálni, ha elképzelni sem tudja, mégpedig teljesen, részletezetten, nemcsak nagy vonalaiban, az ábrázolandó karaktereket? Ha nem látja maga előtt és nem hallja a hangjukat teljes elevenséggel? Ezek a rendező víziójának nélkülözhetetlen alkatelemei. És kétségtelenül sokkal egyszerűbb az így jól meglátott vonásokat megmutatni, mint elmagyarázni; feltéve, hogy ez utóbbi egyáltalában lehetséges.

Goethe gyakran előjátszott a weimari színház színészeinek. Olyan nyomatékosan mutatta meg, hogy hogyan képzei a figurát, hogy ő maga is sokszor mulatott a saját túlzásain, majd hozzátette: „így csináljátok, de ne utánozzatok; mindenki a saját természete, egyénisége szerint vegye át azt, amit mutatok.” Persze, így ez csak elmélet. A rendezőnek már a színész egyénisége szerint kell megmutatnia a szerep körvonalait, már ösztönszerűen is, mindegyik színésznek másként és másként. Az a rendező, aki *egyformán* tanít két színészt ugyanarra a szerepre, már nem tökéletesen érzi a dolgokat.

A magyarázó módszernek, a legszebb, legértékesebb magyarázatnak is a színpadon főként egy hibája van: hogy a gyakorlatban legtöbbször — nincs látszatja, valódi, testet öltő eredménye. A magyarázattól még a teljes, vérbe átmenő megértésig is nagy az út és még nagyobb: a megértéstől — a keresztülvitelig. A rendező hányszor magyarázza meg egy-egy színpadi karakter rajzát, vonalát; a színész megérti és a következő próbán ismét csak nem jut-tatja kifejezésre. Ő azt hiszi, hogy megcsinálta, keresztülvitte, de téved, a rendező nem látja, nem érzékeli a különbséget és — be-nyugszik, mert nincs idő újra magyarázni és újra megcsinálni. Vagy, ha véletlenül van idő és a rendező hangosan állapítja meg, hogy nem lát változást, akkor a színész megkérdi, hogy *hol*, a szerep mely részében érvényesítse hát a megkívánt új vonást, karakterisztikumot vagy adatot? És ha a következő ismétlés során a rendező ismét csak nem lát különbséget, akkor színész végül megkérdi, hogy hát *hogyan* csinálja meg? Tehát a rendező sok magyarázat után elérkezett a valóban egyedül lényeges „hogyan”-hoz, vagyis

ismét csak ott tart, hogy *legközelebről* kell megmagyaráznia: meg kell mutatnia a hangot vagy magatartást.

De feltéve, hogy az egyes színészek külön-külön kitűnően, hozzáférhetetlenül tökéletesen is csinálják a maguk dolgát, *összekötni* a zenekari polifónia különböző hangárnyalatait, zenekarszerű egységbe összefogni az előadást csak a rendező, a rendező közvetítő, összekötő hangja tudja; tehát, ismét csak: a jelzés módszere. Persze, egyszerű, társalgási darabok előadásában erre csak akkor van szükség, amikor nem egészen kész színészekről van szó; mert a kiforrott színész hallja a másik hangját is és ahhoz alkalmazza a magáét. De már egy szokatlan, egy nem kézenfekvő stílus egységes imaginációját igénylő darab előadásában mindenkor, lépten-nyomon, szinte a dialógus egész folyamán szükség van a rendező beavatkozására. Jó hallású színésznek ilyenkor is elég, ha egyszer-egyszer hallja és felfogja a hangot, szerepének az előadás egysége szerint megkívánt hangszínét; ő már azt aztán a szerep többi részében is, öntudatlanul is, érvényesíteni tudja. De hangjának a többiekével való szerves, zenei összekötésére végig szükség van. És ez csak a rendező feladata lehet.

Álljunk csak meg ezeknél a „szokatlan” daraboknál, amelyek: a mai színházüzemben, sajnos, csak kivételek, de amelyek e kivételességükben minden színházvezetőnek, aki a színházat művészi intézményként fogja fel, azt a vágyát jelentik, hogy bárcsak mindig ilyen szokatlan, újszerű, izgalmas és az erőket igazán megpróbáló feladat elé kerülhetne! Bárcsak az új, mai írók is ilyeneket írnának! Ezek a feladatok a színház mindennapi feladatokkal táplált rotációsának az igazi fellélekzése, ünnepei.

Noshát, gondoljunk például Strindbergnek talán legfelfokozottabb és legmagasabbrendű alkotására: a „Kísértet-szonátá”-ra. Melyik színház együttese tudja ezt a maga megszokott formáival eljátszani? A régi típusú klasszikus színházé semmiesetre sem. De éppen olyan távol áll ettől az úgynevezett mondain-színház, a franciás stílusú társadalmi darabokat kultiváló színház együttese is. Van-e színház egyáltalában, amelynek regiszterében a „Kísértet-

szonáta” különös, egyszeri hangja benne foglaltatik? Alig képzelhető. Már most, ha egy színház mégis elszánja magát az ilyen kísérletre, hogyan szólaltassa meg e darab hangját, ha nincsenek hangszerei hozzá? Ha a más hangokra beidegzett színészek mindegyike, kiki a maga elképzelése szerint, máskép és máskép próbálja megközelíteni a darab hangját, ugyan mi kerekedik ki ebből? Itt a rendező hiába dob fel elméleteket, hiába magyarázza a darab hangját, kétségtelen, hogy csak úgy értetheti meg magát, csak úgy közelítheti a hangot, amelyet a darab megpendített benne, ha tovább próbálja adni a színészeknek: a hangot hanggal, a ritmust ritmus-sal. Magyarázni tulajdonképpen csak értelmi elemeket lehet. Zeneieket csak megütni, megcsendíteni lehet, ott, ahol még kottában sincsenek lefektetve a hangok, mint a zenekar számára és még hangszer sincs a kézben, mely az összes szükséges hangokat tartalmazza.

Tanúi lehettünk, hogyan szólalt meg Wilde „Salome”-jának a zenéje annak idején, mikor ezt a darabot játszani kellett, mert divat volt játszani, akár a klasszikus színházak, akár a társadalmi színházak repertoárjában. Nagyon különbözően, de egyformán rosszul. Ott agyonszavalták, üresen, a régifajta pátosz nyelvén, itt elcsevegték a zsúfúúk és zsúrlányok kényeskedő maguk-kelletésével. Vagy az is előfordult, hogy éppen ez utóbbi színházak, megérezvén valamit a feladat különbségéből, a darab nyelvének — persze, egészen másfajta — pátoszából, élettelen és nekik még rosszabbul illő szavalásba kezdtek ők is. Csak éppen annak a sajátos, zenei és festői elemekből összeszűrt, extatikus és érzéki pátosznak a hangját nem tudták megütni sem itt, sem ott, amely nélkül az egész műnek nincs mondanivalója.

Vagy, hogy egy legmaibb darabot említsek, gondoljunk Priestley „A Conway-család” című drámájának második felvonására, amely a rendezőt az átlagosnál nehezebb feladat elé állítja. Itt arról van szó, hogy ez a második felvonás húsz évvel későbbben történik az elsónél; azazhogy tulajdonképpen nem is történik, csak vízió, a család íróhajlamú lányának az elképzelése. Ez a lány, az élet keserű

ízeivel a szájában, egy pillanat merengésében megérzi, meglátja ennek a most boldog, jókedvében ficáncoló családnak az elkopását, lezüllesztését, azt a pusztító munkát, amelyet az idő szokott elvégezni a legboldogabb családokon is. Ez a második felvonás. A harmadikban aztán, amely megint visszavisz a jelenbe, megrendítő mélységgel rajzolódik bele a család vidám tervezgetésébe az a szomorú jövő, amelyet a néző már a második felvonásból ismer, de amelyről a szereplőknek fogalmuk sincs.

A problematikus második felvonás hangja egyébként a brutalitásig reális. De mégsem valóságos. Ezt a rendezőnek olyformán kell megéreztetnie, hogy minden realitásra, az egész felvonásra, az irrealitásnak valami finom, alig érzékelhető fátyolát borítja. Az ilyesmit a szó szoros értelmében vett fátyolon, a jól ismert túllfüggönyön keresztül is szokták lejátszani. Mennyivel művészebb azonban, ha ezt minden túllfüggöny nélkül, magának az előadásnak a hangjával tudja kihozni a rendező!

Vájjon mivel hozhatja ki? Először is a világitással. De legfőképpen a szereplők hangjában és mozgásában kell megcsendítenie valami különös, valószínűtlen mellékszöngéjű és mégis valószerű tónust, amelyből a finomabb fül mindjárt kihallja azt, amit különben a darab nem is mond ki világosan, hogy tudniillik itt csak vízióról van szó. Hogy milyen ez a tónus, azt nehéz volna szavakkal kifejezni. Nehéz volna a színészeknek is *megmagyarázni*. Elméletben megértenék és mindegyikük próbálna is valamit csinálni: de mindegyik másképp, a saját elképzelése szerint, az egyik túlsókat, a másik túlkeveset. Hogyan kerekedhetik ki ebből a próbálkozásból egy, az egésznek mélyebb hátteret adó, egységes, egyetlen hang? Sehogysem. Annál is kevésbé, mert nem is lehet ugyanazt a módszert végigvinni a felvonás minden jelenetén és minden szereplőjén. Az egyiknek az egyik jelenetben fátyolosabb, tompább hangot kell megütnie, a másikat meg éppen valószínűtlenül, túlzottan nyersset: az álomszerűségnek vannak ilyen töményített, éles akcentusai, ilyen hirtelen fellobbanó fénycsóvái, amelyek a durvaságot még nyersebbé, a jóságot még lágyabbá túlozzák el.

A „Hannele”-ben is tulajdonképpen hasonló dolgokról van szó és mégis másról: egy *haldokló* víziójáról; és ott csak néhány szereplő játékán kell keresztülvinni egy primitívebb, — szinte azt mondanám — olcsóbb álomszerűséget. De így vagy úgy, mindezekben az esetekben a rendezőnek alaposan meg kell ütnie a hangvillát, minden szereplő számára külön-külön és minden egyes hangon és mozdulaton rajta kell tartania a fülét és a szemét.

De vegyünk akár kevésbé zenei feladatokat is: például Shaw oly különböző és mégis oly hasonló alaphangú drámáit! Milyen kevés színház tudja helyes érzéssel megütni és egységesen keresztülvinni ezt a csúfondáros és a mélyén mégis oly komoly shaw-i hangot! A „Szent Johanná”-t egyszerűen eldekklamálják, pontosan azonos módon, mintha a Schiller „Orleansi szűz”-e volna. Még arra sem gondolnak, hogy ha Shaw ugyanazt akarta volna megírni még egyszer, akkor nyilván — nem írta volna meg. Tehát feltehető, hogy valami más mondanivalója is volt. Mert ha csak ezen a külsőséges nyomon is indulnak el és a *különbséget* keresik, máris közelebb kerültek volna a mű igazi értelméhez. Shaw társasági miljőjű színdarabjait pedig minden háttér, minden shaw-i hangsúly nélkül, az illető együttes elegáns gyanánt elkönyvelt modorában darálják le a mii jó külsőségeiből merítve és ebben ki is merítve minden jellemzést.

Ez mind a stílus kérdése gyökerében és a hang kérdése a kivitelben. Szeretnék néhány kis példával rávilágítani arra is, hogy nemcsak a darab egésze, hanem az egyes kis részletek is feladhatnak olyan hang-problémákat, amelyeket a rendező nem hanyagolhat el, mert azon a ponton lehetnek végtelenül fontosak is. És ezeket legtöbbször kismembek játsszák, segédszínészek, vagy statiszták, akiktől igazán nem lehet várni, hogy egy-egy sajátosabb, bonyolultabb háttérű hangot maguktól eltaláljanak. Hogyan lehet segítségükre a rendező? Bonyolult magyarázatokkal?

Például: Strindberg „Mámor”-ának hőse és hősnője letörten, egymást marcangolva gubbaszt egy kávéházi szögletben. Valami kísérteties végzetességgel zuhannak le rájuk a csapások, egyik a másik után. Már mindentől reszketve, időnként riadtan néznek kö-

rül. A férfi kimegy, a nő néhány percig egyedül marad. Néhány perc: az örökkévalóság. Most újabb fatális véletlen: egy leselkedő detektív odalép az úrnő asztalához: „Igazold magad!” — Ilyen és néhány ehhez hasonló hivatásszerű mondatot mond. Bizonyára egyszerű színészi feladat még a legkisebb színésznek is. De itt, a cselekménynek ezen a végtelenig feszült pontján, ennek az egyszerű detektívnek a végtelenbe magasodik fel az alakja, szörnyeteggé, kísértetté dagad fel. Az elgyötört Henriette számára: a káprázatból, az álom nehéz gomolygásából született irreális alak, lidérces látomány, akinek szavában az ítélet szólal meg. Ezeket a most sorsdöntő szavakat nem lehet hivatásszerűen elmondani. Ezekre egészen különös hangot kell találni. A kis színész kis szerepét a helyzeti energia végtelenül fontossá növeszti meg.

Ha most mindezt, amit itt leírtam, a kis színésznek mondom el, „magyarázom meg”, akkor összeroskad a feladat súlya alatt, megőrül és — mit tehetne mást? — kísérteties bömböléssel dörgi el egyszerű szavait. A hatás vérfagyasztó. Teljesen kiesik a különben reális hangú darab előadásából, áttöri a valóságosság minden korlátját. . Kár tehát a kis színészt magyarázatokkal megijeszteni: egyszerűen meg kell neki mutatni, fel kell neki adni a hangot. Azt, amely megfelel a pillanat feszültségének, amelyben irrealitás, de valóságosság is van, amelyben benne gomolyog az álom lidércnyomása és amely mégis emberi hang, elhíhető és benne marad az előadás akusztika j ában.

Van a „Szent Johanná”nak egy kis szereplője: a hóhér. Ijesztgetésül mutogatják Johannának a törvényszéki jelenetben. Az író egy szemernyi, alig csillanó humort is helyez a néhány szóba, melylyel a hóhér elvégzi tisztét: ijesztget. Erre a párszavas szerepre egy hatalmas termetű és lehetőleg mélyhangú színészt, vagy statisztát kell kiválasztani. Ez a két kvalitás kell hozzá, semmi több. De azért a szerep nem egészen jelentéktelen, semmiesetre sem ríhat ki a környezetből, aminthogy egy jó előadásban semminek sem szabad kirínia. Megjelenik ez az alak az epilógusban is és az abban elmondott mondatainak már, a brutális félelmetességen túl, még egy más

árnyalattal is kell gazdagodniok: az egész epilógus fátyolos hangja (én legalább ilyenek hallom ezt a hangot: valami irreális, opálos fátyolon keresztül kell megcsendülniök az epilógus különben reális és gúnyos mondatainak) a hóhér hangjában is meg kell hogy csiljon és a hóhér hangjában ennek a melankolikus árnyalatnak valami finom, elrejtett iróniája is van. Attól a színésztől, akit termete és hangja szerint választottak ki erre a szerepre, — mert, mondom, ezek a kvalitások itt a legfontosabbak, — bizonyára csak úgy lehet megkapni ezeket a hangokat, ha zenei pontossággal betanítja rá a rendező. De hány szereplője van még a Szent Johannának, kisebb és nagyobb és szinte végig reprezentatív külsejű! Melyik magán-színháznak van erre megfelelő együttese, melyik tudja az ilyen darabot kiállítani, ha egyes színészi külsőségek érdekében nem mond le néha inkább a nagyobb színészi kvalitásról és a többit, a színész alapos, szükség esetén a hipnózisig szuggesztív megdolgozását a rendezőre bízta! Ennek a darabnak az előadásában, melyben minden szónak fontos és pontos színértéke, hangsúlya van.

A rendezőnek ez a részletező, ha úgy tetszik, pepecselő munkája lényegében mégis nagyvonalú munka: mögötte a *darab* van, az *egész*, a darab leglényegesebb és legnagyobbvonalúbb átérzése. Sőt. A nagy vonalak érdekében temérdek részletet el is kell hagyni, fel kell áldozni. Lépten-nyomon „áldozatokat” kell hoznia a rendezőnek is, a színésznek is. Delacroix nevezi így — áldozatnak, — a művésznek azt a szelektáló munkáját, mellyel sokszor a neki legkedvesebb részleteket is kiküszöböli a kép egysége és döntő élménye érdekében. A legkisebb részlet is fontos, mert elronthatja az egészet. Azzal is, hogy benne van, azzal is hogy nincs benne. Ez a színpadi munka nagy veszélyessége. *Minden: a nuance és minden: a mérték.* És minden magán a színpadon dől el, ahol a rendező hallja a színészt és nyomban beavatkozik, árnyalatokat elmos, vagy kiemel, összehangol, vagy szétválaszt, élesen elhatárol, vagy összefog, önmagában jó lehet valami, de ott és abban a pillanatban a legrosszabb. Elméleti vitákkal ezeket nem lehet eldönteni. Mindenben a színpadi pillanat határoz. A legalaposabb rendezői példány sem

dönthet el végérvényesen semmit, még ha a színészek tökéletes ismeretében készült is, akkor sem. A színpad élő anyaga mindig meglepetésekkel szolgál: és éppen ez a legszebb, a legizgalmasabb Lenne,

Kimeríthetetlen az esetek száma és sokfélesége, amelyekben nincs más igazi segítség, mint a rendező legaprólékosabb és legerőteljesebb behatolása a színész játékába, azon túl is, hogy tulajdonképpen soha egy pillanatig sem szabad kiengednie a kezéből a diálógust. Tegyük fel, hogy égi szerencse, egy pompás hangszer kerül a rendező kezébe egy fiatal lány ábrázolására; légies, angyali tünélmény, egy egészen fiatal színész nő: éppen lényének öntudatlanságában szunnyad minden hamva, bája és színészi lehetősége. Pontosan ez a hangszer az, amire ezen a ponton szükség van. Mondjon le róla a rendező, mert nincs filozófiai műveltsége, de még élménye sem, mert beíratlan, szűz lap? Nyúljon inkább egy, a banális naiva-szerepek elcsicsérgésében elkopott, elrutinosodott, úgynevezett naiva után, akivel nem kell sokat foglalkozni, akiben minden hang készen van, nagyon is készen, lehangolóan készen? A jó rendező ilyenkor nem habozhatik és nem sajnálhat éjt s napot, amíg a szerepre külsőségeiben és lényében annyival alkalmasabb, öntudatlan hangszerből ki nem csalja a szükséges hangokat. És, bizony mondom, nem magyarázatokkal, amelyek adott esetben hiábavalók is volnának.

Vannak a színházban, már amelyikben, esetek, amikor a rendezőnek nemcsak a darabot, hanem tulajdonképpen még a szerepet is játszania kell. Amikor olyan kezdő színésztől van szó, akiben még úgyszólván csak a külső és némiképpen — mondjuk — a belső adottságok vannak meg egy nagy szerep eljátszásához, de tudása, tapasztalata még legfeljebb csak kis feladatok megoldására képesítené. Ilyenkor a rendezőnek kell a szerep lélektani folytonosságát a legapróbb, szinte testi vonásokig együtt tartania, szinte pillanatnyi szünet és hézag nélkül, megtámasztania. Azt jelenti ez, hogy az ilyen esetekben egyáltalában nem elég, ha a rendező megállapítja a szerep helyét az együttesben, megadja az alaphangot és

kicsiszolja a részleteket, hanem a legéberebben a kezében kell tartania a színész vagy színésznő minden mozdulatát, arca minden megrebbenését, minden szemvillanását, végig a darabon, még azokban a pillanatokban is, mikor nem ő beszél, hanem némán kíséri a színpadi játékot. Mert elég egy szemrebbenés vagy mosoly, vagy egy mosoly hiánya, mellyel a kezdő elárulja magát, hogy nincs benne a szerep lelki habitusában, nem éli a szerepet... a bűvölet megszűnik és a közönség többé nem hisz neki. A kérdés itt tehát az, hogy a rendező szuggesztivitása és egyéb képességei hitelesen tudják-e a kezdőt színpadra állítani?

Joggal feltehető a kérdés, hogy hát miért van szükség ilyen borotvaélen táncoló, valósággal a hipnózisig feszülő lelki tornákra, miért nem játsszák felnőtt színpadon kizárólag érett színésznők és színészek a nagy szerepeket? Mirevaló — ilyen nagy kockázattal — kísérletezni? Ha szubjektív akarnék lenni, akkor erre így felelhetnék: nincs szebb és termékenyebb izgalom a rendező számára, mint ezek a veszedelmes kísérletek, hogy azt ne mondjam: *kísérletek*. Mert ez már szellemidéző művelet: a fiatal lélek mélyén öntudatlanul szunnyadó tehetség megszólaltatása, életretámasztása. De erre a közönség még mindig azt felelheti, hogy ez magánügy, ez őt nem érdekli. Nem így van: a közönséget is jobban érdekli az új színész és a közönség is, akarva nem akarva, ha öntudatlanul is, de *résztesz* az ilyen kísérlet izgalomában, mely sokszor nem hogy rontaná, hanem egyenesen tökéletesíti a szereposztást is. Vannak szerepek, melyeket a ténylegesen fiatal színész, a berajzolatlan lélek hitelesebben tud — persze, ha tud — ábrázolni, mint a rutinos színész. Az ismeretlen színész előnye az is, hogy az újszerű szereppel jobban *azonosul* a közönség számára, mint az olyan színész, akinek egyéniségét már másfajta szerepekből jól ismeri.

De ezenkívül is: a színházakban állandó a színészhiány. Kevés az izgalmas, érdekes színésznő, *még* kevesebb az igazán fiatal szerelmes színész. A közönség hamar megunja a régi arcokat. Egészen nagy városban, Londonban, Parisban ez kisebb baj, mert mire az egészen távoli rétegek elérkeznek egy színészi népszerűséghez, addig

a színész vagy a színésznő nyugodtan megöregedhetik és akár hatvanéves koráig is eljátszhatja híressé vált naiva-szerepét. De bizony a kisebb városokban a közönség számára is többletet jelent, ha olyan színészeket lát, akiknek nem ismeri még minden mozdulatát és minden fíntorát. Ha tehát valakiben megvannak valamely szerepnek legalább a fizikai adottságai — jobban, mint a rendelkezésre álló többi színészben —, akkor a rendező érthető módon előnyt ad neki. De az ily kísérletnek alapfeltétele az, hogy a szerep vonásai nagyon is összeessenek a fiatal színésznek legalább is a külső vonásaival.

A rendező illetően munkájából kitenyészett színészek között aztán csak egy a különbség: az igazán tehetséges színészen *nem látszik meg* a rendezői munka, a tehetségtelenen viszont meglátszik. A tehetséges a maga egyéniségébe olvasztja át, szívja fel a kívülről jött idegen hatást és — minthogy a jó rendező éppen az ő legmélyebb egyéniségének az irányában munkált, *ezt* ébresztette öntudatra — néhány ilyen „hipnotikus”, alvajáró szereplés nyomán, nemhogy elvesztené, hanem ellenkezőleg, sokkal hamarabb megtalálja önmagát. Amolyan kis podgy ász-félét kap útra valónak, amelyben az ő szerepköréhez szükséges hangok egy részét már készen megtalálja és — mindig új meg új átéléssel— alkalmazhatja.

De a stílus finomabb és újszerűbb feladatai is jobban megközelíthetők a fiatalabb, múlttalanabb, mint az idősebb, már bizonyos múlttal rendelkező színészek számára. Alig van művészet, amelyben — talán mert a testiségnek is szerepe van benne — erősebben beidegződnek a művész egész alkatába, művészi lényébe egy-egy stílus, az emberábrázolásnak az a módja és módszere, amelyet megszokott, mint a színész művészetében. Még a legrugalmasabb színész is, aki egy stíluson belül öreget és fiatalt, hőst és karakterszerepet egyformán jól játszik, csak nagyon nehezen mozgatható ki azokból az ábrázolási és dikcióbeli formákból, amelyeket megszokott; ha ugyan egyáltalában kimotozható. Különösen hangzik talán, de éppen az úgynevezett „természetes” játékmód merevíti meg legveszélyesebben, teszi leghamarább egyoldalúvá a színészt.

A legnagyobb magyar színészek egyikével csak egyszer lett volna alkalmam együtt dolgozni. De a darab hangja, melyben szereppel kínáltam meg, teljesen szokatlan volt neki. A próbákon eleinte értetlenül nézett rám. Figyelte a játékot, majd egyszerre megértette a helyzetet. Valóban, — mondta — ezt a darabot ezen a hangon kell játszani; most már értem és belátom. De én ezt a hangot nem tudom, akárhogy is erőltetem. És visszaadta a szerepét. Igazán nagy színész volt. Férfias és elragadó, teli egyénisége mindent könnyűvé tett számára. Hova-tovább elég volt megjelennie a színpadon, már sikere volt. De átlényegülni egy alak képére, kikelni önmagából, hosszú pályáján úgyszólván csak egyetlen szerepében láttam. Önmagát adta és ez elég volt. De ezt csak az ilyen nagyon kivételes egyéniségű színész engedheti meg magának. Es csak az olyan színház, amely nagyobbára azt a műfajt kultiválja, melynek ez a maszk nélkül valóság, ez a „természetesség” az alaphangja. Ezt a kitűnő színészt is megpróbálták más színházba átplántálni. Nem sikerült. Éppen az említett okokból.

Vannak színpadok, melyeknek több évtizedes, állandó együttesük van, tehát jó, sőt előkelő színpadok, ahol a színészek megtanulták a természetes beszédet, az átélés meggyőző kifejezőmódját, megtanultak egy igazán nobiles társalgási tónust, de ezen túl nem is akarnak, nem is tudnak menni, ha egyszer-egyszer más feladat elé állítja őket a színház műsora. Nem veszik tudomásul, hogy a naturalisztikus színjátszás e kvalitásai, ez a „természetesség”, egy magasabbrendű színjátszás feladataihoz képest: csak magátólérteendő, szükséges alap — szinte alig több a technikánál — és csak ezen túl kezdődnek azok a finomabb és mélyebb színpadi feladatok, melyekhez nekik hiányzik minden érdeklődésük és minden rugalmasságuk. Sok legkiválóbb tehetségünk is elsüllyedt ebben a naturalizmusban és sok példáját látjuk annak a furcsaságnak, hogy az úgynevezett természetesség is rutinná és modorossággá erőtlenedhetik, ha mindig csak ezen a regiszteren játszanak; és végül éppen annyira vértelenné szikkad, mint a negyven év előtti patetikus játékmódok.

A színész stílusbeli rugalmasságát állandó lelki tornával kell épésben tartani. A siker, a bevált akcentusok állandó ismétlése a legalkalmasabb arra, hogy a művészt modorossá merevítse. Mint-hogy pedig a színész önmagát nem láthatja, a legjobb színészi ösztönök ébrentartása, állandó felfrissítése a rendező feladata, mégpedig olyan feladata, melyet megint csak a dialógus minden részletébe behatoló munkával végezhet el. Senkit sem tud úgy és olyan joggal megunni a közönség, mint az úgynevezett sztárt, aki csak sikerének bevált fogásait ismétli.

A természetességnek, a naturalizmusnak — amely persze sokféle van; hiszen ez is csak szó, csak lazán jelölheti meg ezt a komplikált fogalmat —, mondjuk így: a naturalisztikus gondolkodásnak tulajdonképpen nagy bűnei vannak a színpaddal szemben. Az ősi értelemben vett komédiázásnak, a játék ösörömének, a színész szabad, nagy magakiélésének ez az igazi ellensége. Valósághoz tapadó szempontjai helyezték előtérbe a külsőségek fontosságát, azt, hogy a szem, amely már egyszer rányílt, nem akar többé lemondani a kicsinyes, törpe illúziókról, melyek a színpad valóságosságát foltozgatják. Ezek skatulyázták el a színészeket szerepkörökbe, nagyobbára testi jellegük alapján. Kalodákat állítottak fel, melyekből az igazi, játékos kedv nem tud kitörni. Ha csak a Shakespeare színpadára gondolunk: mennyivel több fantázia, kiélési lehetőség! A közönség fantáziája belement nemcsak abba, hogy a meztelen színpadi fal előtt erdőket, hegyeket, tengereket, királyi palotákat és kunyhókat lásson, de abba a bonyolult játékba is, hogy Rosalindát, akit természetesen férfiszínész játszott, férfinak öltözött nőnek lássa, aki szerelmese előtt, aki férfinak hiszi, viszont Rosalindát, a nőt játssza meg. .. Ilyen hármas vagy négyes transzfigurációkat, ilyen csapongó, bővérű bukfenceket és valószínűtlenségeket is elfogadott a közönség, ha a játék üstökön tudta ragadni a képzeletét!

Pedig a színjátszásnak úgyszólván minden régebbi forradalma a nagyobb természetesség jegyében zajlott le. Már Clairon, majd Talma, utána Rachel és Ristori, Salvini, Novelli, de még a legszublimáltabb stílus művésznője, a mindeneknél egyetemesebb és

egyedülvalóbb Duse is a nagyobb életigazságot vallotta forradalma értelmének. Mi persze, ma már csak a stílust látjuk egy Talma vagy egy Duse művészetében; éppen úgy, mint az ugyancsak a nagyobb természethűségből kiinduló impresszionista festők, de még egy Balzac, Flaubert, sőt Zola forradalmában is.

Ingres akadémizmusa csak a kontúrokat hangsúlyozta és megmerevítette, a jelentéktelenségbe szűrítette a festészet oly fontos tényezőjét: a színt. Manet, Monet és társaik forradalma, egyszerűen az impresszionizmus viszont, ha csak az atmoszféra nagyobb *természethűségét* hangsúlyozta is, tulajdonképpen a színt juttatta jogaihoz és kivirágzásához. Mikor pedig az impresszionizmus elérőtlenedett, a formák elhanyagolódtak, elmállottak, jött Cézanne, Van Gogh, Gauguin: ismét egy másféle „természethűség”, de lényegében a forma hangsúlyozásával. Ezek is, a színjátszás forradalmi is mind hasznosak, üdítők voltak; a művészet új vérkeringéseit indították el, különösen, ha tehetséges művészek kaptak bennük talajt a lábuk alá. De vajjon csakugyan naturalisztikus forradalmak voltak-e? A lényeg semmiesetre sem ez volt bennük, hanem az igazi festői elemek: a szín vagy a forma új hangsúlyai.

A színpad sokféle művészetből összetett művészetének legnaturalisztikusabb eleme kétségtelenül: az élő ember, a színész. Dehát a színész talán tulajdonképpen nem is lehet, *csak* naturalisztikus?

Nem így van. A színész tulajdonképpen *nem is lehet* naturalisztikus. Százszázalékosan semmiesetre. A legnaturalistább színész is, mihelyt színpadra lép, a színpadi beidegzettségnek, a színpadi tolvajnyelvnek már ezer konvencióját vállalja, elfogadott jelzésekkel, jelvényekkel dolgozik; éppen úgy, mint a drámaíró, aki legfeljebb három órába kénytelen az éveig, vagy akár csak egy napig játszó cselekményt belesűriteni. A színész is egy művészileg teljes, teljesen kicsengő emberi sorsot játszik meg három óra alatt, vagy néha egyetlen jelenetben. Tehát lényegében véve: mindig stilizál.

Az úgynevezett naturalisztikus színész is. Hogy mikor válik stilizáló vá: ez csak bátorság, tudatosság, fejlettségi fok és természetesen feladat kérdése.

A színpadi játék már lényege szerint is stilizált. Mihelyt színpad és mihelyt játék.

A SZÍNÉSZ MAGÁNÜGYE?

A rendező fontos beavatkozási területe az egyes színészi alakítások egymáshoz való *viszonyítása* is. A legkitűnőbb színészi alakítás is csak egy bizonyos relációban felelhet meg az előadásban betöltött szerepének. A legszorosabb művészi vonatkozásban kell lennie a többi színészi alakítással. Nemcsak érzelmi és értelmi vonatkozásban, nemcsak abban, hogy kölcsönösen hatniok kell egymásra, sőt egymástól kell kapniok a legtöbbet, a legközvetlenebb és legértékesebb impulzusokat. De az egyik színészi alakítás karaktere, hangsúlya is erősen függ a másiktól, a többiekétől is.

Arra gondolok, hogyha például egy előadásnak egy súlyos, nehézmozgású, régifajta hős típusú Othello áll a rendelkezésére, akkor kívánatos, hogy ennek az előadásnak a Jágója minél könnyedebb, mozgékonyabb, fürgébb legyen, szellemében és testi habitusában egyaránt. Ellenben, ha Othello testisége és idegrendszere inkább egy naiv katona érzékenységének, a szerelem dolgaiban való járatlanságának, gyanútlanságának hangsúlyozására alkalmas, vagy ha a rendező felfogása ezt akarja hangsúlyozni, akkor Jágo alakítását minél keményebbre, erőteljesebbre, inkarnátusabbra, akaraterejében lenyűgözőbbre kell hangolni. Othelloban is, Jágoban is megvannak Shakespeare jóvoltából ezek a vonások, a rendező jogosan helyezheti ide is, oda is a hangsúlyt. Elméletben kifejteni, elhatárolni ezeket az eseteket nem könnyű. A lényeg az, hogy a rendezőnek éreznie, szinte tapintania kell egyéniségét a színésznek, aki előtte áll. Lehetőleg persze, már a szereposztásban érvé-

nyesítenie kell elképzelését, hogy már az adottságok is minél kedvezőbbek legyenek.

Az említett esetben az *ellentétek* relációja szerepelt. De vannak esetek, amikor nem ellentéteket, hanem *hasonlóságokat* kell hangsúlyozni. Mind a két esetben a külön-külön legkitűnőbb alakításokat is egymáshoz kell hangolni, mindegyik bizonyos fokig függvénye a másiknak. Az előadásnak a hatás szempontjából is megvan a maga egyensúlyi helyzete, amelyet megszilárdítani, de felborítani is lehet. Ha a színház több szereposztásban hoz ki egy darabot, akkor *ilyen* szempontok szerint kell mérlegelnie a szereplők fölcserélését. Csak így kap értelmet az egész. A különböző színészi ambíciók kielégítése mint egyetlen szempont, nem érdekes sem a művészet, sem a közönség szempontjából. Egy német rendező azzal az érthetetlen kísérlettel próbálkozott, hogy a Peer Gyntet ugyanabban az előadásban két szereplővel játszatta, egyikkel a darab első, másikkal a második részét. Ibsen e mozaikszerű, lazán szerkesztett darabjának még vizuálisan is, a közönség számára is, egyetlen összetartó tényezője: a főszereplő személye, azonosága. A rendezés korszakos ötlete a gerincet operálta ki a darabból.

Az előadás egyensúlyi kérdéseihez tartozik annak az állandó szemmeltartása is, hogy a darab és ezen belül az egyes jelenetek vagy jelenetcsoportok belső architektúrájának is megvannak a maguk parancsai. A cselekmény fölépítése, kifejllesztésének módja más és más hangsúlyokat és dinamikát követel. Hogy Othellónál maradjunk, érdekes megfigyelni például a jelenetek ritmusának hullámzását. Othello először rádöbben az előtte ismeretlen érzésre: féltékenységére. Meginog, ő maga is csodálkozik magán, ezen a szokatlan állapoton. Aztán egyre emelkedik a szenvedély és vele a jelenetek dinamikája. A méreg a vérébe lopózik, elárasztja egészen. Mániakusává lesz. Mindezt Jagó játékának szinte kíséretként kell aláfestenie, ő nem mindig a dinamika átvételével tüzei, fokozza fel egyre jobban Othello szenvedélyét. Néha ravaszul kiszámított technikával, ritardandóval lassít, megáll, mintha vissza

akarná csinálni az egészet, elébe vág Othello gondolatainak, előre leszámítolja szavai hatását és a többi. Kitűnő példája ez a duett, melynek tanulmányozása megéri a fáradságot, az *értelmi alapokon* sarkalló zenei fölépítésnek, mely a két szólam tökéletes összjátékát követeli.

A színész ritkán érzi meg, hogy néha mennyivel hatásosabb még az ő számára is, ha a *kísérő* szólamot vállalja és viszi végig tökéletesen. A színész mindig hajlamos rá, hogy vezető szólamként hangsúlyozza a maga szövegét. Mindegyik a magáét. Az előadás magasabb szempontjából pedig, ha minden hangsúlyos, akkor semmi sem az. Hogy mikor, minek és kinek kell hangsúlyosnak lenni, az előtérbe kerülni, azt a cselekmény, a darab, az író intenciója határozza meg, másszóval az, aki mindezt a színpadon képviseli: a rendező. Mégpedig mindig valamelyik színész érvényesülésének rovására, minthogy, mondom, az egyik motívum kiemelése mindig a másik hátritolásával jár, sőt éppen ezáltal történik. És semmiképpen sem mindig az egyébként fontosabb és a szóbanforgó jelenetben *nagyobb* szerep az, amely az előtérben áll, amely, hogy úgy mondjam: a szellemi reflektort kapja. Már az is sok, ha a színész a saját szerepének fölépítését, architektónikus vonalait meglátja és számontartja és a szerepen belül ökonómiával él — ehhez már nemcsak értelmi képesség, hanem ritka arány érzék is kell —; de az már egészen kivételes dolog, hogy a jelenet vagy a darab architektúráját is meglássa és respektálja. Arra pedig már csak a többé vagy kevésbé szelíd erőszak kényszerítheti, hogy egy jelenetét a másik színész szövege — tehát tulajdonképpen a másik színész — kihangsúlyozásának engedje át és sua sponte beérje annak a jelenetnek a dominálásával, ahol a darab tartalma szerint is ő van előtérben. — Hát jöjjön az erőszak, mert ilyenkor jönnie kell!

De nemcsak az egyensúlyi helyzet erőviszonyainak szempontjából fontos a rendező viszonyító tevékenysége. Vannak finom árnyalásbeli kérdések, fontos hangsúlyok, melyeket szintén csak a színészek helyes viszonyba állításával lehet kihozni.

Különben is egy előadáson belül minden színészi alakítás a

többi alakítások függvénye, ez már e művészet lényegére tartozik. Hogy csak egy durvább példával magyarázzak: ha a megcsalt férjet hülyének játssza meg a színész egy finomabb vígjátékban vagy drámában, akkor ezzel lehúzza, alacsonyabb színvonalra süllyeszti le a házasságtörő asszonyt is, akinek pedig, szerepe szerint, esetleg magasabb színvonalat kell reprezentálnia és a néző teljes rokonszenvét kell bírnia. De kihat ez például a háromszög harmadik szereplőjére is, akinek sikerét illetéknéppen olcsóvá teszi. Minden szerep tükör, mely a többi szerep képét is visszaveri és el is tudja torzítani.

Nemrégem láttam egy angol darab előadását, amelyben a megcsalt férj ábrázolója a kellő méltósággal viselte szarvait. Ebben tehát nem volt hiba. Viszont a többi szereplő: az udvarló, sőt két udvarló, továbbá a vetélytársnő csupa alacsonyrendű alakokkal, részben olcsó és félreértett karikatúrákkal vették körül a hősnőt, akinek egy világhírű színésznő nagystílusú atmoszféráját kellett megteremtenie. De hogyan, ha a környezete is lehúzza? Azzal, hogy szerepét a darabban jól játssza, még nem tudja bizonyítani és hitelessé tenni *azt* a bizonyos egészen nagyformátumú színésznőt, akiről a darabban szó van, aki méreteiben túl kell hogy nőjön egy jó alakításon. Hiszen az is véletlen, hogy még ennyire is tud dokumentálni, mert éppen így lehetne az is a feladat, hogy nagy színésznő helyett nagy festőnőt vagy énekesnőt kell játszania.

Felmutatható-e, bebizonyítható-e a színpadon az, hogy valaki nagy festőnő; nagyobb, mint esetleg egy másik, aki ott ágál mellette? Általában, elviselhetetlenül kínos színpadi motívumok az ilyenek, különösen a dráma középpontjába állítva, mikor arról van szó: melyik a nagyobb? Ugyebár, kétségtelenül az, amelyiket a szerző előnyben részesíti? Vagy mikor egy nagy költő, vagy egy Beethoven *éppen most*, ebben a szent pillanatban — hallga! — itt a színpadon alkotja meg nagy művét, például — csekélység —: a IX. szimfóniát ... Az avatatlan néző mindezt a belépőjegy árában — y compris — élvezheti. Idetartozik az is, mikor a szerző jóvoltából csoda történik a színpadon: az a színész, aki eddig utasítás szerint, béna

volt, nem tudott a székről felállni, most — íme, a csoda! — feláll, és jár; jár, mint a többi épkézláb ember! — ugyancsak szerzői utasítás szerint. Nagyon is olcsó és főként nem színpadra való, nem *drámai* motívumok ezek. A színpadon csak a megjelenített lelki cselekmény számít, az előttünk történő kifejlés, nem pedig a szerzői utasítások deus ex machinája. Érdeemes ezekről beszélni, mert rávilágítanak arra az alapvető igazságra, hogy a színpad valósága több és más, mint az élet valósága.

Hogy pedig esetünkre visszatérjünk, hogyan teremtsen meg hát egy Duse atmoszféráját az említett angol darab hősnője, ha komolyan veszi pojáca-udvarlóit és kis kóristalány-nívójú vetélytársnőjét, akit nagy nekifoháskodással sikerül végre — neki, a nagy színésznőnek! — lejátszani a színpadon? Így ez a verseny is elveszti természetesen minden izgalmát, ami újabb negatívum. Az egyik udvarló, vérbeli arisztokrata és magasrendű, finom szellem, a darab végén komikus helyzetbe kerül: a nő végre oda akarja adni magát és ő, aki évtizedek óta ostromolta, most megijed a fait accompli-tól. A színész, igen jellemző és sokszor tapasztalható módon, *itt* vétette el a dolgot: ebből a jelenetből rekonstruálta meg visszafelé az egész figurát és karikatúrát csinált belőle. Holott ez az alak nem komikus: amibe a darab egy pontján belekerül, az nem jellem-, hanem csak helyzet-komikum.

Ennek különben a — fordítottjával is lehet találkozni mostanában: hogy karakter-komikumon sarkalló darabot rendeznek, knock-about-stílusban; ez már nemcsak stílus-zavar, ez már értékrombolás, ilyet csak a szecesszió csinált: nemes anyagból — olcsóbbat; fémből — pántlikát ábrázoló ornamentikát. Már ezért is közbe kellett volna lépnie a rendezőnek és még inkább a főszereplő és; a ,darab központi problémája érdekében, amelyhez még akkor is hozzá kellett volna viszonyítani a mellékalakokat, ha érdekességük rovására történik, holott adott esetben nekik is csak javukra vált volna.

Viszonyító tevékenységének egy részét, mint e példákban látható, már magyarázattal is elintézheti a rendező. Persze, csak addig,

a fokig, amíg megértésre talál, amíg a magyarázat elégnek bizonyul. Mert természetesen a magyarázat is mindig fontos eszköze marad a rendezésnek ott, ahol másféle beavatkozásra nincs szükség. A rendező magyarázata reflexiókkal, értelmi, de érzelmi elemekkel is táplálhatja, gazdagíthatja a színész alakítását. Ennek egy részét a színész maga is elvégzi önmagával, de ebben támogatni is kell, ez sokszor kiegészítésre is szorul, egy másik és az alakítást kívülről néző szem kiegészítéseire.

Erre aztán vég nélkül lehetne példákat idézni, főként persze., a világirodalom nagy, motívumokban kimeríthetetlenül gazdag szerepeivel kapcsolatban. Éppen e mindig újra meg újra feltáruló és mindig újra meglepő gazdagságuk miatt nem unhatja meg soha őket sem a színész, sem a rendező.

Vegyünk egy példát „Othello”-ból. A III. felvonás nagy bika- viadori Othello—Jago jelenete után, minekutána Jago fondorlatainak töreit már teljes sikerrel dőfte bele a felbőszült mórba, megjelenik Desdemona. Ártatlan lényének látása mindig meghatja és leszereli Othello; Desdemona lénye az egyetlen ellensúlya Jago mesterien felépített cselszövésének. Most is nyomban meggyőzi férjét:

*„Ha ő is csalfa — úgy az ég magát
Gúnyolja! Nem hiszem!”*

— monologizál Othello. Desdemona ebédre szólítja a lecsillapodott hadvezért és figyelmezteti, hogy vendégeik vannak. Othello engedelmesen követi.

Az utolsó mozzanat tehát, melyben hősünket a színpadon látuk, lecsillapultnak, megszelídültnek mutatta őt. Egy rövid Jago—Emilia-jelenet után újra a színpadra dobban, mégpedig megint az indulat tetőfokán, észre sem véve az ott leselkedő Jagot: „Hah! Csalfa ő! S hozzám!” Mi történt? A színésznek itt reflexiókkal kell magában áthidalni ezt a szakadékot, ha meg akarja értetni ezt a változást és úgy akar színpadra lépni, hogy ne csak indokolatlan

dühöt, hanem lelki történést is hozzon magával. Figyelmeztetni kell rá, hogy teljes lelki koncentrációval kell maga elé képzelnie körülbelül a következőket: ő az imént, odabenn, a házigazda kötelező nyájasságával üdvözölte vendégeit, ebédhez ült, de hamar úrrá lett rajta mániáig fokozódott indulata, *nem* bírta tovább hallgatni a vendégek közömbös locsogását, valósággal fuldokolva, felpattant helyéről és kirohant. Talán elfogta Desdemona egy konvencionálisan nyájas pillantását is, mellyel az egyik vendég felé fordult. Mániája ezt is félremagyarázta. *Ezek után* kerül megint a színpadra. Minderről persze, a darabban, ennek későbbi folyamán sem esik szó. De ha a színész mindezt megjeleníti a maga számára, akkor levegőt, lelki történést is hoz magával és esetleg csak egy szerencsés mozdulattal, hátratekintéssel, a menekülés valamilyen éreztetésével, vagy csak egy szemvillanással is át tud hidalni mindent.

Mint rendező, még a következő motívumokat bocsátanám például Othello megszemélyesítőjének rendelkezésére:

Othello dühe gyötrője, Jago ellen állandó s épp *ezt* csillapítja csak önmagában Jago becsületességének folytonos, már csaknem komikus emlegetésével. Ha a színész *ezt így* tudatosítja magában, akkor egészen másképp hangoztatja ezt a becsületességet; enélkül viszont egészen komikus hatást kelthet a nézőben és sajnálatraméltó hülyévé silányíthatja önmagát: a hőst. De nem így, ha ezzel csak dühét csillapítja és igazságosságra inti magát. Nem akar igazságtalan lenni — és ez már hősi vonás! — dühét igazságtalannak érzi, aminthogy az is volna és *meg is volna* akkor is, ha Jagot őszinte intenciók vezetnék.

Othello, minthogy tökéletesen reagál, reakciójában tökéletesen fel is boncolja Jago cselszövő módszerét, világosan látja az egész mesterien felépített konstrukciót, csak éppen mindig az ellenkező, a helytelen következtetéseket vonja le belőle.

Othello első érzése Jago intrikájával szemben: tiltakozás az őt megrohanó ismeretlen fájdalommal szemben. Kiirtani életéből a nőt, egyetlen büszke mozdulattal! — ez az első reakció — ha bizonyíték lesz a kezében bűnösségéről, övele nem lehet játszani, ő

nem ismeri a féltékenységet! Nála egy lesz a gyanú s az elhatározás! „*Egy füttyel a szélnek bocsátom őt.*” Még állja férfigöggel és azzal vigasztalódik, hogy ez már „*a nagyoknak sorsa!*”

Második reakció: védekezni mindenáron! Állatian szenved. Menekülni akar ettől az érzéstől, most már büszkesége árán is. Szinte akarata ellen sír fel belőle Jago előtt a szomorú vallomás; inkább volna *biztos*, hogy megcsalják, csak ő *ne tudná!*

A harmadik fázis az, mikor már lemond a védekezésről, össze-roppan. Mélyen sajnálja önmagát: ez is nagyon érdekes és elhanyagolt motívum a színész számára, ennek a gyermeki hősnek, ennek az önző és megható nagy gyermeknek az ábrázolásához —, szíveszakadtan búcsúzik minden férfias multságától, becsvágyától, a szép, háborús kalandoktól: „*Othello napja lejárt.*” Vége van.

De még nincs vége: és ez a negyedik érzelmi fázis. Már csak körbe kereng, egyre sebesebben monomániája körül, de még végig kell élnie a megmérgezettség egész patológiáját, az első csepp méregtől a teljes toxikációig. Ítéltéképessége egyre gyengül, tekintete egyre jobban elhomályosodik, most már átlátszó kis trükköknek is áldozatul esik, már a legsántább érv, a legnaivabb cselvetés is ellenállhatatlanul hat rá, szeme vérben forog, lihegve-fújva öklel maga körül: ez már a bikaviadal utolsó üteme az arénában. .. Ő méri a csapást, melytől ő maga pusztul el.

Lapozzuk fel „Antonius és Cleopatrát”. Ez a Cleopatra a világirodalom egyik legérdekesebb, legsokszínűbb, legcsillogóbb szerepe. A világirodalom első „vamp”-szerepe. Bizonyos, hogy a szerep kiosztásánál valami olyan egyéniségű színésznőre kell gondolnunk, akinek — mai szóval — az úgynevezett vamp-szerep a kenyeré. És mégis, rémes elgondolni is, mit csinálhat egy mai vamp-színésznő ebből a szerepből, ha magára hagyják. Most nem arra gondolok, hogy a verses dikcióval sem hangsúly, sem magatartás dolgában, nem tud mit kezdeni. Tegyük fel, hogy érzéke van hozzá, megtanulja, a rendező állandó segítségével beidegzi. Most a karakterizálás művészetéről beszélünk, noha, persze, a valóságban ez sem független a dikciótól.

Cleopatra szolganőjét küldi Antonius után:

*„Nézz utána, hol, kivel van, mit csinál?
Nem én küldöttelek! Ha szomorú:
Mondd, hogy táncolok; ha víg: mondd, hirtelen
Beteg levek . . .”*

A bizalmas szolgáló ezt rossz módszernek tartja egy férfi megtartására:

„Kedvébe járj, ne ellenkezz vele!”

Cleopatra:

„Bolond tanács! Úgy elveszítem őt. ..”

Elképzelhető-e ragyogóbb és szinte pszichoanalitikus értelemben maibb jellemzése annak a műfajnak, melyet mi ma „vamp”-nek nevezünk? Találóbbr és örökké érvényesebb sem. És Cleopatra mégsem vamp, Cleopatra tragikus hősnő. Nemcsak mint királynő: mint asszony is. Az ő ravaszsága és szeszélyessége, akármennyire asszonyi is, egészen más világtájon fekszik, mint a mai vampoké, vagyis mint ami e mai „szerepkör” hangja és tartalma. Egyiptom királynője semmi női eszköztől sem riad vissza, hogy kedvesét megtartsa, sőt ez eszközök a kezeügyében, a fegyvertárában vannak, a természetéhez is tartoznak. De az, amit körömszakadtáig védelmez velük, már nem szeszély, hanem *tragikus szenvedély*, amelyben egész lénye felég, amelyben egy trón és egy élet a tét és amely a darab végén a szerelem és a halál egyik legszebb, leghatalmasabb apoteózisában dicsőül meg. Ez a nagyvonalú, sötét háttér minden szeszélyes és kacér mondatának gyökeresen más, a vampétől teljesen eltérő hangsúlyt ad. A vamp-színésznőnek itt erre a *különb-ségre* kell minden figyelmét és minden erejét koncentrálnia.

De ha így van, nem egyszerűbb-e ezt a szerepet egy úgynevezett hősnőre, olyan színésznőre kiosztani, akit a hősnő kategóriájában könyvelt el a klasszikus repertoár, aki megszokta a klasszikus jelmezt és dikciót? Nem. Mert az Antonius és Cleopatra mai színpadi fogalmazásában, ha ezt a darabot a mai közönség akarjuk

közelebb vinni, mégis csak egy mai vamp-színésznőre kell a Cleopatrát kiosztani. Csak így lehet maivá és élővé tenni ezt a szerepet. A rendező szempontjából így áll ez a kérdés: egy vamp-szerepekre beidegzett színésznőt talán meg tudok tanítani a klasszikus magatartásra és dikcióra és ha kedélyének megvannak a kellő mélységei, akkor a komoly karakterizálásra is. De egy klasszikus hősnőt semmiképpen sem tudok megtanítani arra, amit mostanában úgy neveznek, hogy: sex-appeal. Ez pedig döntően fontos ebben a szerepben, mely az asszonyiség örök, ezer színben csillogó portréja. Szerep, mely már a darab első jelenetében mintha tetőpontján lenne, a szenvedély, a szerelmi harc — a támadás és védekezés micsoda női mesterfogásainak! — tetőpontján és amely mégis egyre forrósodik és emelkedik.

Még a monológ sem lehet a színész magánügye. Azt hihetné valaki, hogy amikor a színész egyedül áll a színpadon, amikor nem merül fel a többi színésszel való összehangolás és a hozzájuk való viszonyítás kérdése, akkor legalább független mindenki mástól. Erről természetesen szó sem lehet. A „Faust” Margitjának három olyan monológja van, amely egy-egy teljes kép helyét tölti be a darabban; a függöny felmegy és lemegy e monológokra. De az egész darabban, a cselekményben is döntő szerepük van. Velük mozdul előre a cselekmény; nemcsak Margit lelkiállapotának, hanem a cselekménynek is újabb fázisait jelentik. Margit személyesítőjének éreznie és éreztetnie kell azt is, ami közben történt, gazdag és bonyolult lelki történéseket kell egyik képtől a másikig magával hoznia a színpadra. Elképzelhető-e, hogy ezek a fontos cselekményrészletek kívül maradjanak az előadásnak azon a ritmusán, lélekzésén, gondosan kiformált ívelésén, mely fölött a rendező őrködik? A rendező, aki már az e képekre lassan kigyúló és utánuk lassan elhunyo világitásnak meg a függöny járásának szabályozásával ritmizálásával is kezében tartja e képek hangulatát és hatását?

De még ha nem jelent is a cselekményben ennyit a monológ, akkor sem maradhat ki az előadás lélekzetéből, sem tempójának a szükséghez és az egészhez képest gyorsuló vagy lassuló dinami-

kajából, sem lélektani, sem értelmi koncepciójából. A jó monológ — Hamlet minden monológja például — a darabnak a cselekménybe szervelesen beágyazott része, amelynek megvan a dinamikai helyzete és a helyzeti energiája. Mind e dolgok arányai és értékei fölött a rendező finom hallásának és éberségének kell őrt állania. Igaz, hogy mostanában arra is akad eset, hogy éppen a rendező emel ki — *pour épater le bourgeois!* mert mi célja lehetne egyéb? — beágyazottságából és dinamikájából egy Hamlet-monológot és találomra helyezi el a darab más helyére, sőt esetleg a darabon kívül. De ez csak kivétel és semmiképpen sem jelenti azt, hogy a rendező érdeklődésének is — kívül szabad maradnia a darab igazi értelmén. Nem hogy a monológ, még a színpadi halál sem a színész magánügye, hanem az előadás egészéé. Nagy, világjáró színészek, mint Novelli és Zacconi egy-egy alakításuk középpontjába helyezték a halál vergődés patológiailag hű megjátszását, amihez komoly tanulmányokat folytattak. De — a stílus sérelme nélkül — ez is csak bizonyos darabok bizonyos pontjain lehetséges. Ott, ahol a darab anyaga, hangja, faktúrája és a helyzet dinamikája megengedi. Van, ahol nem jelenthet többet a halál, mint lehanyatlást, pontot a darab végén, vagy egy szakaszán. Van, hogy csak egy felkiáltójelet, vagy kérdőjelet, vagy egy költői frázis, vagy paroxizmus betetőzését. Mindenesetre csak annyit, amennyit az előadás ritmusa megenged. Semmiesetre sem egy patológiai tanulmány mindenáron való bemutatását, amelyet csak némelyik, kezdetlegesen naturalisztikus hangú darab bír el és az is csak a jelenet helyzeti energiájának a sérelme nélkül engedheti ezt meg a színésznek. A patológia nagy szerepet játszott a naturalizmus korszakában. Külön tanulmányozták a tüdővésztes köhögését és más köhögésfajtákat. De még a köhögést is a darabnak, az előadásnak kell alárendelni, ez is az előadás akusztikájához tartozik! Mert nemcsak minden betegség, de minden darab is — másképp köhög.

A SZTÁR ÉS AZ EGYÜTTES.

A rendező és a színész baráti és meghitt közös munkájának az egyes előadásokon túl is megmutatkozó állandó és értékes eredménye egy magasabb egység: a szó igazi értelmében való *együttes*. Az állandó összedolgozás a rendező és a színészek egyéniségének és munkamódszerének kölcsönös megismerése és összeidegződése, amikor a színészek már kevésből, már jelzésekből is megértik a rendezőt és egymást és már otthon, a szereptanulásnál is hallják a partner hangját: mindez természetesen nagy, művészileg is hasznosítható értéket és időmegtakarítást jelent. Még könnyebben kovácsolódik össze az együttes, ha nagyobbára ugyanabban a stílusban dolgozik, ha a repertoár egy hasonló szándékú és hangú írócsoportot szólaltat meg. Ez volt a nagy ereje a Brahm- és a Sztaniszlavszky-együttesnek. Reinhardt együttesének már változatosabb repertoárt, különböző feladatokat kellett megoldania, ehhez már a rendező nagyobb szuggesztivitása, formáló ereje és az együttesnek is nagyobb rugalmassága kellett.

Egyre nagyobb nosztalgiával emlegetik ma az egész világon és az egész industrializált színházi világban az „ensemble” boldog korszakait. Goethe még büszkén hallathatta olimpuzi szavát, mondván, hogy „a színház tiszteletreméltó intézmény, nem galambdúc, amelynek résein ki is be lehet röpdösni”. Nagy súlyt helyezett az együttes állandóságára, de már ő is panaszkolt, hogy végül is minden együttes széthullik. Hát még ma! Az állandó együttes fogalma kezd kipusztulni, nemcsak nálunk, sőt a fejlettebb és gazdagabb színházi centrumokban még sokkal inkább, mert ott még erősebbek a mai életnek azok a minden egységet szétzüllesztő erői, melyek a színházat egyre jobban industrializálják.

A falanszter felé mutató ipari fejlődésben a munkás *egyéniisége* annál mellékesebbé válik, minél jobban specializálódik a munka, minél kevesebb mozdulatot kívánó működéssé csökken egy-egy munkás munkája. Paradoxul hangzik, de minél jobban specializálódik a munka, annál kevésbé kíván specialistát és a fejlődés egyenesen

a laikus munkás felé mutat. A Ford-szisztémában már csak alig hogy egyet lök, vagy egyet emel, vagy egyet srófol az eléje kerülő automobil-vázon; és minél tökéletesebb a rendszer, annál kevesebbet kell az egyes munkásnak az automobil-készítéséhez értenie ...

Az ensemble az egyéniségek művészi egységét jelenti; ennek az egységnek a tagjai nem helyettesíthetők számokkal, az egyes szerepkörök nem tölthetők be bármikor ugyanazon szerepkörnek árjegyzék szerint bárhol kapható képviselőivel. Pedig manapság Berlinben, Parisban, Londonban és New-Yorkban, ahol már nincs is színház, csak színházépület, melyet esetről-esetre bérel ki egy darabra a producer, a szereplőket ilyenformán is választják ki az ügynököknél a mindig éppen aktuális produkcióhoz. Az ilyen vállalkozás gazdasági szerkezete azt kívánja, hogy a színész csak éppen annak a darabnak a tartamára terhelje a színház költségvetését, amely darabban szükség van rá. Viszont a színész munkabeosztása is arra rendezkedik be, hogy csak egy-egy szerepre szerződjk le, az idejét egyébként minél jövedelmezőbben aknázza ki filmen, rádióban, vagy egy estén több színpadon való szereplésével. Ez a sokirányú elfoglaltsága aztán, persze, szétzülleszti a próbák fegyelmét, a behatoló színpadi munkát; mindenki csak a rábízott csavart srófolja be, az előadás egészével nem törődik, alig tudja: miről is van szó a darabban tulajdonképpen?

A kapós színésznek, vagyis közelebbről annak, akinek neve a színlap értékét, vonzóerejét jelenti, más szóval: a „sztár”nak pedig az a gazdasági berendezkedése, hogy azt a szerepet, melyben szükség van rá, anyagilag is minél jobban kiaknázza, vonzóerejét minél több pénzre váltsa át, minél nagyobb fellépti díjban stabilizálja. Értéke ma már pénzértékben pontosan kifejezhető. A sztár egyre fokozódó, mértéktelen követeléseai kényszerítik aztán a színházat a kisebb szerepek olcsó betöltésére, a költségvetés minél kevésbé és minél kevesebb ideig való megterhelésére; ami viszont ismét az ensemble állandóságát teszi lehetetlenné.

Az ensemble képződését ma tehát elsősorban a külső, gazdasági körülmények akadályozzák; a gazdasági élet egész fejlődése és mo-

rálja; csak másodsorban azoknak a rendezői egyéniségeknek a hiánya, akik nemcsak feltűnést keltő külsőségekkel, hanem a színész nevelésével, egyéniségének fejlesztésével és az együttes művészi kiképzésével is foglalkoznak.

A színjátszás minden nagy korszakában az együttesen volt a hangsúly: Meiningen, Laube, Antoine, Brahm, Reinhardt. Az együttes volt a végső, szintetikus művészi cél, a legfőbb szentség. Ma már úgyszólván csak az orosz színház őrzi nemes aszkézissel a régi értelemben vett, sztárokat nem ismerő együttes tradícióját: a múltban is az ensemble igazi hazája; ma végső menedéke.

A színjátszás természetesen minden célja és művészi lényege szerint is az egység, az összjáték művészete. A mai sztárrendszer ugyan még a nagy színész-egyénségek kitenyésztésének, a nagy színészi produkcióknak sem kedvez, de még a legjobb színészi produkció is keveset jelent, ha méltatlan, vagy művészileg közömbös keretben szólal meg: a színpad lényege az összhang, az azonos művészi cél felé törvő összműködés. A képből a még oly kitűnően megfestett részlet sem csinál jó képet: sőt, annál fájóbban érezteti a mű egészének silányságát, diszharmóniáját. Színpadi összjátékot pedig, mélyebb értelemben, csak állandóan együtt dolgozó, együtt gondolkodó, közös munkára beidegzett színészcsoporthoz tud produkálni. Alapos munkával, a színészek gondos és pontos kiválasztása alapján, lehet egy-egy felszínes darabnak eléggé bravúros előadását kitermelni; de az ilyen ad hoc produkció mögött sohasem érezhetők azok a mélyebb gyökérszálak, azok a zengő rezonanciák, amelyek egy-egy Brahm-, vagy Sztaniszlavszky-előadás felejthetetlen ízét, élményszerű benyomását jelentették.

Az ensemble, a szónak orosz valójában, nemcsak állandó együttdolgozást, hanem *együttélést* is jelent. Hol van ettől az ideáltól a mai élet és a mai színház szétforgácsolt, lihegő, gyors sikert hajszoló munkája! Minden országnak legalább *egy* ilyen közösséget, egy nagy ensemble-t kellene kitenyésztenie: az államilag eltartott színháznak módot kellene találnia rá, hogy kiálljon a vásári versenytől és anyagi függetlenségének tőkéből valódi színházat építsen.

Ha beáll a magánszínházak versenyébe, ha csak egy színház a többi között, ha ő is csak két, három, vagy akár négy hétig készül egy előadásra, akkor semmi jogosultsága.

A mai színháztípusnak csak egyetlen, nagyjából csak elméleti előnyét tudom az ensemble fölött: az egyes szerepekre egy ország egész színészanyagából választhatja ki a legalkalmasabb típusokat, az egyedileg és szinte fajilag is legpregnansabb szereplőket. De mi ez a legtöbbször csak *külsőségbeli* többlet azzal szemben, amit az ensemble színészenek *tudnia* kell, tudással, belső értékkel pótolnia? Olyan belső értékkel, amelyek kifejlődésének az állandó együttesben végzett munka az igazi melegágya. A filmnek még nagyobb előnye, hogy nemcsak a színészet, hanem az egész emberiség rezervoárjából választhatja ki típusait, színészt faraghat akár minden járókelőből, csaposlegényből és szegényházlakóból: a kis jelenetrészekből összerótt és a szerep felépítését sem igénylő filmhez még kevesebb mesterségbeli *tudás* szükséges ... Ezekben a kérdésekben nem a nagyobb művészi tökéletességről, csak a néző kis valóság-illúzióinak kiszolgálásáról van szó. Ha jobban meggondoljuk, ez a „tökéletesedés” nem mutat a színjátszás művészetének elmélyülése felé.

Az ensemble rendszerével szemben — melyet gazdasági körülmények egyelőre (a fogalom művészi értelmében) halálra ítélték — tulajdonképpen a külföldön már teljesen kialakult formában, nálunk még töredékesen és leplezetten: az egy-egy darabra megszervezett, ad hoc együttesek rendszere áll. Hogy a köztudatban ez úgy szerepel, mint „sztárrendszer”, ez csak *látszólagos* fogalomzavar. A köztudatnak igaza van.

Az adhoc-együttes bázisa valóban nem más és nem is lehet más[^] mint a sztár, vagyis az affiche-színész, aki a figyelmet a színlapra vonja, aki, vagy akik nevéhez a produkciót fűzni lehet. Amíg az előadás színvonalát az *ensemble hitele* garantálta, addig erre nem volt szükség. Ma, amikor a színház maga jóformán csak egy épületet jelent, a legkülönbözőbb produkciók színhelyét, csak természetes.

hogy az előadásban szereplő főszínészek lépnek előtérbe, ezek hite-
lére hivatkozik a színlapjával közönséget toborzó színház.

És a sztárrendszer mégsem jelenti a színész uralmát a színpadon. Nem jelenti beteljesülését annak a — más nézőpontból nem jogosulatlan — elvnek, hogy a színpad a színészé és senki másé. Mert művészi jogosultságot ennek az elvnek csak a színész és nem *egy-két* színész hangsúlyozása adhat. Nem *egy-két* színész túltengése, csak a rendezői beavatkozással kiegyensúlyozott, teljes színészi produkció. Tehát ismét csak: az ensemble, melynek egyenlő értékű és jelentőségű színészegyeniségek adják meg a művészi egyensúlyát, kiegyenlítetttségét, harmóniáját, a színpadot valóban betöltő teljességét.

A SZEREPOSZTÁS PROBLÉMÁI.

Mindezzel még távolról sem merítettem ki, de talán sikerült több oldalról megvilágítanom a színész és rendező munkájának egymáshoz való viszonyait és az utóbbinak beavatkozási módjait és területeit.

Annyi kétségtelen, hogy sem a színész, sem a rendező nem tévesztheti soha szem elől, hogy a színpad művészete kollektív művészet. Szerves egész, nem pedig magánprodukciók egymásmelletti-sége. Ibsen szerint: „A színész más viszonyban áll a művészettel, mint bármelyik más művész. Ő egymagában nem jelent egészet, 5 egy nagyon bonyolult gépezetnek a része, amelynek munkájában; szigorúan lefektetett törvények szerint vehet csak részt.”

A színpad komplex művészet — hányféle művészetnek kell összefognia egyetlen előadásban! — s ehhez képest a rendezőnek természetesen nemcsak a színészek dolgában kell művészi rendet teremtenie az előadásban való jelentőségük szerint, hanem a színpad egész élő és holt anyagában is. Tulajdonképpen nagyon érdekes és szép vonása a színpadi munkának az, hogy itt minden kifokozottan és felnagyítottan érzi a maga munkájának a jelentőségét, a színház-

nak el jegyzett ember mind fanatikusa mesterségének, le egészen a díszletmunkáig és a fodrászig, akiknek, mint halnak a víz, életelemük a színház. Váltig elégedetlenek, panaszkodnak a színházra, de nem tudnak megenni nélküle. A színészé például az egyetlen foglalkozás a világon, amelyben sérelem az, ha keveset, vagy semmit sem kell dolgoznia, ha ingyen kapja a fizetését. Ez elégedetlenségének legállandóbb forrása. Viszont, ha sokat dolgozik, akkor meg ezt panaszoja, nem kevesebb vehemenciával. Elégedett színész nincs, de elégedetlen kétféle van: aki dolgozik és aki nem dolgozik. Ez már így van a színháznál; ők különben egészen jól érzik magukat ebben az állandó elégedetlenségben.

Persze, minél több az ambíció, annál nehezebb rendet teremteni benne. A díszlettervezőnek a maga feladata és művészi érvényesülése a legfontosabb. Hogy túlteng a díszlet — ami nagy művészi hiba lehet az előadás egészében —, hogy emiatt hosszú ideig tartanak a változások, vagy a színészek nem tudnak mozogni az agyonhalmozott díszletekben: mindez már kevésbé érdekli. Ebben már csak akkor tesz engedményt, ha a rendező rákényszeríti. Még akkor is sóhajt: mennyivel szebb lett volna úgy, ahogyan ő akarta!

A világosító agyon akarja világítani a színpadot. A kísérőzene karmestere, pláne ha komponistája is, agyon akarja muzsikáim. Ha egy pár nőnek énekelnie kell a színpadon, akkor kiválasztásuknál a karmester állandó közelharcot vív a rendezővel. Őt természetesen csak a hang érdekli, hogy az ének, a zenei rész, minél jobban érvényesüljön. Az első színpadi próbán aztán, ha elmulasztotta a beavatkozást a sorozásnál, szörnyű látvány tárul a rendező elé: a csúnya nők válogatott és ritka gyűjteményét toborozta össze és tanította be a karmester, hetek lelkes munkájával. A jelmeztervező a haját tépi: *ezeket* öltöztesse ő most be a Lysistrata habkönnyű, görög lepleibe, *ezt* a testgyenyészeti tanulmány-anyagot! A rendezőnek addig kell mesterkednie, amíg valamiféle kompromisszumot nem hoz létre a fül és a szem egyaránt jogos igényeinek ebben az összeütközésében. Most a karmester tépi a haját: újra kell be-
tanítani az egészszet! És így tovább!

A rendezőnek kell minden ütközőpontot kiküszöbölnie, mindenkít a maga helyére, mindent a maga mértékére utalni, adagolni, elrendezni, összehangolni mégpedig mindent annak a művészi egésznek az állandó átérzésében és szuggesztiója alatt, melyet viszont a lehetőségekkel, a rendelkezésére álló és alapjában véve mindig korlátozott anyag lehetőségeivel kell összeegyeztetnie. Mindig le kell mondani valamiről, ami talán kevésbé fontos — s ezt a rendező mérlegelő képességének kell eldöntenie, — valaminek az érdekében, ami az egésznek a szempontjából fontosabb. Ebben csak fokozatok vannak, de, persze, nagyon jelentékenyek. Olyan színház, amelyben a rendező víziója a megvalósítás százszázalékos eszközeit együtt találhatná, talán még elméletben sem képzelhető el.

Főként elmondható ez a szereposztás oly fontos és oly nehéz kérdésében. Olyan együttese, amelyben minden darab abszolút legjobb szereposztásának a lehetősége benne foglaltatnék, nincs és nem is lehet a világ egyetlen színházának sem. Ebben is könnyebb a dolga a karmesternek, mint a rendezőnek. A zenekar zárt egység, minden szólam megvan benne, mindig teljes egész. Jó muzsikuskok kellene hozzá, de a hegedűszólamhoz csak jó hegedűs, a gordonkához csak jó gordonkás és így tovább. A zenekari hegedűs egyénisége nem kérdés, az mindig, minden hegedűszólam eljátszására egyformán alkalmas. A színháznál a szereposztás egyike a legkényesebb művészi kérdéseknek. Persze, nem kérdés ez azokban a művészi tekintetben számba sem jövő színházakban, melyek műsora az ismert kategóriákkal — bonviván, siheder, komikus, jellemszínész, hősnő vagy primadonna, naiva stb. — elintézhető. Ezek az ősrégi szerepkörök, ha ma már nem is így nevezik őket, alapjában véve, még ma is fennállanak. A szereposztás csak ott igazi gond, ahol nem ilyen beskatulyázható „szerepekről”, hanem emberekről, az emberiség kimeríthetetlenül gazdag és nem tipizálható példányairól van szó, ahol a szerep kiosztását az egyéniség mélyében fekvő és finomabb vonásainak kell eldönteniök.

Strindberg, mint színházvezető és mint szerző is, sokszor érezte a szereposztás gondját: „a szereposztásról egész fejezetet kellene

írnom. Ez a színházvezető próbaköve: egy pillantással meglátni a színész egyéniségét és őt a sakktábla megfelelő helyére állítani...”

Kíséreljük meg ezt a fejezetet, ha jelentékenyen kisebb írás-művészettel is, de talán még több gyakorlati tapasztalat alapján, megírni Strindberg helyett.

Valóban, a színházigazgató vagy rendező szeme — e fejtegetések során mindig a teljes hatalmú, tehát színházvezető-rendezőről beszélünk — az egyetlen műszere a színészkiválasztás nem könnyű funkciójának. Ennek a szemnek nemcsak élesnek, hanem elfogulatlanak is kell lennie és nemcsak azt kell meglátnia, amit a színész egy-egy szerepben, vagy megszokott szerepkörében eddig produkált, hanem azt is, amit más körülmények között, megfelelő vezetés mellett, produkálni tudna. Nemcsak azt, *ami*, hanem azt is, amivé lehetne. Ezzel máris kitágulnak a szereposztás lehetőségei,, sőt sokszor meg is javulnak, mert a színész talán különbbé és érdekesebbé válik azon az új helyen, ahová állítani fogják, mint azon,, amelyen rutinját megszerezte. Mert a rutin, ha kényelmesebb is a rendezőnek, a legtöbbször inkább negatívum, mint kvalitás. Mindenesetre érdekesebb, még bizonytalanságában is, az, amit a színész rutin nélkül, mint az, amit rutinnal csinál meg. Nagyon ritka az olyan rutin, amely csak a mesterségbeli tudás nagyobb tökéletességét jelenti. Leggyakrabban csak biztonságnak látszó pongyolóságot, felületességet, sőt modorosságot jelent. Mindezekben a kérdésekben természetesen fel kell tenni az olyan rendező jelenlétét,, aki a színész rutinját a legbehatóbb támogatással pótolni tudja, és nem akarja mindenáron a könnyebb végén megfogni a dolgot.

Mert az ilyen szempontok szerint gyakorolt színészkiválasztás, nemcsak munkával, hanem kockázattal és felelősséggel is jár. A rutinos színész a maga szerepkörében már eleve vállalja a felelősség egy részét is a közönséggel és a kritikával szemben. Viszont gyakran találkozunk úgynevezett merész szereposztásokkal, amelyek annál is rosszabbul sülnek el, mert a szereposztó itt már annyira merész volt, hogy a szerep kiosztásának a műveletén túl nyomban magára is hagyta a színészt. És itt érkezünk el a szereposztás

kérdésének leglényegesebb hangsúlyához: nem elég a szerepet kiosztani, ezt a tényt *vállalni* is kell. Nemcsak kifelé való felelősséggel, hanem befelé való munkával is.

A szereposztás kérdésében a színész egyéniségének szellemi és lelki vonásai, de testi adottságai, külsőségei is alapul szolgálhatnak. A legszerencsésebb, de a legritkább eset is, ha ezek is, amazok is együtt vannak. Melyek a fontosabbak? Bizonyára a lelki vonások. De ha ezeknek túlságosan ellentmondók a testi vonások, akkor néha már megoldhatatlanul nehéz a feladat. Akkor a hídnak, mely ezen a szakadékon át a közönség illúzió-igényéhez vezet, mesterien megépítettnek, a színész egyéniségéből áradó erőnek egyenesen lenyűgözőnek kell lennie. Sok példa van erre is, de csak a legnagyobbaknál. Sőt éppen a legnagyobbak, mintha mind csak a kivételt akarnák szabállyá erősíteni. Minden korbeli feljegyzés hangsúlyozza, hogy Rachel hősnők ábrázolására feltűnően, korának szépségideáljához képest pedig különösen kis termetű volt, a nagy Garrick és például Kainz is arca és alakra jelentéktelen és semmiestre sem hősi volt.

Dehát ezek a nagy kivételek az esetek átlagában még valóban nem jelentik azt, hogy könnyű elfeledtetni a nézővel, amit a színész a színpadra magával hoz. Ez nemcsak a szerepben megkívánt külsőnél kedvezőtlenebb, hanem az esetleg kedvezőbb, vagy egyáltalában minden a szereppel disszonáns külsőre nézve is áll. Egy bizonyos: a színész külsején nem igen segíthet a rendező, de a szerep szellemi tartalmából sokat átadhat neki, különösen akkor, ha csak tudatosítani kell a fiatal színészben azt, ami a lelkialkatában és az idegrendszerében, valahol mélyen, benne van.

Ha érdekes és jelentékeny egyéniségű színésztől van szó, akkor esetleg a szerep is áthangolható az egyéniségre. Sőt, ez inspirálhatja a rendezőt a szerepnek bizonyos, a megszokottól esetleg eltérő fel fogására és beállítására is. Különösen az értékebb szerepek mindig sokrétűek, minden hamisítás nélkül is többféleképpen is értelmezhetők. Mephistót fel lehet fogni merőben észlénynek is, az áthatóan hideg értelem inkarnációjának; elegáns, vitézzel hadakozó

szelleműinek vagy kemény, konok, helyéből elmozdíthatatlan, diabólikus lénynek, vagy akár az ösztönök érzéki, félig emberi, félig állati megszállottjának. Margitot régebben mindig átszellemült, finom és kissé larmoyante fiatal lánynak játszották, amíg aztán Lucie Höflich egy tenyeres-talpas, erősen érzéki és mégis tiszta Margitot állított színpadra, aki valósággal felégett szenvedélyében a megdöbbenet és elragadtatott közönség szeme előtt. Hát Puckot hányféleképpen lehet játszani? Portiát érett, méltóságteljes renaissance-asszonyoknak szokták játszani. Miért ne lehetne ezt a mozgékony szellemű, vidám nőalakot, Shakespeare Puckjának és Rosalinda jának szellemi rokonát, filigrán, mókás fiatal lánynak felfogni., ha a szereplő adottságainak ez a felfogás jobban kedvez?

Kétségtelen, hogy az állandó együttest hova-tovább nem ismerő nyugati rendszernek megvan az az előnye, hogy a szereplőket típusuk szerint is ki lehet választani a színészeknek abból a nagyobb tömegéből, amely az ilyen nagyvárosokban mindig rendelkezésre áll. Az állandó együttes természetesen sokkal korlátoltabb lehetőségeket nyújt. De hogy ennek az előnynek megvan az ellentétele is, arról már volt szó az együttesről szóló fejezetben. Már csak azt a kemény munkát sem igen érdemes egy ad hoc szerződötetett színészbe befektetni, amely a szereposztás lehetőségeinek igazi kitágításához feltétlenül szükséges.

Az adhoc-szerződötetésekkal dolgozó nyugati rendszer logikus velejárója, de már nálunk is, ahol formailag még az állandó együttes rendszere van érvényben, uralkodó szempont a szereposztásnál, hogy minél több úgynevezett „név” szerepeljen a színlapon. Önérzetet és biztonságot ad a legtöbb igazgatónak, ha még a sztárokon túl is minél több jónévű közép színészt tud felsorolni a kommunikéban és a színlapon; ez fontosabb neki, mint az, hogy a szerep megfelele-e a színész egyéniségének. Pedig a helyes szereposztás leglényegesebb elve éppen az, hogy csak az egyéniség számít, semmi más. Csak az számít, hogyan játssza a színész a szerepét? Jól pedig csak akkor játszhatja, ha az az egyéniségének megfelel. Tehát sokkal inkább: névtelen színész, aki a *szerepet* játssza, mint jónévű.

színész, aki csak *önmagát*. Még a közönségnek is ez a fontosabb: mert ha nem is tudja mindig, hogy mi a hiba, de mindig megérzi, ha e téren valami nincs rendben. De áll ez és még fokozottabban a sztárookra is, akiknek a színlapon gyakorolt sex-appealjéhez az igazgató még görcsösebben ragaszkodik. Pedig hány darab bukott már el azon, hogy a sztár félre játszotta az egyéniségének meg nem felelő szerepet! Viszont alig bukott még meg az igazán jói eljátszott darab csak azért, mert „nem volt színlapja”, amint a színháznál mondják. Tehát még a siker szempontjai szerint sem jó ez a színházpolitika. Művészi szempontból pedig megbocsáthatatlan. A szereposztás kérdésében szereplő tényező a szerző is. Mégpedig rendszerint kedvezőtlen, akadályozó tényező. A legtöbb szerző ismert vágya, hogy a párszavas szobalány-szerepet is legalább Duse és az inaszerepet is legalább Novelli játssza el, vagyis ő is a nagy nevek pártján van. De még ha nem is, akkor sem ismeri eléggé a színészeket ahhoz — hiszen csak az eddigi szereplésükből ismerheti őket —, hogy a szereposztásba döntően beleszólhasson. Ezzel szemben valóságos divattá lett, hogy a szerző az általa kívánt szereposztás feltételéhez köti darabjának átengedését. Pedig hány esetben kiderült már, „hogy nem jól látta a saját alakjait! És hány szerző köszönte meg már nekem a bemutatóest mámorában, hogy nem hallgattam rá és arra az ismeretlen színészre osztottam a szerepet, akitől annyira félt és aki éppen ismeretlen voltával is egyenesen tényezőjévé vált a sikernek. A legtöbb szerzőn erőszakot kell elkövetni ahhoz, hogy egy új színész kockázatát vállalja.

SZERZŐ A PRÓBÁN!

Kétségtelen, hogy a rendező számára, aki tudja, mit akar, a halott szerzők kényelmesebbek. Habár a tapasztalat azt mutatja, hogy a legizgatottabb szerzőt is pacifikálni tudja a rendező, aki bizalmát megnyeri. És ez csak néhány próba kérdése. Ha a szerző látja, hogy darabja „kézben van”, hogy legmélyebb — persze, sok-

szor nem is olyan mély! — intencióit érti és érvényesíti a rendező, akkor megnyugszik, visszavonul és a munka érdekében leplezi izgalmát.

A párisi boulevard-színházak próbáin más a helyzet, mert ott komoly, aktív szerepet tölt be a szerző, ott tulajdonképpen ő a rendezője is a darabnak. (Az avant-garde színházakban már nem így van.) Ő tulajdonképpen a színpadon dönt el sok mindent, olyat is, ami a szerzőre tartozik. A francia darabok kézírata általában csaknem a duplája a darab végső terjedelmének, melyet aztán csak a színpadon állapít meg a szerző. A próbákon húz, összevon, végleges formába önti a darabot. Hallani akarja előbb a dialógust a színész szájából, mielőtt döntene.

De természetesen mindenütt van bizonyos szerepe a szerzőnek a próbákon. Közreműködése azonban főként a szövegre a szükségesnek mutató húzásokra, javításokra szorítkozik. Ez sem súrlódásmentes terület. Van köztük és éppen az íróbbak közt, akiknek szentség minden leírt soruk és csak nagynehezen, ha engednek a színpad törvényeinek. Shaw, mikor New-Yorkból sürgönyileg kérték felhatalmazását nagyobb húzásokra, azzal az indokolással, hogy a Szent Johanna túlon túl hosszú, a közönség nem éri el előadás után a vonatokat, ezt a lapidáris sürgöny választ küldte: „Változtassák meg a menetrendet.”

A szerző véleménye hasznos lehet a játékra nézve is, de nem kívánatos, hogy ezt, a rendező megkerülésével, közvetlenül a színésszel közölje, mert megzavarja a rendező munkáját. A rendező ugyanis nem javíthat ki mindig nyomban mindent, mert a túlsók instrukció viszont a színészt zavarja meg. Néha futni is kell hagyni egy-egy nagyobb szövegrészt, hogy összeálljon a darab — minél közelebb a bemutatóhoz, annál nagyobbat; végül aztán már meg sem állíthatja a próbát, csak a felvonások után közölheti észrevételeit a színésszel. Hogy mit mikor kell közölni, erre nézve már kifejlődik a rendező érzéke és ökonómiája. De csak kevés szerző érti ezt. Az előadás olyanformán bontakozik ki, mint előhívás közben a formák a fényképlemezen; egy-egy kontúr előtűnik már, a többi

még sötétségben marad. A gyakorlatlan szemű szerző pedig megremül az összefüggéstelen kontúroktól, szeretne nyomban beavatkozni és ezzel csak hátráltatja a munkát.

Ha a szerző már beleegyezik a húzásba, akkor az a rendezőnek rendszerint kevés, a színésznek sok. Ez utóbbi mindig úgy érzi, hogy szerepe lényegét húzták ki, a leghatásosabb jelenetet vagy mondatokat. Hát bizony néha az is előfordul, hogy egy-egy szerepnek nemcsak a lényegét, hanem teljes egészét is kihúzzák és a színész kimarad a darabból. Súlyos, vérre menő sérelmek ezek, de hát az ügy érdeke nem engedi meg a szentimentalizmust. Egész szerepek kihúzására még az is ok lehet, hogy a rendelkezésre álló szereplő még kis szerepének a színvonalán is alul marad, kompromittálja, feleslegesnek mutatja a szerepet és ezért látszik okosabbnak kioperálni a darabból; persze, csak akkor, ha az operáció nemesebb szerveket és egyáltalában szerveket nem érint. Ilyenkor már csak a színpad parancsait kevésbé érző szerző gyenge szívében van a színész minden bizalma és megkísérli emberi motívumokkal megkönyörögni és visszakönyörögni a szerepet. Szerzőnek lenni sem olyan könnyű . . .

A szerző a próbákon: ez egyáltalában érdekes fejezet. Persze, a szerzői fiziognómia is sokféle. Van olyan viharedzett szerző is, aki teljes nyugalommal vesz részt a próbákon és közreműködése nagyon hasznos a rendezőnek; különösen, ha ért a színészi munkához és megérti ennek rendjét és fokozatait. Ez is adottság kérdése, ilyen irányú külön tehetség kell hozzá. De van, akitől, ha sápadt arca felbukkan a nézőtér homályából, már előre félnek a színészek, de még a díszletmunkások is. Mert, ha a színész például előre megbeszélte a rendezővel, hogy ma délelőtt az esti előadás érdekében nem használja a teljes hangját, csak „markíroz”, a szerző görcsökben fetreng a nézőtéren és a jelenet után rémulten állapítja meg, hogy a színészt nem lehet hallani és elejti a szerepét. Ha más darabból kölcsönvett fallal jelzik ideiglenesen a díszletet, ő azt véglegesnek nézi és kétségbeesik rajta, hogy egy kastély kapuja van befestve egy szoba falába. Ha baloldalon van a bejárat, akkor

a fejéhez kap, mert ő ezt az ajtót a jobboldalra képzelte és így tovább. És nem szabad azt hinni, hogy itt csak olyan szerzőről van szó, aki teljesen új ember a színpadon, aki még nem látott próbát sem. Nem, a sokat próbált szerző is állandóan kétségbe van esve, ha ilyen a természete; és a legtöbbször ilyen.

Ellentéte: az önmagába szerelmes, az idvezült szerző. Neki elég, ha csak a saját szavait hallhatja a nézőtérről, már boldog és elragadtatott. Vele kevesebb a baj. Legfeljebb elkényezteti a színészt, aki amúgyis hajlamos rá, hogy ne sokat vesződjék és beérje az első vázlattal. Szívesen elhiszi a szerzőnek, hogy ragyogó és tökéletes, holott a szerző nem is tőle, csak a saját szavaitól van elragadtatva. Ez kiderül abból is, hogy mikor már fut a darab, akkor sem mulasztana el egy előadást sem. Figyeli a hatást és ha valami nem talál elsülni egyszer, már rohan fel az öltözőbe, reklamál és magyaráz és egy-egy mondattal órákig gyötri a színészt.

Maugham, a kitűnő angol író, aki különben állandóan ellenzékben van a színházzal, mint intézménnyel szemben, azok közül a szerzők közül való, akiket csak a próbák érdekelnek. A próbák levegője és izgalma, a gyors lunch-ök a szomszédos kocsmában és mindaz, amit olyan vonzó érdekességgel ír le „The summing up” című könyvében: „, , .. Sohasem voltam a színház rabja. Ismertem szerzőket, akik minden este elvándoroltak a színházba, ahol a darabjuk ment. Azt mondták, azért, hogy lássák, a szereplők játéka nem zül-lik-e le; de az a gyanúm, hogy inkább azért, mert nem győzik elég gyakran hallani saját szavaikat. Szenvedélyük a szünetekben egyik-másik öltözőben ülni, újra átbeszélni az egyes jeleneteket, csodálkozni és sopánkodni, miért bukott meg aznap a darab, vagy gratulálni önmaguknak, hogy ma milyen jól hatott minden. Ezek sohasem unják meg a színházi pletykákat, szeretik a színházat és mindent a színház körül. Jőmagam sohasem tartoztam közéjük. Én a színházat legjobban akkor szeretem, amikor a sötét nézőtér vászonvédőkkel van letakarva, a színpad üres, a kulisszák a hátsófalhoz vannak támasztva és csak kis „ständer”-ek világitanak. . . sok boldog órát töltöttem el próbákon ... Sohasem vesztettem el teljesen

a meglepett örömmek azt az izgalmát, melyet első darabomnál éreztem, amikor felnőtt férfiak és nők ismételték azokat a sorokat, melyek olyan könnyen jöttek tollam hegyére —, mindig érdekelt megfigyelni, hogyan nő meg a szerep a színész kezében a kézirat élettelenességéből valami olyanná, ami megközelíti azt a karaktert, melyet lelki szemeimmel láttam ...”

Darabjának az előadásai már nem érdeklik, nem is szereti látni őket, amit különben nagyon meg tudok érteni. Sok rendezőt is, ha már kikerült a kezéből, idegesíti az előadás, a jobb-rosszabb — de legtöbbször egyre rosszabb — játék megismétlése.

Talán érdekes ebben a kérdésben néhány szerző vallomását ide jegyezni. Lessing sem igen tudta saját műveinek az előadását élvezni. „Még ma sem tudom és nem is akarom az előadást végignézni” — írja egyik levelében a „Minna von Barnhelm” előadása után —, „nem tudom, mert beteg vagyok, nem akarom, mert még meleg tőle a fejem és előbb idegenné kell lennie számomra, hogy valamit láthassak belőle.” íme, Hebbel benyomása a „Niebelungen” első próbája után: „Még a konyhában sem érzi magát az ember, csak valahol az udvaron, ahol a főzeléket tisztítják. Olyan érzés, mint amikor az első korrektúrát olvassuk, amelyben csak úgy hemzseg a nyomdahiba.”

Mulatságos Strindberg panasza: „Ha a költő a főpróbán bukkan fel és véleményét nyilvánítja, akkor azt mondják neki: most már késő. Ha egy korábbi próbán jelenik meg és valamit kritizál, akkor azt hallja: még nem kész a dolog, még korán volna véleményt alkotni róla. Ügy, hogy végül is ebben maradtam: hagyja az ember magukra a színészeket, ha csak nem egészen hibás, amit csinálnak, ha csak nem forgatja ki egészen a darab értelmét. Szabadságot a szabad művészeteknek!” Rezignált nyilatkozat, amit különben Strindberg nem mint rendező, hanem mint szerző tett meg.

Werfel ugyanerre a konklúzióra jut, de nem rezignáltán, hanem őszinte meggyőződéssel: „A színpadi írónak, akinek nem az a fontos, hogy az irodalmárok eltompultságát csiklandozza, hanem az, hogy közönséget toborozzon és szórakoztasson (igenis, szórakoz-

tasson!), meg kell hajolnia a színházi organizmus törvényei előtt.” A másik nagy német írónak, Thomas Mann-nak ugyanez a véleménye: amikor az író színpadra ír, lemond az irodalmi dogmákról és aláveti magát a színpad törvényeinek, a színház levegőjének, eszközeinek és annak, aki ezeket az eszközöket összefogja és a döntő ütközetbe viszi: a rendezőnek.

Shaw, mint szerző, egyenesen kielégíthetetlen. Nem tudom, shawi paradoxonnak, vagy őszinte vallomásnak tekintsem-e az összes művei elé írt „Főként magamról” című előszónak ezt a nyilatkozatát: „Minél kétségtelenebb a tekintélye a színpadon, minél barátságosabb és buzgóbb az igazgató (rendező) és társulata, annál tökéletesebben meg kell győződnie a szerzőnek darabja nemcsak hiteles, de hatásos és sikeres előadásának a lehetetlenségéről. A dráma még akkor sem kerül ki a lényegéből való kiforgatást, ha semmit sem változtatnak rajta, semmit nem hagynak ki belőle és azok, akik előadják, lelkes tanítványai a szerzőnek. Éppen eredetiségük és zsenialitásuk kerül a szerző eredetiségével és zsenialitásával összeütközésbe.”

Végül hadd iktassam ide Shakespeare egyetlen szerzői vallomását a Hamletből — tulajdonképpen ezt sem a színházról, hanem a közönségről —, melyet Hamlet szájába ád ugyan, de amelynek lírai csengését lehetetlen ki nem hallani: „... a darab, melyet nem adtak elő többször egyszernél, sehogy sem tetszett a tömegnek; a nagyközönségnek kaviár volt az; de azért (véleményem s azoké szerint, akiknek ítélete ily tárgyakban messzebb hallatszott az enyémnél) derék egy darab volt, jól osztották be színre és épp annyi szerénységgel, mint művészettel is adták elő. Eszembe jut, valaki azt mondta rá, hogy nincs fűszer az egyes sorokban, ami megadná az ízet, semmi olyan a nyelvben, ami a szerző ékesgetési szándékára mutatna: de becsületes modornak nevezte azt, ami époly egészséges, mint kedves, százzorta inkább szép, mint finom . . .”

Lehetetlen nem arra gondolni, hogy e szavakban a nagy költő egy bizonyos darabra és egy bizonyos esetre utal, mégpedig a saját darabjára és esetére. Jó volna tudni: melyik az? Hát volt még a

Hamletnél is magasabbrendű darabja, amely a szívéhez nőtt és mostoha fogadtatásban részesült? Mert a Hamletnek magának, minden jel szerint, sikere volt. Adatunk, persze, erről sincs, mint Shakespeare pályájának egyetlen szakaszáról sem, de arról van egy feljegyzés, hogy a Hamletet nem sokkal londoni bemutatója után, matrózok játszották el egy hajón, ami kétségtelenül a darab népszerűségére vall. A Hamletet — matrózok! Elképzelhetetlen, de így van. Shakespeare műveiről egyébként nem lehet elmondani, hogy nincs bennük „ékesgetési szándék”, hiszen a barokk-kor ez első jelentkezései telisteli vannak a leggazdagabb barokk ékítványekkel. Dehát minden relatív. Kora néhány költőjének a nyelve még sokkal díszesebb és sujtásosabb volt.

Van a Hamletben még egy részlet, melyből a költő mennydörög ki a nyugodt emésztésű nyárspolgárra, akinek Poloniusban állított örök szobrot. Polonius panaszodik a deklamációra, hogy „nagyon hosszú”, mire Hamlet: „Eredj el borbélyhoz a szakálladdal. . . ennek bohózat kell, vagy trágár adoma, különben elalszik.” Kétségtelen, hogy ebből is a költő keserősége beszél, amely annál nagyobb és jogosultabb volt, mert a Poloniusok kedvéért még ő maga is, a királyi költő, trónusáról sokszor leszállni kényszerült, hogy bohózati elemekkel, tréfákkal és nem mindig választékos szó-játékokkal ízesítse a falatot az elalvásra hajlamos érzéketlenek számára.

AZ OLVASÓPRÓBÁTÓL A FŐPRÓBÁIG.

Meglehetősen elkalandoztunk a színházi próbáktól, pedig a színház igazi és leglényegesebb munkájának e nemes „gyakorlatáról” érdemes még egyet-mást elmondani.

Nálunk az átlagos, mondjuk így, a legkisebb, de rendszerint a legnagyobb próbaidő is a színház rendes üzemében: három hét, ami a vasárnapok miatt még huszonegy próbát is alig jelent, még

ha bele is számítjuk az utolsó napok dupla próbáit. Ez bizony nem sok, de ez az átlagos próbaidő az átlagos darabok számára, amelyeknek mélységei oly könnyen kimeríthetők, nem is kevés. A szerző, is klisékkel dolgozik, a rendező is, meg a színész is. A klisék pedig kéznél vannak, nem okoznak sok fejtörést. Egyébként ha az olvasópróbát, sőt az olvasópróbákat, legalább is kettőt, értelmező próbává szélesíti ki a rendező — amit nem is lehet eléggé a figyelmébe ajánlani —, akkor ezzel sok időt megtakarít. A színész így mindjárt helyes értelmezéssel, legalább is a rendező irányadó értelmezése szerint, tanulja meg a szerepet és nem idegződnek be nála helytelen, a szerep memorizálása után már nehezebben kiküszöbölhető akcentusok.

Érthetetlen, mert legfeljebb csak gyerekes hiúsági okokkal magyarázható, hogy miért idegenkednek nálunk a színészek az értelmező próbák oly hasznos intézményétől, amikor pedig az időnyereség az ő nyereségük is. Nyilván sérti a színészi hiúságot, hogy kerek asztal körül, teljes plénumban magyarázzák nekik a szerepet. A rendező- és emlék-próbák közben ez kevésbé feltűnően, sőt a rendező ügyességéből néha annyira suba alatt történik, hogy néha még maga a munkába vett színész sem veszi észre, hogy mikor vesz át tulajdonképpen akcentusokat a rendezőtől. Dehát mindezek a kis hiúsági tekintetek csak egy elrontott, hamis színházi levegőben érvényesülhetnek, ott, ahol nem a művészi lényeg a fontos, ahol nemcsak a rendezőnek, de a művészetnek, a *jobbnak* sincs igazi tekintélye. Hiszen vannak „előkelő” színpadok, ahol évek óta nem avatkozott bele a rendező a dialógusba, nem korigálta tekintélyesebb színész dikcióját! Mi kerekedhetik ki ebből az üres courtoisie-ból? Bizony, csak üresség. Művészet semmiesetre sem. Mert a művészet a színpadon összműködés, összhang, kölcsönhatások atmoszférája. Ez pedig *magától még ott sem születik meg, ahol* minden egyes színész kinevezett, valóságos kegyelmes úr.

Már Goethe nem győzte hangsúlyozni az értelmező próbák *hasznosságát, amelyeket* mindig ő maga vezetett. De épp így hangsúlyozta az egyes színészekkel való külön próbákat is, *melyeket*

„didaskaliák”-nak nevezett. Szerinte ez a legfontosabb része a tanításnak, csak ilyen beható munkával lehet együtttest felépíteni.

Ezen pedig ne tessék fölényesen mosolyogni! A művészet nem technikai vívmány! Ami akkor szükségesnek és hasznosnak bizonyult, az ma is az. Én legalább mindig nagy hasznát láttam ennek a módszernek.

A stílus és értelmezés tekintetében problémátlan darabok, de néha még a bonyolultabbak is, meglepően hamar életre kelnek, egészzé kerekednek ki. Ennek az a titka, hogy sürgős legyen a premier, a rendező pontosan tudja, hogy mit akar, ne töltsé habozással, ingadozással az időt és szuggesztivitása a munka termékeny lázában hamar átragadjon a színészekre. Néha még művészi szempontból is érdekes előadások születnek meg így. Ilyenkor az előadásnak tulajdonképpeni lényege azon a két-három erős, lázas tempójú próbán dől el, melyen a rendező a megfelelő sínekre dobja az előadást és tulajdonképpen megformálja az egész előadás amorf anyagát. Amikor nagy kontúrokból mintáz, az intuíció gyorsaságával és teljes feszültségében. Ebből, a koncentráció ily fokából, a csaknem fizikai odaadásnak ebből a teljességéből, nem is telik, csak néhány próbára ... De ezeken aztán minden eldől, két ilyen próba felismerhetetlenné tud átfórnálni egy előadást. Ezért tudna jó rendező még vidéken is, ahol nincs kellő idő a próbákra, helytálló, szuggesztív előadásokat produkálni. Ennek feltétele ezen túl még csak annyi, hogy a színészek a szerepeiket, technikailag, jól megtanulják; ezt természetesen a rendező nem pótolhatja.

Ez azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy ne volna nagyon is kívánatos, hogy főként, persze, az értékesebb és mélyebb darabokból sok, sőt minél több próbát lehessen tartani. Bizonyára hasznos dolog, hogy Amerikában és Angliában az egy-egy darabra szerződötött együttesek körülbelül hat hétig próbálnak, mégpedig napi két próbával — mert a próbaidő alatt este sincs előadás —, tehát összesen mintegy kilencven próba esik minden darabra. Ott ezek a kemény próbák pótolják, igen helyesen, azt az öszeszokottságot, összejátszást, mely az ilyen mindenholnan öszeszodott szí-

nészek között még nem fejlődhetett ki. Ezenkívül ott még ki is próbálják előbb az előadást vidéken, az úgynevezett „try-out” módszerével, a *közönség* oly fontos, az előadást igazi előadásáá kiteljesítő részvételével és aztán, a közvetlen hatás tanulságai alapján, még újabb javító, módosító próbákat is tartanak. Igaz ugyan, hogy a try-out első magyarországi próbájának magam nem sok hasznát láttam, főként, mert a vidéki közönségnek a nagy esemény ünnepi mámorában minden tetszett és nem reagált kritikusan oly hibákra sem, amelyek azután mégis csak a rendes, itthoni előadásokon derültek ki. De azért ez a módszer is inkább hasznos lehet, mint ártalmas. Éppen úgy, ahogyan a több próba is csak jobb lehet, mint a kevesebb.

A moszkvai Művész Színház — de ma már a többi orosz színházak is —, 180—200 próbát tartanak csaknem minden darabból. Ami az amerikai színházakban az összeszokottságot pótolja, annak, már tudniillik a sok próbának, Sztaniszlavszkyéknál az együttest kiformaló és elmélyítő hivatása van. Náluk számtalan beszélgetés, megvitatás és értelmező próba előzi meg a tulajdonképpeni próbákat. A cél az, hogy a színészek egészen benne éljenek a darab, a probléma levegőjében és szerepük külső és belső vonásait szinte fiziológiailag magukra öltsek. Mondják, hogy aki például bénát játszik a következő darabban, az hónapokig a béna módján mozog, nemcsak a próbákon, hanem egész napi életében is, amelyet különben amúgy is pályatársai körében él le, szerzetesi együttélésben. Lehet, hogy ez túlzás, hogy erre talán nincs is szükség, hiszen a színpad nem valóság, hanem kevesebb is, több is a valóságnál. De kétségtelen, hogy az orosz színpadon nem is lehet azokat a primitív, gyermekes míméléseket, átlátszó, hirtelenében felvett fintorokat látni, amelyek anynyira kiábrándítók. Ott csak hol szerencsésebb, hol kevésbé szerencsés, de alapos és komoly beidegzettségekkel — nemcsak testiekkel, hanem lelkiekkal is —, más szóval, igazi „alakításokkal” találkozik az ember.

A magyar színházi köztudatnak van egy furcsa, megrögzött tétele: három heti próbálás a legnehezebb darabnak is elég; ha to-

vább próbálják a darabot, akkor — így mondják — „túlfárad”, megmerevedik az előadás és nem javul, hanem romlik. A magyar színész olyan zseniális, hogy nincs szüksége több próbára ... A rutin embereinek, akik ezt gondolkodás nélkül vallják, igazuk is van, — de csak a rutin ama produkcióira nézve, melyekkel általában találkozunk és amelyekből ők ezt az igazságot leszűrték.

Csakugyan, az előadás megmerevedik, ha a próba már csak abból áll, hogy ugyanazt, ugyanabban a formában, azonos akcentusokkal megismétlik. Ha a rendezőnek nincs több mondanivalója,, szempontja, hozzáadása, ha nem lát meg többé új hangsúlyokat, árnyalásokat, ha a már szabatosan és a rutin ügyességével elmondott szöveggel és összekötő mozgásokkal beéri és nem érzi kenyerének, hogy az előadás egészének átfogó hangsúlyokat adjon, mélyebb jelentőségeket kiemeljen, más részeket háttérbe toljon; ha a dialógusban elég neki a beszélő színész figyelme, a hallgató színész málnem érdekli, ha a tempókra, az előadás ritmizálódására nézve nincsenek igényei. . . ésatöbbi; hogyan is lehetne a színpadi polifónia ezer finom igényét és lehetőségét itt kimeríteni? Egyszóval, ha a harmadik héten túl a próbák az előadást nem *gazdagítják* többé, akkor, valóban inkább ártanak, mint használnak. De az a rendező, ki a harmadik héten túl már nem tud újat mondani, az már az első héten is csak — ügyelő volt. Aki nem kényszerű rezignációval, a megalkuvás csüggedtségével szabja végét a próbáknak, akinek kezéből nem kell szinte erőszakkal kivenni és útjára engedni az előadást, annak valóban kár volna tovább próbálnia.

Sztaniszlavszkyék nálunk vendégszereplő színészei mesélték nekem, hogy mikor Sztaniszlavszky rendezett, igazgatótársa, Dancsenko időnként megjelent a próbákon, és tüntetően dicsérte az elért eredményeket és váltig hangoztatta: hiszen ez már készen van, kész, pompás előadás! Ez a lelkes dicséret, ha talán őszinte is volt, nem volt minden szándékosság nélkül való. Bevezetése volt annak a közelharcnak, amelyet mindannyiszor meg kellett vívnia Sztaniszlavszkyval, ahányszor csak végre egy darab kihozása aktuálissá vált. Mert Sztaniszlavszky 180, sőt 200 próba után is búskomorságba esett,

mikor a bemutató időpontja közeledett. Jajveszékelt, hogy még messze van az előadás attól, hogy kész legyen. Sőt, most kezdődik csak a művészi munka, azok az árnyalatok, amelyek a leglényegesebbek. Úgy kellett mindig erőszakkal kivenni a kezéből a darabot és erőszakosan kitűzni a bemutatót. Kétszáz próba után.

Elismerem, hogy nehéz volna így egy átlagos színházüzemet vezetni, de teljesen meg tudom érteni az orosz mestert, különösképpen pedig az ő művészi szándékainak és módszerének szemszögéből. Sokkal inkább, mint a próbaellenes propagandát, mely csak a művészi szándékok teljes hiányát leplezi le. Strindbergnek sincs igaza abban, hogy egy előadás harminc további próbával is felér. Ez ellene szól minden színpadi tapasztalatnak. Sohasem lett még jobb, művészebb az előadás, nem egy, de százszoros megismétlése után sem. Legfeljebb csak technikailag fejlődhetett, simábban, megolajozottabban gördült. A művészi lényegre nézve a fejlődés az utolsó próbával lezárul.

Nemcsak hogy egy előadás, de még egyetlen színészi alakítás sem tud többé a próbák után fejlődni. Nincs jobb bizonyíték erre, mint az, hogy azokban a nem ritka esetekben, amikor a kritika elhibázottnak ítél egy alakítást, akár alapvető felfogásában is és amikor — de ez már ritkább eset! — a színészt magát is meggyőzi és belátja, hogy tévedett, még talán egyetlen egyszer sem történt meg, hogy változtatott volna alakításán és a néző másnapra kelve egy új alakítással találta volna szembe magát. Mert ez egyszerűen lehetlenség. Ez csakis a próbákon történhetik meg. Nem virtuóz, hanem szélhámos, vagy mesterségének lélektani törvényeiben analfabéta az a színész, aki az előadáson akar új alakítást rögtönözni. Az ilyen rögtönzés csak üres komédiázás lehet és már magát a szándékot is művészi jellemtelenségnek nevezném. De még a leggondosabb otthoni munka sem pótolhatja a próbát, a kölcsönhatások műhelyét.

Minél több próba kell ahhoz is, hogy összeálljon a darab, hogy megkapja gördülékenységét és dinamikáját, a helyesen lemért részletekből most már kialakuló minél összefogottabb és minél nagyobbvonalú dinamikát. Ilyenkor már csak egész jelenetek vagy felvoná-

sok megismétlésének van értelme, a részletek miatt ilyenkor már értelmetlen megszakítani a próbát. A rendező ilyenkor már csak feljegyzi megfigyeléseit és külön-külön közli minden szereplővel. Mégpedig lehetőleg nem az egyes felvonások után, amikor a színész már a következő felvonásra kell hogy koncentrálja magát és csak megzavarják a reklamációk, hanem az egész próba lepergése után, vagy a következő próba előtt. Minél több próbát kell az előadás teljes készületével, jelmezzel, kellékekkel, végleges bútorokkal, világítással és esetleg kísérő zenével is tartani, mert minden új, be nem idegzett dolog zavarja a színészt és az előadást. A jelmezben, különösen, ha stílusruha, tehát anyaga és formái szokatlanok, meg kell tanulniok mozogni a színészeknek, mégpedig nemcsak oly fokig, hogy éppen bele ne botoljanak a ruhákba, hanem a teljes otthonosságig, sőt a stílszerű és dekoratív mozgásnak már nehezebben elérhető fokáig.

Az első teljes próba mindig tele van meglepetéssel a rendező és a színész számára, mégpedig nagyobbára kínos meglepetéssel. Sok minden más, mint ahogyan elképzelte az ember és sok mindent kell kijavítani, vagy sok mindenbe kell beleszokni kompromisszumok árán is. Ilyenkor a legkisebb dolgok, technikai jelentéktelenségek, hibák óriási jelentőségűvé nőnek meg. És méltán. Az előadásnak éppen a közönség által legkönnyebben érzékelhető, tehát még a legfelszínesebb hatást is veszélyeztető részleteit nem hanyagolhatja el a legnagyobb rendező sem. Éppen a mélyebb, komolyabb hatások érdekében kell őket állnia minden apróság felett.

A közönségben van valami leleplező hajlam, amely szinte boldogan csap le az ilyen apró baklövésekre, véletlenekre, vagy hibákra. A drámai hatás mindig borotvaélen táncol, a fenségest itt a nevetségéstől igazán csak egy lépés választja el. Egy ballépés, a méltósággal belépő színész elbotlása a szőnyegen, a komikum ez ősforrásának teljes erejével hat a legmegrendítőbb drámai helyzetben is. Még a függöny járása is alapos próbálást igényel. A színpadon még ez sem pusztán technikai kérdés, nem állapítható meg egyszer s mindenkorra. Minden darabban és minden felvonás után másképp kell

leesnie a függönynek. Ha a függöny emelkedése és esése nincs pontosan megállapítva, vagy a függönyhúzó elmereng, ez tönkre tudja tenni a leggyönyörűbb felvonás hatását is. Ki tudná csak megközelítően is felsorolni mind e kísérteties lehetőségeket? Borsószik az ember háta, ha egyszer elgondolja: milyen kötéltáncot is jár egy színházi előadás és mennyi alkalmat ad a baljós véletlenek fatális beavatkozására! Az első teljes próbán különben rendszerint semmi sem sikerül, a színészek izgatottak és rosszul játszanak, kétségbeejtő az egész. Aztán jön egy másik próba, váratlanul kijavulnak a dolgok és megy minden, mint a karikacsapás. Nagy gyakorlat kell ahhoz, hogy a rendező mindezeket mérlegelni, kiszámítani tudja,, megőrizze nyugalmát, ne essék kétségbe és ne ujjongjon túlkorán.. Erre a gyakorlatra csak a színpadon dolgozó ember tehet szert és még azt is sokszor érik meglepetések, de az úgynevezett színházi emberek, beleértve a kritikusokat is, semmiesetre sem. És itt bukkan fel a főpróba megoldhatatlan problémája. A főpróbára és a színházat lehetőleg megtöltő közönségére a színháznak szüksége van. Az előadásnak, a színésznek visszhang kell, közönség; enélkül nem teljes a próba és az előadás süketen kerül bemutatásra. De kiből verődjék össze egy házra való közönség? Tudnivaló, hogy a színházi emberek, a befentesek hitközsége, nemcsak hogy nem éppen a legjobbindulatú közönség, de nem is közönség tulajdonképpen, nem megbízható visszhang, nem alkalmas az igazi közönség szerepének eljátszására. Atelier-dolgokra jobban reagál, mint a legkomolyabb hatásokra. Arra azonban mindenesetre a legalkalmasabb, hogy a bemutatóig még kiküszöbölendő hibákra lecsapjon és hírüket szét-hordja. Mert a főpróba és a bemutató között még döntő különbségek lehetnek, hiszen éppen ezek áthidalásához van szükség a főpróbára. Nemcsak hibákról lehet szó, hanem tempóbeli és hangsúlybeli eltolódásokról is. Ezek keresztülvitele miatt kell a színháznak úgy kitűznie a főpróbát, hogy a bemutatóig még egy javító próbát tart-hasson. A bemutatóig tehát még két döntő próba van, maga a főpróba és a javító próba. Ez a színpadi munkának ebben a stádiumában sokkal többet jelent két közönséges próbánál, sokszor annyit

jelent, hogy lényegesen megváltoztatja az egész benyomást, amely, mondom, sokszor árnyalatok kérdése lehet. Tehát a főpróba közönsége még nem kaphatja az előadás végleges képét s így joga sem volna ítélni fölötte. Holott mondani se kell, hogy bőségesen él ezzel az erősen vitatható jogával.

De még fontosabb ez a kérdés a kritikusok szempontjából, akik nemcsak a főpróbán, de szórványosan néha már korábbi próbákon is megjelennek. Hiába mondják, hogy ők a többit, azt a fejlődést, amely a bemutatóig még ki fog bontakozni, el tudják képzelni. Igenis, nem tudják elképzelni! Még ha minden képességük és tapasztalatuk megvolna is hozzá, akkor sem. Mindenekelőtt nem kritizálhatják azt, ami a bemutatóig húzások és összevonások révén esetleg még kimarad a darabból, még akkor sem, ha pontos tudomást szereznének e változásokról. Mivelhogy nem mérhetik le magukon a hatást, amelyet rájuk tett *volna* a jelenet, vagy a darab az utólag kiküszöbölt hibák nélkül. Egy hatást egyáltalában nem lehet *elképzeln*i, egy hatásnak vagy részese valaki, vagy nem. Ez alapvető lélektani igazság. A hatás hajszálon, árnyalatokon múlik. Ez áll nemcsak a darabra, hanem az előadásra nézve is. Akit egy gixer kijózanít, az már nem tudja visszaképzelni magát a hatás bűvöletébe és nem tudja elképzelni a hatást ama gixer nélkül.

Aztán meg, amint ezt a közönségre való vonatkozásában már kifejtettem, az egyed önmagában és még az egyedek egy csoportja sem: közönség, ítélete még nem a közönségé, amely különös törvények és kölcsönhatások alapján reagál és ítélni kezd. Kétségtelen, hogy a kritikusnak joga van ítéletét függetleníteni a közönségétől, sőt bizonyos tekintetben ez kötelessége és hivatása is. De a biztos ítéletű kritikus akkor sem félti véleményének eredetiségét, ha az előadás hatásaira egy közösség atmoszférájában, az igazi közönséggel együtt reagál. Sőt, keresnie kell ezt az atmoszférát, mert igazán, megbízhatóan reagálni ő is csak mint annak a közösségnek részese tudhat, amely nélkül nincs színház, mivelhogy a színház: színpad plusz közönség.

Ha valami a színház furcsa bűvöletéből, mely különben is csak

a közönséggel való együttlékezésben lehet teljes, kijózanítja a kritikust, akkor nem tud már, vagy csak nehezen, visszatálcálni hozzá» A legnagyobb kritikusok egyikének, Taine-nek analízise szerint a színházi illúziót amúgyis folyton meg-meg szakítja a realitás, de szerinte ezek a kisebb és természetesebb, a helyzettel velejáró megszakítások hozzátartoznak éppen az illúzió varázsához. Élünk az alkalommal és iktassuk ide ezt a ritkamód finom analízist: „Minden felvonásban húszszor egy vagy két percig teljes az illúzió: egészen váratlan mondatok hangzanak el, az igazságnak olyan erejével, amelyet a játék, a kifejezés módja és a környezet csak felfokoz. Megrendülünk, vagy örömteljes izgalomba jövünk, fel akarunk ugrani a helyünkről; amíg aztán megpillantjuk hirtelen a lámpákat, a zenekart, vagy más véletlenszerű mozzanatot: ez emlékeztet, ráeszméltet a valóságra, lefékez bennünket és visszaülünk a helyünkre. Ez a színházi illúzió, amelyet mindig megzavar valami és amely mindig visszatér: ebben áll a néző élvezete. A részvét és a borzalom túlságosan nagy volna neki, ha állandó volna: megrendüléseinek túlságos felfokozását a valóság szüntelen tudatosítása enyhíti. Egy pillanatig hisz, aztán megint nem hisz. A hit minden mozzanata feleszméléssel, a részvét minden áradása kijózanodással végződik. A lefékezett hinniakarásnak és az elgyengülő megrendülésnek folytonosan hullámozó folyamata ez. Milyen boldogtalan is ez az asszony!” — mondjuk — és szinte ugyanabban a pillanatban: „Hiszen ez csak játék, de milyen jól játszik!”

A kritikusban kétségtelenül még több az éberség pillanata, mint más, nézőben. Rutinja, eltompultsága és maga az a tény, hogy nem a maga élvezetére van a színházban, hanem hivatását gyakorolja, mindez már csökkenti számára a hit és szaporítja a józan-ság mozzanatait. Ehhez járul még a délelőtti neuraszténia, a többi, hasonló beállítottágú kritikus kölcsönhatása, a színházi emberek befolyásoltsága, végül és legfőképpen pedig a színészek végsőig feszült izgalma és a még ki nem érlelt előadás ingadozásai. Egyszerűen mindaz, ami nem tartozik az előadás igazi és végső képéhez, ahhoz, amit már jógosan lehet kritizálni. Az egyetlen konklúzió tehát csak

ez lehet: ha a főpróba problémája nem is oldható meg, a kritikusoké igen: nem szabad őket beereszteni a főpróbára. A harmadik, negyedik vagy akár a tizedik előadásra kell meghívni őket, egy szóval akkor, amikor már a darab és az előadás is végleges formát öltött. Úgy, ahogy ez a legtöbb nyugati városban történik.

Arra a sehol másutt fel nem található budapesti nevezetességre, hogy a kritika már a bemutató előadás, tehát a tény tényé válása előtt, be is számol róla lapjában, nem érdemes itt bővebben kitérni.

Az előadás művészi sorsát azonban, sajnos, nemcsak a főpróba, de még a kész, végleges előadás sem intézi el végérvényesen. A színházi előadást nem lehet a film módjára véglegesen lerögzíteni, bedugaszolni és eltenni, mint a befőttet. Ez élő valami, amely megromlik, szétmállik, megöregszik, mint minden élő organizmus. Üdesége, sajátos illata elpárolog, kiszáll belőle a lélek, szétterpeszkedik benne a megszokás, a rutin, a mechanizmus. A nagy sikerek, a szériák művészi végzete ez. Óhatatlan, de mindent el kell követni hátráltatására. Állandóan figyelni vagy figyeltetni kell az előadásokat és minden pongyolaságot, eltolódást nyomban tetten érni és számonkérni. Nemcsak a természetes kopással kell számolni itt, hanem a színészi visszaélésekkel is. Akármennyire érthető és méltányolható is emberi szempontból, hogy a színész a századik előadás körül már unja a szerepét — nem könnyű része ez a mesterségnek, ez kétségtelen —, abba mégsem lehet belenyugodni, hogy az előadás rovására, szerepére nem tartozó új ötletekkel, játékforduiatokkal szórakoztassa és vigasztalja önmagát. Ezek a visszaélések még talán figyelmeztetéssel is kiküszöbölhetők. De az egésznek a lazasága, megereszkedése csak egy módon orvosolható, ismét csak: próbákkal. Értékesebb, művésziabb szándékú előadásból bizony minden ötvenes széria után néhány próbát kellene tartani. Fontosabb ez még a bankettnél is. Kétségtelen, hogy nagy energia kell a színészek és a rendező részéről is az ilyen agyonjátszott darabok újra való próbálásához, de más mód nincs rá, hogy az előadás igazi értelméből valami mégis megmaradjon. Sztaniszlavszkyék a

szezon előtt 5—6 próbát is tartanak az új szezonra átmenő darabokból, még akkor is, ha már többszázszor játszották. Nemcsak szövegledaráló, hanem egészen komoly, alapos próbákat, melyek során nem is a szöveget, hanem az átélést rekonstruálják, a mechanizmust élményé frissítik fel.

SOK SZEREPLŐ ÉS TÖMEG.

Furcsa adata a rendezés történetének, hogy a figyelem éppen azon a területen kezdett ráterelődni a rendező munkájára, amely, ha láthatóbb is, sokkal kevésbé fontos része e munkának, mint a magánszereplők vezetése. A néző hamarabb rájött arra, hogy ha sok ember vagy tömeg mozog a színpadon, akkor mégis csak kell lennie valakinek, aki ezeket a háttérből mozgatja. A meiningeniek színpadi reformjában is ez — a tömegrendezés — volt a központi kérdés és ez volt az, ami a közönség érdeklődését megragadta.

A színpadi probléma szempontjából más a sok szereplő és más a tömeg. A sok szereplő problémája például: az élet üzemének megéreztetése egy előkelő szálló halljában. Itt helykitöltő kis akciókról van szó a cselekmény kezdete előtt, vagy a cselekmény nyugvópontjain. A naturalisztikus szemlélet bűne az is, hogy a néző nem éri be azzal, hogy egy nagy hotel halljában éppen csak azok forduljanak meg, akiről szó van a darabban. Százféle színpadi konvencióba is belenyugszik, amilyen például az, hogy a színpadi asztalnak csak három oldalán ülnek, amikor csupa fontos szereplő van jelen, nehogy háttal kerüljön valaki a közönségnek; vagy olyan csoportosítások, amelyek a beszélőt, esetleg a valószerűség rovására emelik ki. Belenyugszik pedig elsősorban abba, hogy a szobának csak három, fala van a színpadon és a jelenetelés számos egyéb valószínűtlenség az is; mert mindez csak bizonyos fokig oldható meg valószerűen. Sok mindent el kell a nézőnek fogadnia, hiszen hamisítások nélkül nincs színház, de nem is kell, hogy legyen, mert a színpad nem a fotografikus hűség valósága, hanem egy magasabb valóság és csak ezen belül érvényesek számára a logika és

a lélektan törvényei is. De az olyasmihez például már, úgy látszik, ragaszkodik a néző, hogy a hotel halljában a tulajdonképpeni szereplőkön kívül néma- vagy párszavas szereplők is ki s be járkálnak, elkérjék a kulcsot a portásnál, érkezett levelek után érdeklődjenek, vagy jobb esetben a szerző elmésségét csillogtató néhány szót mondjanak. Henye és végtelenül unalmas helykitöltések ezek, még unalmasabbak a rendezőnek, akinek figyelmét való jelentőségüknél aránytalanul nagyobb mértékben igénybe veszik. Mert hiába, foglalkozni kell velük, a színpadon semmi sem lényegtelen és a közönség leleplező hajlama az ilyen apróságokban a legéberebb. Törődni kell a kétszavas- vagy némaszereplők megjelenésével, típusával, maszkjával, ruházatával és modorával. Egy előkelő hotelben legalább is lordoknak és marquise-eknek szabad csak mutatkozniuk és ezeket nem igen lehet az arisztokrácia köréből kiállítani, hanem szegény statisztákból és segédszínészekből, akiknek sem az ápoltságuk, sem a ruhatáruk nem arisztokratikus. Fontos a személyzet viselkedése, a szervírozás módja is és a többi. Van színház, ahol az ilyesmi mindennél fontosabb és ahol egyenesen megkövetelik a szerzőtől, hogy minél több epizódszereplőt hemzsegtessen a színpadon.

Holott a sok szereplő nem tölti meg a színpadot. A legkisebb feszültség is, amely két szereplő dialógusából árad le a nézőtérre, többet ér húsz henyé, a darab lényegén kívül álló epizódszereplőnél. Csak a belső cselekmény számít, nemcsak a művészet, hanem a közönség szempontjából is. Két ember adott helyzetben teljesen meg tudja tölteni a legnagyobb színpadot is. Még a történelmi drámának is, ha igazi, arra kell törekednie, hogy minél kevesebb ember sorsába sűrítse bele a cselekményt, mögöttük aztán a legnagyobb történelmi perspektívák is felnyithatók. Az igazi dráma: sűrítés és koncentráció, nem divatrevü. Hiába aggatnak rá külsőségeket, ez a hatás kérdésében mit sem számít. Az egész díszes, estélyiruhás pereputty a múlt századbeli francia dráma tévedése vagy tehetlensége volt és ennek a csökevényei vonszolják magukat még ma is a színpadon.

De ha már itt vannak, törödni kell velük. Mozgatásukra, szereplésük mértékére és módjára nézve nem lehet szabályokat felállítani. Ez is, minden, a darab levegőjétől, mondanivalójától és a rendező ízlésétől és mérlegelő képességétől függ. Ezeket a figurákat is bele kell festeni a kép tónusába, éppen úgy, ahogyan a festményen sem lehet semmisen mellékes, aki a kép keretén belül van. Egy szóval, egy mozdulattal több már sok és kirívó lehet. Egy epizódszereplő túlzott ambíciója, „alakítása” már elronthat egy egész jelenetet. De ebben sem a valóságosság számít, hanem az alak vagy a szó valórje és helyzeti energiája, abban a darabban és annak a darabnak azon a pontján. A rendező érzéke, hallása és látása ezekben a kicsiségekben is meg kell hogy mutatkozzék. Éppen úgy, mint abban is, hogy a színpadi konvenciókból mennyit lehet érvényesnek elfogadni, hol vannak a határai és hol szorulnak ki egészítésre?

A rendezőnek nemcsak a darab helyszínének, szereplői társadalmi helyzetének, hanem közönségének *couleur locale*-ját is éreznie kell. Mások az igények ilyen külsőségekre nézve, például, a magyar, az angol, a francia és a német, de még az északnémet és a délnémet színpadon is. Más a hang, a viselkedés és ez már a mechanikus mozdulatokban is jelentkezik. A wiesbadeni intendáns, Hagemann, teljes komolysággal és részletességgel fejti ki könyvében, hogy a katonai mozdulatokat szabálytalanul csinálják némely német színpadon. „Mi, németek” — írja —, „a pongyola, katonaiatlan mozdulatokat nem tudjuk elviselni.” Pedig a könyv a weimari Németországban jelent meg. Bizonyos, hogy párisi színpadon viszont az hatna zavaróan vagy komikusan, ha egy szobában a hadnagy, vagy akár a tisztiszolga is vigyázz-állásban állna meg, vagy csinálna hátrarcot a százados előtt. Főként a komikum terén mutatkoznak nagy különbségek. Az egyik színpadon bántó és elviselhetetlen az, ami a másikon mulatságos. Mindez erősen viszonylagos és lokális.

A tömegrendezésre a sok szereplőre vonatkozó szempontok is érvényesek, de ezenkívül még más problémák is következnek itt a feladat természetéből. Nagy és fárasztó művelet ez; az elképzelés

itt művészi, a kivitel csak szervezési kérdés, de azért nagy szerepe van a szuggesztivitásnak ebben is. A tömegnek, melyet minél kisebb térre kell összpontosítani, hogy minél nagyobbak hasson, nagyjából kétféle mozgatása lehetséges: naturalisztikus és stilizált. Régebben és nagyjából ma is, csak a naturalisztikus tömegrendezést alkalmazzák. Ez azt jelenti, hogy a cél: minél változatosabb típusok, temperamentumok, karakterfigurák minél változatosabb és természetesebb mozgatása. Itt a tömeg egyénekből áll és sok-sok egyén tulajdonságait tükrözi felnagyítva. Az ideális tömeg ebben az értelemben minden egyes tagjától egyéni játékot követel és ideális megoldása is az volna, ha minden egyes tagját jó színésszel játszatnák. (De ez sem elég, mert itt is még szükség van más, összefoglaló, együttes játékra is.) Ez pedig nem lehetséges, hiszen még a segédszínészek is csak ímmel-ámmal végzik el ezt a munkát. Különös, hogy amit annyian ambicionálnak a politikai arénában: a színpadon senki sem szeret tömeg lenni. És ez éppen a baj, ez öl meg minden tömeghatást. A tömeg vagy unott, a munkát mechanikusan végző, hivatásos statisztákból, vagy túlbuzgó és buzgalmukban mindent leleplező műkedvelőkből áll. Nagyon nehéz velük elbánni.

Tulajdonképpen külön-külön kell megállapítani és lerögzíteni minden egyes statisztának a naturalisztikus tömegben elmondott — különböző — szavait és magatartását, mozdulatait is. Csoportokra kell tagolni őket és az egyes csoportokat a segédrendezőknek kell betanítaniuk a rendező pontos és részletes utasításai szerint. A meiningeniek alkalmaztak először minden ilyen csoportban egy-egy jobb színészt, aki tanította, tüzelte, lelkesítette a maga embereit, éberen őrködve, hogy a tűz ki ne aludjék. Nagy hatásokat is tudtak elérni merőben naturalisztikusan mozgatott tömegeikkel. Azaz-hogy a naturalizmusnak itt is megvannak a határai. Nem elég az, hogy minden egyes statiszta lelkiismeretesen „dolgozik”, teljes tudóból kiabál és teljes temperamentumával ágál. A rendezőnek értenie kell ahhoz, hogy bizonyos összefoglaló, tehát stilizáló, a hangokat együvémosó hangzatokkal és ugyanilyen gesztusokkal is össze-

fogja a tömeget. Még a legnaturalisztikusabb szándékú rendezésben is keresztül kell vinni bizonyos hullámzásokat, zenei hangsúlyokat. A kívülről behangzó tömegmegnyilatkozásokban, utcai zajokban is. Ezeknek is a színpadon folyó jelenet akusztikájában kell megszólalniuk és természetesen az előadás egészének ritmusában. Nagy a különbség, ha a külső zaj csak kísérőjelenség, vagy pedig ha a tömeg a dráma hőse, mint például Hauptmann „Takácsok” című darabjában. Benn a színpadon a tömeg egyénekből áll ugyan, de az egyének összessége még nem tömeg színpadi értelemben. Mikor már külön-külön jól tudják a dolgukat, mint egységgel, vagyis tömeggel még mindig sok dolog van velük.

Viszont a stilizált tömegrendezés sem mellőzheti teljesen az emberi, a naturalisztikus elemeket. Mert mikor nem külön-külön kiáltások, hanem csak együttes unisonó-k hangzanak el, egységes hangerővel, hatalmas crescendóval fel-fel tornyosodva, vagy decrescendóval le-le halkulva, elhalva és amikor nem véletlenforma össze-visszasággal, hanem egyszerre lendülnek fel a karok és ütemre dobbannak a lábak: akkor is emberi akcentusokra, lélektani átmenetekre van szükség. Mert a stilizált tömeg nem egyénekből áll, mint a naturalisztikus, de egyént, egyetlen sokfejű egyént jelent, melynél az alakítás folyamata csaknem ugyanolyan, mint az egyes színésznél: a stilizálásban összefogott, leegyszerűsített nagy vonalakon belül, a részletekben érvényesülnek itt is a naturalisztikus emberi, lélektani vonások. Nem tudom, mindenki számára érthető-e ez? — tartok tőle, hogy ez megint olyan dolog, amit csak eleven példával, a színpadon lehet igazán demonstrálni. De talán még sokan emlékeznek Reinhardt úgynevezett cirkuszi produkcióira, melyekről már fentebb beszéltem, és főként „Oedipus”-ára, amely körülbelül az e téren elképzelhető legnagyobb tömeghatásokat nyújtotta. Az ő zeneileg kidolgozott és vezényelt tömegei döbbenetes erővel hatottak. Azóta e téren nem mutatkozott fejlődés. A beszélő-kórus talál-mánya a színpadon tudtommal még nem produkált semmi számbavehető és azt hiszem, a jövő sem várhat tőle sokkal többet.

A RENDEZŐPÉLDÁNY HIPOTÉZISE.

Az előadás partitúráját a rendező az úgynevezett rendező-példányban fekteti le. A rendező-példány a rendezőnek az előadás-ról való vízióját próbálja lerögzíteni, *szavakkal* szétboncolni, majd összefoglalni és mindig a szöveg megfelelő helyén érvényesíteni. Ebben, hogy: „szavakkal”, adva vannak már korlátai is. A számomra oly fontos zenei hangsúlyokat, az egész előadásnak a ritmusát természetesen még akkor sem tartalmazhatná tökéletes érthetőséggel, ha — mint az igazi partitúrában — kottában volna minden hang lerögzítve. Nincs is olyan tökéletes rendező-példánya a világnak, amelyből az előadást és éppen ennek művészi lényegét, idegen kéz valahogy is rekonstruálni tudná, anélkül, hogy alaposan megnézte és meghallgatta volna magát az előadást is; de a rekonstrukció persze, még ebben az esetben sem lehet tökéletes. Ezt azért is említtem meg, mert azok, akik a rendező-példány alapossága mellett érvelnek, azt hiszik, hogy egy repríz a rendező-példány nyomán bármely szakember felépíthet. Valahogyan bizonyára, de tökéletesen semmiesetre sem. Másszóval, felépítheti belőle egy repertoárszínház helykitöltő műsordarabját, úgy-ahogy, egy átlagos előadásra éretten és kétségtelen, hogy ott, ahol erre szükség van, ez is segítség. De nem építhet fel belőle eleven, virulens, az eredetihez lélekben, belső értékben még csak hasonló előadást sem. Általában az idők során a repríz fogalma nagyon eltolódott. A régi értelemben vett repríz — a régi díszletekkel és nagyjából a régi szereplőkkel — már csak az állami és vidéki színházak munkarendjében szerepel, de már ott is egyre ritkábban. Az pedig, ha a színház egy régi darabot új szereplőkkel és új kiállításban és főként új felfogásban rendez, nem is nevezhető repríznek.

Nem tankönyvet írok s így meg sem kíséreltem felsorolni és ki-meríteni a rendező-példány minden elképzelhető szempontját és lehető tartalmát. A rendező-példány művészi része nagyjában tartalmazza minden felvonás vagy kép alaprajzát és mindig a szöveg megfelelő helyén, a szereplők helyzetváltoztatását, a rendezőnek a

játékra vonatkozó utasításait, a világítási hatásokat, az esetleges kísérőzene tartamát. De tartalmazhat, a rendező munkamódszeréhez képest, még sok-sok mindent. Tulajdonképpen az előadás teljes technikai készüllete is beletartozik, az is, amit az ügyelőlap külön is számontart; nemcsak minden bútordarab, külön a díszítő és külön a „játsszó” kellékekkel, tehát minden hamutartóval, csillárral és a fogason függő kabáttal, hanem minden egyes mozzanat is, ami a színpadon vagy a kulisszák mögött történik, az, hogy a szereplő lecsavarja a villanyt, vagy egy levelet a kandallóba hajít és a kulisszák mögül a világosító ugyanabban a pillanatban fellobbantja a kandallóban az égő papír lángját és a többi, és a többi. Tehát az ortodox értelemben vett rendezőpéldány nemcsak művészi, hanem technikai részből is áll.

Fiatal rendezőnek nem is ajánlható eléggé a rendezőpéldány minél részletesebb és alaposabb kidolgozása. Már csak azért sem, mert ez számonkérése önmagának, tisztázása a fogalmaknak és a lehetőségeknek és segítség minden mozdulatban, amelyet még így is eléggé habozva és bizonytalanul tesz meg eleinte a színpad bonyolult műhelyében. Ahhoz már nagy biztonság és lélekjelenlét kell, nagyon tisztázott rendezői módszer, hogy valaki úgy ismerje fel a pillanat parancsát és rögtönözze intézkedéseit, hogy azok távolabbi kihatásaikban is helytállóak és érvényesek maradjanak. Enélkül[^] csak a színészeket és a technikai személyzetet megzavaró kapkodásról, pillanatnyi megoldásokról lehet szó, ami a helyzet folytonos felborítását jelenti és főként: nagy idővesztést. De szinte visszahozhatatlanul aláássa a fiatal rendező tekintélyét is, ami nem hiúsági kérdés, hanem az eredményes munka abszolút követelménye.

Érett, a maga dolgában biztos rendező számára viszont csak mankó az, ha munkája a rendezőpéldányhoz tapad, ha minden pillanatban oda kell néznie, vagy utánalapoznia a felmerülő kérdéseknek. A rendelkező próbákon túl már az az ideális helyzet, ha már minden a fejében, a fülében, a szemében van és az ujjai helyén vibrál. Ha már nem hangozhatik el egy helytelen szó sem

a színpadon, amelyre az előtte lévő szöveg nélkül is nem tud nyomban lecsapni és nem tudja kijavítani. Nem is láthatja jól a szituációt, nem is hallhatja jól a szöveget és a hangsúlyokat és főként nem figyelheti jól meg a színész egyéniségét és viszonyát a szerephez, ha folyton a rendezőpéldányhoz kapkod.

De egyre kevésbé fontos is az, amit benne leírt. Színpadának és színészeinek akármily tökéletes ismeretében készítette is el rendezőpéldányát: egyre inkább csak az számít, amit lát, amit hall, ami előtte alakul és gomolyog. Nem lehet olyan pontosan elképzelni a dolgokat, hogy a színpad és a színész ne idézze fel a meglepetések egész sorát, persze, csak annak a számára, aki érzékenyen figyelni és gyorsan következtetni, formálni tud, aki nem ragaszkodik mereven ahhoz, amit egyszer elképzelt és papírra vetett. Ahhoz, ami elképzelésének a lényege, víziója a tolmácsolandó műről, úgymint váltig ragaszkodik, arra már nem kell többé emlékeztetnie magát, azt már nem felejtheti, nem mellőzheti el, az már az idegzetében él kiirthatatlanul. A színpadon már csak az a fontos, hogy minél elfogulatlanabban tárja ki magát az élő anyag oly termékeny és inspiráló meglepetéseinek. Akkorra már a rendezőpéldány csak elmélet, hipotézis, amit a színpadi élet régen túlszárnyalt. A filozófus szerint a rossz hipotézis is jobb, mint semmilyen hipotézis: pontosan erre csökken le hovatovább a rendezőpéldány jelentősége is. Hipotézis, amelyen el lehet indulni. Jobb, mintha semmi sem volna. Még ha teljesen eltér is tőle az ember, legalább volt kiindulópontja. A filozófusnak igaza van: ez határozottan könnyebbséget jelent. De ragaszkodni már nem szabad hozzá, ez már értelmetlen megkötöttséget jelentene. Még az sem volna paradoxon, ha azt mondanám, hogy az előadás legfinomabb értékei éppen azokban az árnyalatokban foglaltatnak, amikben az eleven előadás *eltér* a rendezőpéldánytól.

Igazi értéke ezért a színház könyvtára számára is csak annak a rendezőpéldánynak van, amelyet a rendező vagy a segédrendező a már kész előadás alapján utólag készít el. Ezt meg is kellene minden értékesebb előadásról csinálni. Igaz, hogy ez sem olyan könnyű

dolog, mint amilyennek látszik. A színész játékának lényeges vonásait szavakba foglalni, valósággal érzékeltetni; ehhez már nemcsak jó fül és hozzáértés, hanem stílusművészet is kell.

A rendezőpéldányról azt szokták mondani, hogy ez a csataterv, amellyel a rendező elindul az ütközetbe. A hasonlat annyiban találó, hogy a legpontosabban kidolgozott stratégiai tervet is el kell dobni, ha a helyzet mást diktál. Ha hihetünk a legsikeresebb rendezők egyikének, Bonaparte Napóleonnak, akkor a háború olyasvalami, amiben „minden mindig másképp történik”. Érdekes, hogy, a háborúval és Napoleon mondásával való minden vonatkozás nélkül, a színházról is ezt szokták mondani, mégpedig, ha jól tudom, Laube nyomán. Igaz, hogy ezt inkább a színháznál olyan kiszámíthatatlan siker kérdésében szokták idézni. Arra nézve is áll ez, de már a rendezés folyamán is ilyenformán van a dolog.

Reinhardtól köztudomású volt, hogy hónapokig dolgozott egy rendezőpéldányon és ezt a legaprólékosabban kidolgozta. Aki együtt dolgozott vele, az tudja, hogy sohasem nézett bele, legalább a próbán sohasem. De talán érdekes és hasznos lesz, ha a színházi világban olyan híres és az ő módszerére mégis csak valamennyire rávilágító reinhardti rendezőpéldányok egyikéből (Tasso) ideiktatok néhány részletet:

„Reggeli napsütés tavasszal. A hercegnő, törekeny lény, halvány arc, nagy, álmodozó szemek, bőre szinte áttetsző, mozdulatai halkak, kissé fáradtak, egész lényében van valami mimózaszerű. Leonóra valamivel frissebb, szinte merész lány, de mindenképpen nőies. Pajkos és ötletes szeméből élénkség és szellem sugárzik. Rövid szünet után a hercegnő Leonórára néz; a két nő összemosolyog és megkezdődik a dialógus. Ez az első beszélgetés tele van zenei harmóniával, dallammal, néhol egy kicsit szemlélődő, tempója vidám, kevés hullámmással, hirtelen átmenetek nélkül, a verset ki kell hallani a szövegből, melyet nem szabad realizisztikusan szétszaggatni ...”

. . . „Tasso: *Ha ki tudnám fejezni, hogy mit érzek . . .* beható, érvelő hang, csendesen, tárgyilagosan kezdi, majd belemelegszik,

felemeli hangját, megmámorosodik a saját érvelésétől, felgyullad a saját szavain, aminthogy általában is minden pillanatnak át tudja adni magát, a mélyére tud szállni, újra átél ezer örömet és fájdalmat és magával tudja ragadni a többieket is, mivelhogy megvan az az adománya, hogy fel tudja tární magát, egyik extázisból a másikba támológ, mint a részeg, akinek az ugyanazon a sínen haladó csenedesebb, gyengébb, törékenyebb, gátlásosabb, lefékezetebb embereket feltétlenül előre kell löknie és závárt kell okoznia.”

„. . . Antonio vidáman engedi át magát a megtett és sikerült munka érzésének, biztos a többiek elismerésében, melyben szeretne megpihenni. De csakhamar megérzi, hogy ebből az elismerésből már túlsók jutott valakinek, aki megelőzte őt, ő pedig túlságosan büszke ahhoz, hogy — éppen most — osztozzék valakivel. Keserűség tölti el, de uralkodni tud magán és nem árulja el az előtt, akinek érdemét alig ismeri, nem is igen ismeri el, de semmiesetre sem akarja a magáé fölé helyezni. Már az a csaknem túláradóan meleg üdvözlés, mely beléptekor köszönti és amelyen még érzik az előbbi üdvözlés melege, meghökkenti.”

Érzik Reinhardt ez utasításain, hogy nem író írói célzatú fogalmazásai, hanem a rendező lázasan a megértetés célja felé törő, bőséges magyarázatai, melyek mindenestre igen alaposan behatolnak a színészi magatartás lélektani háttérébe. És érdekes, hogy ezek a gondos, részletező instrukciók sohasem is kerülnek ebben a formában a színész elé. Ezeket a rendező a maga számára jegyezte fel, de nem is közli őket a színésszel, vagy csak néha, egy-egy kiszakított mondatot belőle, ahogyan éppen szükség van rá, de nem is ebben a fogalmazásban. Leggyakrabban csak *megmutatja* a lényegét annak a magatartásnak, amelyet a rendezőpéldányban ilyen részletesen kielemezett. Távollétében a segédrendező természetesen hasznát láthatja ennek, sőt a színésszel szemben is hivatkozhatik rá, ha a maga tekintélyéből nem telik.

Itt közlök a „Tasso” rendezőpéldányából még egy nagyon jel-

lemző és plasztikus részletet a szövegbe ékelt utasítások példájaként:

„Szabad már felvetned tekinteted?”

(Tasso utánamered a hercegnőnek, aztán egész testében remegve felegyenesedik, szinte részegként támolyog, végigsimítja szemét, erősen megkapaszkodik az oszlopban, aztán teljesen megváltozott hangon, vidáman, szaggatottan.)

Körül mersz nézni már? Egyedül vagy.

(Hallgat, lélekzetet vesz.)

Hallotta ez az oszlop, hogy mit mondott?

(Megsimogatja az oszlopot.)

És félned kell e néma tanújától

Elbírhatatlan boldogságodnak?

(Felegyenesedik, ujjongása még csak lefojtottan, mellében árad el.)

Egy új élet napjának hajnala

Dereng, ó, nincs e napnak társa több!

Izzó vágnak még nem volt ily jutalma.

(Mintegy imára kulcsolja kezét.)

A legfőbb boldogság felé tör álmod,

(Keresi a szavakat.)

S e boldogság túlszárnyal minden álmot!

(Ujjongása már a torkában, kitör, feltornyosodik.)

MÉG EGY PROBLÉMA.

A színészképzés függvénye és még inkább előfeltétele: a rendezőképzés. Egyike a legnehezebb színházi problémáknak.

A rendezésnek csak az elmélete tanítható. Helyesen és hatással ez is csak empirikus és deduktív módszerrel: különböző stílusú

darabok rendezésének a példáján. Ami elméleti háttér, az is csak a példák kapcsán tanítható, ha egyáltalában tanítani kell; amint-hogy ez jórészt általános műveltség és általános művészi intuíció kérdése. Feltehetjük, hogy aki ezzel nem rendelkezik, az már ma-napság nem is igen készül rendezőnek.

De ez a kisebbik nehézség. Mert ez mind megállapítható, meg-mérhető, még pusztá beszélgetések során is. Ami nem állapítható meg jóformán semmiképpen *azelőtt*, mielőtt a színház feladatot bíz a még ki nem próbált rendezőre, az a rendezésnek éppen a lényege, a legdöntőbb kérdés: a *kivitel* kérdése, ami viszont a ren-dező szuggesztivitásának a kérdésével egyértelmű. Hogy a rendező mit tud átvinni elképzeléséből a színpad anyagába, elsősorban a szí-nészre, az csak a gyakorlatban, az adott esetben dőlhet el, amikor pedig már — a mai színház lázas munkájában — éppen az adott esetre nézve — késő, mert az előadás sorsa forog kockán és ezt a színház nem áldozhatja kísérletezésre. A borbélyinas is hiába nézi a borotválást; a borotválás is kivitel kérdése. Egyedül a kockázat kisebb: csak ritkán a borotválendő médium nyaka.

És még a kivitelben sem dől el mindig a rendező szuggesztivi-tásának, értsd: képességének kérdése. Függ ez magától az anyag-tól is, a színészanyag hajlékonyságától és alkalmas voltától is, ami rendesen éppen fordított arányban van a rendelkezésre álló színé-szek kvalitásának és rutinosságának kérdésével. Egy régen össze-játszott, összeidegzett együttesel rendelkező színház hierarchikus gépezetében sokkal nehezebben kap konstatálható reliefet a ren-dező munkája, mint ott, ahol még nincs kész együttes, ahol még az ad hoc együttest is csak a próbák során kell összekovácsolni; nem-csak azért, mert itt az előadás eredményében és értelmi fokában a rendezően kívül az igazgató és csaknem minden tapasztalt, érett színész-szereplő rendezői felfogása, munkája is benne van, hanem azért is, mert a fiatal rendező tekintélye kevés, viszont a színészek rutinja sok, túlságosan is kész, kialakult ahhoz, hogy a rendező formáló ereje érvényesüljön. Fél kockáztatni pozícióját tekintélyes színészek ellenkezésével, sokszor gorombaságával is szemben, hát

inkább megalkuszik, belenyugszik abba, amit rossznak vél. Az igazgatói tekintély is hiába fedezi, ez a védelem csak általános, csak elvi lehet, nem terjedhet ki a munka minden részletére, pedig minden — a részlet. Egy úgynevezett elsőrendű színház valamelyik rendezőjének átlagos „hibátlan” munkájában nem könnyű felismerni a rendező valódi ábrázatát és valódi erejét.

A színészt könnyű kipróbálni, még akkor is, ha nincs alkalom darabban látni: menjen fel a színpadra és hallassa a hangját, éreztesse meg ábrázoló képességét és gesztusait! Az ilyen próba minden tökéletlenségén és gátlásán keresztül is a jó szem meg tudja látni, meg tudja mérni képességeit. A rendező-jelölttel legfeljebb beszélgetni lehet és a beszélgetés a rendezői fegyverzetnek csak néhány, nem legdöntőbb részét tudja kipuhatolni. Még a technikai részét sem, mert minden rendező tulajdonképpen csak a maga technikáját tanulhatja meg, már csak a gyakorlat során, a másét aligha. Ez nem olyan, mint a mérnök tudománya, melyet elméletben is meg lehet tanulni: a színpad gépezetének nincs szerkezetana.

Az ember mellett a próbán egy értelmes fiatalember ül: a rendező-jelölt. Segédkezik a munkában, technikai feladatokat jól elintéz, értelmes megjegyzéseket tesz ... ez így tarthat hónapokig és még mindig nincs közeledés és határozat abban a kérdésben, hogy elvégezhetné-e önállóan is a feladatot, rá lehetne-e bízni egy darab rendezését? És nem is lehet. Mert a jelölt kivitelben' szuggesztivitásáról nem lehet fogalmat kapni, ehhez az együttes munka alig visz közelebb. Ez éppen: attól függ... Hálátlan és eredménytelen ennek a viszonynak az alakulása mindkét félre nézve; a lelkiismeretes tanítót és a türelmetlen jelöltet egyként bántja az előre is sejtett eredménytelenség.

A rendező képességét csak akkor lehet igazán megbírálni, sőt ő maga is csak akkor ébredhet önmagára, a maga technikájára is, a maga erejére is, ha beíratlan laphoz hasonló, szűz színészi anyaggal áll szemben, kezdőkkel vagy dilettánsokkal. Amit ezekből ki tud hozni, az: ő maga, hiánytalanul, csaknem vegyileg tisztán; persze abban is, ahogyan megtalálta és kiválasztotta a feladatra alkalmas

színészeket. Csak az a baj az ilyen egyszeri előadásoknál, hogy, mivelhogy esetleg különböző színházak fiatal színészei is játszanak bennük, vagy egyéb helyi körülményeknél fogva, nem lehet rendszeres próbákat tartani. Pedig e téren igazán produkálni valamit csak igen sok és igen alapos próbával lehet. Itt még sokkal több próbával, mint a beszervezett, rendes színházban. Ez a dolog veleje, éneikül az egésznek semmi értelme, enélkül inkább hozzá se fogjon a kezdő rendező, mert így csak megint nem tudja megmutatni, hogy mit tud.

Annak, aki erre a pályára készül, nem is lehet jobb tanácsot adni, mint azt, hogy kezdőkkel vagy akár dilettánsokkal dolgozzék, de minél alaposabban. Csak így tudja képességeit önmaga is, más is felismerni. Fiatal rendezőnek ez az egyetlen iskolája. Ha mindjárt kész színészek közé kerül, akkor sohasem tanul meg döntően beavatkozni a játékba, a dikcióba, pedig lényegében *ez* a rendezés; a többi nagyobbára csak fontoskodás. Ha fiatal színészekkel kezdi meg munkáját és abszolút biztonságra tesz szert, akkor majd a rangosabb színészek is megérik, hogy tudja, mit akar és biztosan áll a talpán. Ha viszont mindjárt kész színészekkel dolgozik, akkor az eredmény mindig csak egyezkedések, megalkuvások, udvariaskodások és egyéb, jórészt szinte csak modorbeli tulajdonságok eredője.

A SZÍNPADI KÉP FORRADALMA

A színpad központi tényezője a játék, minden egyéb csak a játék kerete. A dekoráció nem jelenthet a színpadon öncélt, jelentősége a játékkal szemben sohasem léphet előtérbe. A színpad akusztikai és vizuális elemekből áll, de még a színpad vizuális részének is leglényegesebb eleme a játék, másszóval: a színész testisége és amennyiben a képi vagy képzőművészeti hatás követelményét állítjuk is fel a színpaddal szemben, még a színpadi kép is csak a színésszel válik teljessé, a díszlet csak *a színésszel együtt*: kép, a szónak képzőművészeti értelmében is. Amely színpadon csak a dekorációval törődnek és nem legalább is annyit a színésznek a dekorációba, még közelebbről: *a térbe* helyezésével, mozgásának dekoratív elemeivel, minden pillanatban képpé rögzíthető és képet kiteljesítő arabeszkjeivel is: ott még komolyan számbavehető vizuális hatásról sem lehet szó.

Ez pedig mindjárt egy megoldhatatlan problémát vet fel: az élő és mozgó színész természetesen sohasem lehet megbízható tartozéka, eleme egy képzőművészeti kompozíciónak. De bele sem komponálható, bele sem festhető vagy mintázható tökéletesen a dekorációba; sem a csupán festett, sem a plasztikus dekorációba. Egyik sem követheti nyomon a színész mozgását, amely tehát hol az arányokat, hol a perspektívát, hol a szín-, hol pedig a forma-valóöröket cáfolja, hamisítja, destruálja.

Akár mennyire hozzátartozik is tehát a vizuális hatás a színház

művészi hatásához és akármennyire el tudja is rontani a rossz dekoráció a művészi hatás örömét, jelentősége döntő nem lehet, mert végül is mindig csak valamiféle megalkuvásnak kell helyét és lehetőségeit meghatározni. Ez a megalkuvás, mely szintén mindig csak a színész, a játék szerint igazodhatik, tehát amelyben már eleve a dekoráció művészete az alkalmazkodó fél, természetesen rangját és jelentőségét is másodrendűvé csökkenti. Egy művészet meg is alkudhatok adott esetben, de létének bázisa nem lehet büntetlenül az állandó megalkuvás. Ezért nem tudhatott sohasem megbirkózni a színésszel sem Gordon Craig, sem Appia, sem senki, akinek a színpad elsősorban képzőművészeti élmény és probléma. Ezért kellett Craignak egészen logikusan, a színész csaknem teljes színpadi kiküszöbölésének színpadi paradoxonjához, a bábjátékhoz, vagy „Übermarionett”-hez elérkezni, melyről különben sohasem derült ki, hogy tulajdonképpen a testével a legrugalmasabban bánó artista-színészt, vagy pedig a színészt helyettesítő, tényleges marioettet érti-e alatta?

A század első évtizedeiben a díszlet reformjának a kérdése nagyon is az előtérbe került. A századeleji hazug és bántóan művészietlen színpadi megoldások kétségtelenül meg is érték a reformra. Ezt a mozgalmat megelőzően egy furcsa kettősség tette teljessé a stílus-zavart. A szobák és más belső helyiségek, egyszóval az interieur-ök naturalisztikus elgondolással voltak felépítve. Az egymás mögé felállított utca-kulisszák, vagy itt helyesebben: perspektivikus kulisszák helyébe felfedezték a valódi szobafalakat, valódi ablakokkal és ajtókkal, amelyek ellen már Goethe is tiltakozott (tehát nem is volt olyan új ez a felfedezés), a színpad magasabb igazságának nevében. Sőt, felfedezték már a valódi kilincset is, ami ma meg sem érthetően izgalmas és korszakos reform volt akkor. Mellesleg azt hiszem, túlságosan nagy árat fizetett a színpad egész fejlődése ezekért a pazar *kilincsekért*.

Ezzel az ambiciózus, valódi bútorokkal, szőnyegekkel és tapétákkal dolgozó naturalizmussal szemben a szabad teret ábrázoló, másszóval: pleinair-díszletek nagyjából megmaradtak az egyálta-

lában nem naturalisztikus, inkább csak jelző, mint ábrázoló, régi-fajta kulisszák és festett hátterek mellett. Legfeljebb azzal az ijesztően stílustalan változással, hogy az előtérben lévő festett fákra és bokrokra valódi, plasztikus leveleket aggattak, a nagyobb természetűség okáért. De a szuffitákat továbbra is égkékre festett vászondarabok és festett lombok takarták el a néző szeme elől, falombok akkor is, amikor semmiféle fa nem volt és nem is lehetett a közelben. És ez a kétféle stílus hidegvérrel váltakozott ugyanannak az előadásnak különböző felvonásaiban.

Hiszen tökéletes megoldás a színpadon, számtalan okból, el sem képzelhető. De azokat a lokális színekkel festett, poros, fantáziátlan kulisszákat már nem lehetett elviselni. Nagyobb valószerűséget és egyben művészebb megoldásokat kerestünk a pleinair-díszletek számára is: az össze-vissza színek helyébe kevesebb és jól összefogott színeket és atmoszférát, az éppen akkoriban diadalmasan beérkezett impresszionista festészet hatásait, amelyekkel a színpadi kép vagy felvonás hangulati elemeit is megéreztetni, kifejezésre juttatni lehetett.

Fontos fejlődést jelentett a körhorizont, amelynek gipsz- vagy esernyőszerűen kifeszített, homorú vászonboltozatára, pompás, levegős színeket lehetett vetíteni, amely a mindig ráncos prospektusháttér könnyen leleplezhető festett egének a helyére, szinte igazi, párat lehelő levegőget, égatmoszférát varázsolt és kiküszöbölte a szuffitarongyokat, a színpad e szörnyű csqkevényét. Valóban varázsos találmány volt ez, de tulajdonképpen a naturalizmus felé terelte a díszletet, mert ez a valószerű levegőg plasztikus fákat és házakat követelt és legfeljebb csak a sötét, éjszakai világításban tűrt meg festett díszletrészeket, úgynevezett „Versetzstück”-öket is. (Hiába, a muzikusok és a díszletmesterek szakkifejezéseire még nincsenek olyan magyar szavaink, amelyeket ők is megértenének.)

A színpadi képet viszont már nem a bitonbe beleragadt kulissza-mesteremberek tervezték többé, hanem jeles, modern festőművészek és ez már nagy nyereség volt. Egy-egy díszlet tervezésére több fiatal művész között Rippl-Rónait, Katona Nándort és

Gulácsy Lajost is megnyertem akkoriban. Külföldön pompás színpad-tervező művészek bukkantak fel: Ernst Stern, Roller, Walsler, Maurice Denis, Benois, Golovin, Leon Bakst és még sokan mások. Gordon Craig is, aki ugyan sohasem volt tulajdonképpen aktív színházi ember és feltűnően keveset produkált, néhány monumentálisan leegyszerűsített díszlettervével rendkívül inspiráló, sőt döntő ösztönzésekkel szolgált. Ezek a művészek egészen átformálták a színpadi képet, valóban művészetet és lelket lehelték a korhadt kulisszák világába és igazán értékes, vizuális élményekkel ajándékoztak meg bennünket.

Ezeket a művészi eredményeket hálátlanság volna lekicsinyelni, de meg kell állapítani, hogy végső hatásukban mégis csak nagyon megterhelték a színpadot és egyre jobban elterelték a figyelmet a színpad igazi lényegéről. A néhány csigaszerkezettel a zsinórpadlásra könnyen felhúzzható és leereszthető kulisszák helyébe egyre hatalmasabb építmények kerültek, amelyek fel- és leépítése hosszú időt és óriási készüléket vett igénybe. A színpad még a felvonás-, sőt képközökben is, egy dühösen kopácsoló és a színészek idegeit őrlő, hatalmas asztalosműhellyé vált és az előidézett végevárhatatlan szünetekkel rongyokká tépte szét az előadás hangulategységét. Hányszor kiáltottunk fel a felvonásközök izgalmában Strindberggel: egy asztalt és két széket! Nem kell semmi több!

A technika hullámai összecsaptak a színpad fölött. A melléktermékek áradása a lényeg fölött. A technikai nehézségek legyőzésére fölöttébb bonyolult dolgokat kellett kitalálni. Az egyre tökéletesedő és bonyolódó színpadi gépezet ismeretéből és kezeléséből egész külön tudományág lett. Ennek ismertetése azonban, amely minden szakkönyvben, külön a színpadtechnikai tudományal foglalkozó szakkönyvekben is, megtalálható, nem tartozik e könyv szándékai közé. Elég, ha megemlítem, hogy kitalálták a súlyleszthető, a szín oldalaira kitolható színpadrészeket, a ki- és betolható kocsikra felépíthető színpadot és színpadrészleteket és a kör alakú koronggal ellátott forgószínpadot, amely utóbbinak a gyors színváltoztatás technikai előnyein kívül még művészi előnyei is

vannak, mert a színváltozás a közönség szeme előtt történhetik, több berendezett szektor elvonultatásával, ami adott esetben a rendezés koncepciójába igen érdekesen beilleszthető hatásokkal gazdagíthatja az előadást.

A színpad rugalmassá tételének ez a technikája odáig bonyolódott, hogy 1927-ben a berlini állami operaház színpadának átépítésére, új berendezéseire már két és fél millió márkát lehetett elkölteni. Itt aztán megvalósították együtt és egyszerre a technika minden vívmányát, az összes elképzelhető változatokat. Fogadást is kötöttem valakivel akkor Berlinben, hogy a különböző szisztémának ez az összehordása csak zavart szülhet és a szisztémák végül is egymás ellen fognak dolgozni. Így is lett, az illető operaházi ember bevallotta, hogy alkalmazásukban a legnagyobb káosz és időpocsékolás állott elő. Mindent megpróbáltak, de arra senki sem gondolt, hogy le kell egyszerűsíteni a szakembereket gyönyörködtető gépezeteket és főként a díszleteket, melyekből a kevesebb mindig több. A berlini Volksbühneben, amelyet ugyancsak abban az időben és ugyancsak a kor minden vívmányával fölszerelten, nyitottak meg, ez is történt. De ott a vezetőség a gazdag technikai felszerelésbe annyira belezavarodott, hogy már semmit sem mert igénybe venni belőle, még a pompás körhorizontot sem és hirtelemében összetakolt, egészen régifajta festett hátterekkel hozakodott elő az ünnepi megnyitó előadáson.

Még ha kéznél vannak az összes technikai lehetőségek is, akkor is minél kevesebbet kell abból a nézőnek megmutatni, ha nem akarjuk a lényegesre irányított figyelmét szétszórni, az igazi élményre alkalmatlanná tenni. Hiszen minden helyesen felfogott rendezés főcélja éppen az, hogy minden színpadi eszköz csoportosításával a néző számára összefogja, koncentrálja a lényeges hatásokat, ezt a célt szolgálják rendezői hangsúlyai, összes tényleges és szellemi reflektorai, az egész jól megfogalmazott előadás. Most ezzel szemben átengedjen minden hatást egy technikai gépezet molochjának, amely a figyelem elterelésében és szétszórásában csak *ellene* működhetik az ő szellemi koncepciójának? A technika túltengő játzsza-

tása nem is bizonyít mást, mint a lényeges művészi szándék hiányát és már eleve lecáfol minden komolyabb művészi mondani-valót. Ezt csak az üres látványosságok, revük levegője tűri el, ahol az ilyen mutatvány öncél, ahol tehát nem tereli el másfelé a figyelmet.

A komolyabb fegyverzetű író ösztönösen is mindig ellenségének érezte a látványos színpadot. Az irodalom nevében már Arisztotelész is állást foglalt a tetszetős díszletek túltengése ellen: „Ez szellemi tekintetben a legszegényesebb eleme a színháznak és a költészethez semmi köze.” Goethe sokat foglalkozott színpadának dekoratív elemeivel — a színész játékában is nagy súlyt helyezett ezekre —, mégis kimondta, hogy a jó előadás elfelejtteti a rossz színpadot, de a fényes színpad még jobban kiemeli a játék gyarlóságát. Strindberg folyton a Shakespeare-korabeli színpad egyszerűségét és eszköztelenségét hangoztatja minden bonyolult színpadi technikával és túlzott illúzió-hajszával szemben.

A *valóság illúziója* az, amit a színház minden erőlködésével és óriási készülékével nemcsak reménytelenül, de teljesen értelmetlenül is ostromol: Mert minél görcsösebben ostromolja, annál kevésbé éri el, sőt annál inkább az ellenkezőjét éri el. Ugyan ki ne tudná a legtökéletesebben kivitelezett kulisszák mímelését, a festékszagú „plasztikus” fűszőnyeget, a valóságot verejtékező vászon-sziklákat, a „valódi” levelekkel teleaggatott fákat — az igazítól megkülönböztetni? Ha csak ennyiből, a valószerűség megközelítésének ebből a görcsös és reménytelen erőltetéséből állna a színház varázsa és illúziója, akkor bizony nem állhatta volna diadalmasan annyi évszázad viharát! Még ha anyagban a legreálisabb valóságot vihetne is a színpadra ez az irányzat — ami pedig egyszerűen lehetetlen —, hogyan vihetne oda a valóság *méreteit és arányait*, ha egy többemeletes házról, vagy egy katedrálisról van szó? Minél jobban megközelelti pedig a valóságot, annál jobban elárulja magát. És annál kevesebbet tud megvalósítani a színpad irreális, *művészi* igazságából és annál kevésbé van összhangban azzal a mindenképpen sűrített, átfogalmazott és szelektált életigazsággal, amely a színpadi szóból és

a cselekményből árad le a nézőtérre. A közönség feltétlenül megérzi ezt a disszonanciát, ami a díszletek verejtékes valóságutáztatásának a leleplezésére vezet és egyszeriben fölébe kerekedik az egész színpadi machinációnak.

Viszont ha csak tudatos és művészi jelzéseket kap — amint-hogy a szöveg is, amelyet hall, csak művészi jelzése az életnek —, akkor a fantáziája kiegészíti úgy a hallott, mint a látott jelzéseket. A néző örömmel játszatja ezt a kiegészítő fantáziáját, sokkal többé és szebbé tudja kiegészíteni azt, amit nem rág görcsös kidolgozottság a szájába. Innen a vázlatok művészi sikere, innen van az, hogy különösen a múlt század a képet nagyon is alaposan kidolgozó mestereinek — Delacroix-nak, Munkácsynak stb. — a vázlatai ma már sokkal magasabb értékelésben részesülnek, mint kész képeik. Tehát még képzőművészeti szempontból is többet nyújt a jelzés, mint az anyagban és színben túlsúfolt vászon-hekatombák, amelyeket ördögi gépezetek süllyesztenek, emelnek, tóinak és forgatnak minden kép után.

Szó sincs róla, nem mellékes a vizuális kép, de még maga a díszlet sem a színpadon: elősegítheti, különösen a darab vagy a felvonások intonálásában a kívánt hangulatot és főként jó lehet abban, hogy — nem rossz. Mert a művészietlen, rossz díszlet csakugyan nagyon lehangoló és árt a hatásnak. De inkább ne legyen jó, vagy inkább ne legyen semilyen sem — ami még sokkal jobb, mint ha rossz —, mintsem hogy előre tolokadjék és a nézőnek, de a színháznak is, túlsók jobbra való figyelmét foglalja le a maga számára. Úgy van ez, mint ahogyan az ízléses lakás is tulajdonképpen arról ismerszik meg, ami *nincs* benne; arról, hogy nincs benne egyetlen ízléstelen tárgy sem, ami cáfolná lakója jó ízlését. Mert hogy mi *van* benne, az már nemcsak az ízlésétől, hanem a tehetőségétől is függ. A jó díszletnél is ez az elv: kidobni belőle mindent, ami nem okvetlenül szükséges, ami henyé dísz és önmagáért való látványosság. A kellemékre nézve ezt már bizonytalán mindenki megfigyelte: mennyire zavaró, ha egy feltűnőbb tárgy — láthatóan nem csupán a díszítést szolgáló — ott van a színpadon és semmi sem történik vele, nincs

rendeltetése. Az már aztán mindig a rendező szelektív érzékétől függ, hogy mit tart a díszítés szempontjából okvetlenül szükségesnek és mi az, amit kidob azért, mert annak csak akkor volna szabad a színpadi szobában lennie, ha rendeltetése is volna a cselekményben.

A díszlet természetesen nagyobb figyelmet is igényelhet ott, ahol — nagyobbára valami játékos dologban — kiindulási pontja, fontos kerete, punctum saliens-e az előadásnak, az alapvető rendezői ötletnek. Az például nem ellentmondás itt kifejtett elméletem és gyakorlati álláspontom között, hogy például annakidején az „írja hadnagy” című szatírárt a megszokottól eltérő, meglehetősen hangsúlyos és feltűnő dekorációval játszottam. Tulajdonképpen egyszerű és nem sokból álló dekoráció volt az is, amely — és ez itt a tanulság — éppen a helyszűkéből, a Belvárosi Színház színpadának kis méreteiből adódott. A helyszűke, vagy rögzített méretei és egyéb kényszerek is egyenesen inspirálóan hatnak néha a művészetben. A legszebb panneau-k és freskók művészi megoldásai köszönhetik ilyen kényszereknek, adottságoknak a legjobb ösztönzéseket. A színpadon, a nézők előtt továbblapozott, színes Irja-képeskönyv, amelynek egy-egy lapja jelezte a különböző és nagyigényű színhelyeket, tulajdonképpen szintén csak jelzésekből állt és nemcsak, hogy megoldását jelentette a kis színpadon a sok díszlet elhelyezkedésének és a gyors változásnak, hanem szembeszökő stilizáltságával megengedte a bútorok és más berendezések teljes méretbeli valószínűtlenségét is. A cári palota udvara például — a Belvárosi Színház apró színpadán, az egymást felváltó csapatok díszfelvonulásával... Ezt komolyan megvalósítani nem, ezt csak karrikírozni lehetett. Mégpedig olyanformán, hogy szemmeláthatóan mindig csak *ugyanaz* a kis csapat vonult fel oda és vissza, vidám zenére, stilizált, táncos lépésekkel és a csapatok különbözőségét jelző különböző tiszték mindig a *közönség szemeláttára* dobbantak ugyanannak a kis csapatnak az élére. Ez tréfás leleplezése volt annak a színpadi csalásnak, amellyel, a közönség valóság-illúziójának a megóvására,

a kulisszák mögött szokták ugyanezt, a statisztákkal való takarékoskodás okából, megcsinálni (hogyan tudniillik csak a tiszteket cserélik ki, de a csapatokat nem.)

A Szent Johannát viszont szinte észrevehetetlen díszletekkel, nagyobbára fekete függönnyel oldottam meg ugyanazon a kis színpadon. A rheimsi dóm monumentalitását egyetlen hatalmas és a végtelenbe felnyúló oszlop jelezte. Mert Shaw darabjában a szó a szót és csakis a költő szavát illette meg, ennek kellett minél tömörebben és koncentráltabban, a figyelem teljes osztatlanságában érvényesülnie és ezt az érvényesülést a kis színpad és a kis nézőtér jól szolgálta. A rheimsi székesegyház egyébként kissé nehéz is lett volna az adott méretek között, való arányaiban ábrázolni... De ezt még *a legnagyobb színpad sem* teszi lehetővé és ha költséget és fáradtságot nem kíméivé, nagyon erőlteti a monumentalitást, akkor a hatás inkább nevetséges és szegényes, mint impozáns. Mert ha az egész székesegyház ott van a színpadon, akkor egyetlen oszlopa sem közelítheti meg az igazinak a méreteit. Nem elégíti ki a valóság-illúziót, de nem ad szárnyat a fantáziának sem.

Kétségtelen, hogy számolni kell a közönség rossz megszokásai-val, beidegzett igényeivel is, amelyeket a látványossággal, a pompával étettek és növeltek nagyra azok, akik kegyeiért versengtek. De ez elvégre minden művészetnek közös problémája és ennek legfőbb szempontul való elfogadása mindenféle fejlődést, sőt művészetet is megölne. A színpadnak ezen felül még annyi igazi és ennél nemcsak sokkal mélyebb, hanem fölrázóbb, erőteljesebb hatása is van, hogy nyugodtan vállalhatja ezt a lemondást. A leggazdagabb díszlet hatása is csak percekig tart és ha abból, ami utána jön, erő és összhang, villamosság és vitalitás árad le a színpadról a nézőtérre, ez elsöpri mindenféle dekoráció hatását. A tapasztalat is azt bizonyítja, hogy igen drága látványos kiállítású darabok éppen annyiszor megbuktak már, ahányszor néhány vászondarabból összerótt kulissza keretében más darabok messzehangzó sikert arattak. Csak ne dolgozzék a díszlet hatása a darab ellen, csak artisztikus és szerény legyen, akkor megtette azt, amit megtehet.

* * *

Mióta a díszlettervezők belekóstoltak a plasztikus díszlet hatásaiba, de az egyre jobban felhalmozódó díszlet-kolosszusok kezelésének nehézségeibe is, mindenféle leegyszerűsítő architektónikus megoldásokkal próbálkoztak. Az egész előadáson át állandó, esetleg változatható oszlopokkal, állandó, beépített színpadkerettel, (portállal), lépcső-architektúrával, amelyek a térhatást szolgálják s egyszerűsmind, mint a színpad lerögzített elemei, az átépítést is egyszerűsítik. Ez az irányzat helyes, mert amennyiben a színpad képzőművészeti probléma, legelsőbbben is: térprobléma. De ez az architektúra kikapcsolásával is megoldható. Egyszerű függönydíszlettel például, amely esetben a térprobléma a színpadot benépesítő emberi alakoknak a térben való mozgására szűkül le.

A legnehezebb térprobléma az alakoknak a színpad mélységében való, tehát előre-hátra mozgatása, amely tökéletesen meg sem oldható. Amilyen ideális lehetőségeket nyújt a nagy színpad — Reinhardt szerint az ideális méretű színház *fele* színpad, fele nézőtér —, annyira fukarkodni kell a feltárásával. A nagy színpad, amely mindenféle megoldás lehetőségét megengedi és a szabad lélekzés oly ritka gyönyörűségével vonzza a rendezőt, annyival feltétlenül jobb a kis színpadnál, hogy ez utóbbiból nem lehet nagy színpadot csinálni, de a nagyból kisebbet igen. Kisebb mélységűt és (a mozgatható keretek, portálfalak segítségével) keskenyebbet is. És ezzel túlnyomóan élni is kell, nemcsak a szó és a tér nagyobb intimitásának és koncentráltságának, hanem a vizuális hatásnak az érdekében is. Mert minél mélyebbre nyitjuk meg a színpadot, annál több és megoldhatatlanabb képzőművészeti ellentmondásba ütközünk. Az sem előnye a nagy mélységű vagy szélességű színpadi térnek, hogy a színészt henye — sem a cselekményhez, sem a jellemzéshez nem tartozó —, járás-kelésre, improduktív mozdulatokra kényszeríti. A kellő pillanatban és jellemző módon eltűnni a színpadról nem olyan egyszerű. Hiszen tulajdonképpen erre a célra találták ki a süllyesztőt, amelyet azonban csak irreális jelenségek eltüntetésére, vagy felbukkantatására lehet alkalmazni. A nagy színpad már csak a komikust is túlzásokra csábítja: hatásos „Abgang”-ját vagy túl-

ságosan meghosszabbítja, vagy hatástalanítja. A mozgalmasság és a „tömeg” illúzióját is nagymértékben megnehezíti.

Nyilván ezeknek az ellentmondásoknak az átérzéséből bukkan fel már Goethénél és Tiecknél az egészen kis mélységű, *relief-színpad* és benne a színészek relief szerű mozgatásának gondolata, mely sokkal később — 1910 körül — meg is valósult a müncheni Künstlertheater próbálkozásában. Reinhardt is megkísérelte ebbe a Prokruszesz-színpadba belenyírni elképzeléseit. A kísérlet érdekes volt, de nem sikerült, vagy két szezont múltán fel is hagytak vele. Pedig a kiindulás — a színpadi kép színfoltokban és forma-harmóniákban való összefogása, egységesítése, szintézise — helyes volt. Az a hat előadás, melyet végignéztem, kétségtelenné tette számomra, hogy a sikertelenségben oroszlánrész illette meg a színházat alapító müncheni Secessio meglehetősen közepes művészeit, akik minden feladatot az ő Jugend-stílusuk rikító kárpitos-színességébe fullasztottak és megoldásaik így teljesen nélkülöztek minden a témától és a korból meríthető intuíciót. A relief-színpad elvét bizonyos esetekben mindenesetre haszonnal lehet érvényesíteni.

A müncheni Secessio művészcsoportja és a Jessner-féle expresz-szionizmus eleve eltökélt, zárt képzőművészeti formákba akart belekényszeríteni minden darabot és minden rendezői elgondolást. Ezzel szemben Piscator, Karlheinz Martin és a húszas évek több reformátora a másik végletbe csapott át: ugyanabban az előadásban gondolkodás nélkül alkalmazta a legkülönbözőbb és a legellentéteesebb stílusokat. Már szó volt Piscator teljesen önkényesen és végletesen stilizált színpadáról, amelybe a legnaturalisztikusabb utcai jelene-tek filmfelvételeit nyírta bele. Martin és társai a stílusnak ebben a nihilizmusában odáig mentek el, hogy Velencében hidegvérrel szerepeltettek felhőkarcolókat és egy Napoleon korában játszó darabban a napóleoni uniformisok közé mai sportruhába, vagy kék munkászubonyba öltözött statisztákat vegyítettek el. Talán még különösebb célzat sem szerepelt ebben, lehet, hogy csak a színpad techni-

kai személyzetét, vagy embereket az utcáról tereltek be hirtelenében a színpadra ama fölényes nihilizmusukban, melynek csak egyetlen elve volt: fittyet hányni minden hagyománynak.

Hát ez sikerült is nekik: fittyet hányni, nemcsak a hagyománynak, hanem egyúttal a művészetnek is. Mert a művészet szigorú megfogalmazottságot, határozott formanyelvet követel, művészi szándékokat és szelekciót és az illető művészet anyagában való gondolkodást. Minden lazaság, anyagtalanság és stílus-tagadás: tagadása a művészetnek is. Más művészetben nehéz is volna ekkora elrugaszkodásokat produkálni. De azért erre is volt már példa. A legközelebb állnak e színpadi abszurdumokhoz Archipenko festményei, melyeken a ruhát a képre ragasztott, valódi szövetdarabokkal, bársonnyal és selyemmel ábrázolták. Egy időben még a kitűnő Picasso is megpróbálkozott az effélével. Igaz, hogy aztán egy fintorral magyarázkodott: csak próbára akarta tenni a közönséget, amellyel, íme: mindent el lehet fogadtatni. . .

* * *

Talán az egyszerűsítésnek és nemcsak a mindenáron való forradalmiságnak is szerepe volt Tairoff és Meyerhold reformjában. Az ő színpaduk, valóban, a lemeztelenítésig egyszerű volt, sőt valóságos csontváza, szkelettje volt a régi színpadnak. Meztelen, magasba szökő, gépi szerkezet, vaskonstrukció, vagy mindenféle lépcső és kubisztikus formák össze-vissza hányt tömkelege, amelyeken fel és alá rohángásztak az embermarionettek, a pokolian ügyes akrobata-színészek. De azért ez a reform a színpad vizuális elemeinek inkább hangsúlyozása, mint tagadása volt. Mert a lemeztelenített színpadon minden akció legfőképpen éppen a vizuális hatás szolgálatába szegődött: a színészek viharos ide-oda mozgatása töltötte ki változó arabeszkekkel a színpadi teret.

Nem is a vizualitásnak, hanem a *szellemi tartalomnak* a tagadása volt ez a furcsa színjátszás. Olyan feladatok megoldásában, melyek egyáltalában nem, vagy alig bírtak szellemi tartalommal, nagyon érdekeset is produkált. Csakhogy ezekkel nem érte be: Shakespeareig, Ibsenig és Shawig is elmerészkedett. Ez utóbbi pro-

aukcióiból én csak fényképeket láttam. De nehezen lehet elképzelni a shawi dialektikának — akrobatikai tolmácsolását, sőt fantáziám szüke még a Hamlet-monológ elmondását is jobban tudja egy kiegyensúlyozott statikai helyzetben elképzelni, mint például egy emelődarúszerű építmény tetején ...

Már említettem, hogy a közvélemény — vagy az államhatalom? — azóta vétót kiáltott az egész irányzatnak és teljesen be is szüntette a nemrégén még dédelgetett Tairoff és Meierhold működését. A naturalizmus lett a hivatalos jelszó és sokáig mellőzött, vagy csak éppen hogy megtűrt Sztaniszlavszkyék ismét az élre kerültek. Szép, öblös, impresszionista-naturalista színpaduk azonban nagyon leegyszerűsödött azóta. Egyre inkább a függöny-díszletekre tértek át. öt-hat év előtt Parisban is bemutatott híres Anna-Karenina előadásuk már végig függönyök keretében pergett le; habár ez utóbbi szó sokkal dinamikusabb, semhogy ennek a bizony meglehetősen agyonjátszott és szétaposott előadásnak a tempóját helyesen jellemezné. Mintha egy kissé kiégett, előregedett volna már a Sztaniszlavszkyék naturalizmusa. Még mindig, sőt talán túlságosan is tökéletes előadásaiukon nagyon is, egészen az elkínzottságig, megérik a belefektetett nagy munka verejtékezése. Játékmódjuk sokat vesztett közvetlenségéből, impulzív könnyűségéből, árnyalásának finomságaiból, illatából. Úgy látszik, minden játékmódusnak van egy kulminációs pontja, amely után végül is erre a sorsra jut. Ellenben elragadóan üdék és kellemesek a moszkvai Wachtangow-színház erősen stilizált előadásai. Ez a színház finom és nagyon színes díszletjelzésekkel játszik Shakespeare vígjátékokat, a Turandot-t és más, naggyobárá játékos tarkaságokat.

Érdekes és erőteljes a fiatal Aklopkov színpada, vagyis inkább: színpad nélküli színháza. Mert bekeretelt, a nézőtértől elválasztott színpada nincs ennek a színháznak, csak egy furcsa alakú, hosszú pódiuma, melyhez olyan közelségben vannak a nézőtér székei, hogy a néző valósággal tapinthatja a színészt. Nagy dinamikájú, naturalisztikus játékok ilyen közelségből furcsa és meglehetősen izgalmas, de, nem egy pillanatban és helyzetben, erősen zavaró hatást is vált

ki a nézőből, akinek néha az az érzése, mintha a tulajdon fején, vagy az ölében ágálnának a színészek. Még növeli a dolog különös-ségét az, hogy, nem lévén bútorok és kellékek, ezeket a kínai színpadtól kölcsönözött jelzésekkel ábrázolják. Minden pillanatban a színpadon terem egy kínai jellegűvé is öltöztetett szolgáló személy,, aki széket vagy telefont hoz, odatartja a színész elé, majd sebtiben elviszi. Sokféle kisebb akciót minden kellék nélkül jeleznek, olyanformán mímelve a tárgy használatát, mint nálunk a kezdeti próbákon. Ez a stíluskeverés bizony meglehetősen idegenszerűen hat. De kétségtelen, hogy ebben a nagyon találékony rendezőben rendkívüli színpadi vitalitás feszül és fölöttébb érdekes az, amit csinál. A pódium alakja és ehhez képest a nézőtéri székek elhelyezése is egyébként darabról-darabra változik, s így ez a rugalmas nézőtérű és színpadú színháznak első, noha kissé kezdetleges megjelenési formája..

* * *

Természetes folyamat, hogy a film naturalizmusa is a stilizálás, felé tereli a differenciálódásra törő színpadot. A film igazi tőkéje a minél reálisabb és minél gazdagabb valóság, amelybe, a fényképezőlencse rugalmasságával és fürgeségével, telibe markolhat.. A lencse, akármilyen ambícióval művészkedik is, csak a valóságot tudja lerögzíteni és a talajt rúgná ki maga alól, ha nem élne alaposabban és bőségesebben ezzel az előnyével. De ami neki előnye, az óvatosságra, mérsékletre és tudatos művészi szelekcióra kell hogy intse a színpadot, mely ezen a területen még ha akarná, sem vehetné fel a versenyt a filmmel. Sőt, még ha nem fenyegetné is az alulmaradás veszélye, akkor is egészen másfelé kellene keresnie a maga hatásait. Ahogyan a festészet sem a fotográfia területén keresi a magáét.

Még a rossz színpad sem nyújthatja a teljes valóságot, de a jó tudatosan stilizál. A színpadon minden díszletnek — a rendező szándékához képest — bizonyos hangsúllyal kell bírnia. Minthogy a teljes valóságot nem adhatja, azt, amit kiválaszt a valóságból,, csak bizonyos szempontok, hangsúlyok szerint választhatja ki, még-

pedig az illető darab, illetve előadás követelményei szerint. A díszletnek nemcsak a darab, vagy a felvonás hangulati elemeit, hanem a darab, illetve az előadás legsajátosabb mondanivalóit is lehetőleg hangsúlyoznia kell.

Még a legnaturalisztikusabb szándékú díszlet is vagy lefelé, vagy felfelé, de meghamisítja a valóságot. Vagyis, ha a szónak a legkezdetlegesebb értelmében is, de stilizál. Az, hogy gazdag, kispolgári vagy szegényes mii jó, még önmagában semmit sem mond a színpadon. A gazdagság például lehet új és hivalkodó, vagy régi és előkelő. A kispolgáriság: csupa szerény tisztaság, vagy rikító parvenü-erőlködés, egészen a komikus ízléstelenségig. A szegénység is lehet komor színezetű, lehangoló, de vidám is és így tovább. Ehhez képest valamiféle hangsúllyal kell bírnia a díszletnek is, valamilyen irányban határoznia és túloznia kell.

Leggyakrabban a felfelé való túlzással találkozunk. Vannak színpadok, amelyeken nem is láthatunk mást, csak csupa csint és előkelőséget, akármiről beszél is a darab, a miljót mindig felfelé hamisítják meg, díszletben is és ruhában is. A bőbitás szobalány mindig vadonatúj ruhában járkal, mintha skatulyából vették volna elő, a szereplő hölgyek mindig és mindenáron egy divatbemutató legfrissebb újdonságait „lanszírozzák”. Mindez természetesen a közönség nagyvilági vágyai felé kacsint, mert a közönség — mondja a színházi dogma — nem szereti a szegényszagot. Lehet, hogy így van, bár inkább azt hiszem, hogy a közönség még a szegényszagba is és még sok más mindenfélebe is belevihető, ha abban erő van és szuggesztivitás; ha az az éppen szóbanforgó szag végig helytáll önmagáért. Talán még hálás is érte, ha az édeskés ízek helyett néha fanyarabb és érdekesebb ízeket találunk eléje és csak akkor követeli meg az üres csillogást, ha igazi művészi tartalomra úgysem számíthat. Persze, ha az új hangot mindenféle félénk megalkuvásokkal megszelídítik, kimosdatják erejéből, eredetiségéből, ha minden élességet letompítanak és minden kócoszást kifésülnek, kicsinosítanak, akkor a hatás csak suta lehet. A miljő ilyencélű felfelé való hamisításának nincs művészi értelme, mégpedig annál

az egyszerű oknál fogva, mert nem a *jellemzést* szolgálja. Sőt: *ellene* dolgozik a jellemzésnek, amely pedig a színpad legfőbb művészi szándéka. De a közönség is megérzi a felemás hangot, ha ez nem is válik benne tudatossá és ha a felemáságnak esetleg éppen azt a jobbik felét utasítja is vissza ilyenkor, amely megszokásait sérti.

Egy kritikus egyszer azzal vélte a legnagyobb dicséretet átnyújtani egy színháznak, hogy a díszletei *mindig* olyan tökéletesek, hogy „lakni” szeretne bennük az ember. Tökéletes elszólása ez a díszlet helytelen szemléletének. A jó díszlet nem arra való, hogy lakjék benne az ember, hanem arra, hogy a darab és az előadás szándékait fejezze ki. A lakályosság érzését is áraszthatja, ha éppen *erről* van szó a darabban. De máskor esetleg egészen mást kell árasztania, mint a kárpitos-ízlés diadalát. Ez a bútorkiállítások mesterséges intérier-jeinek lehet állandó és becsvágygyal ostromolt ideálja, de a színpad célja egészen más.

Semmiesetre sem a mindenáron való természetűség. Még couleur-locale-t is csak az eredetinek a kivonatolásával lehet elérni, magával az eredetivel, úgy, amint az a valóságban van, sohasem. Az e célból eszközölt helyszíni tanulmányok csak akkor érnek valamit, ha olyan motívumot tudnak elhozni a helyszínéről, amely a darab és az *előadás irányában* szolgálja a díszlettervező intuícióját. Ha Helsingörből csak nyájas vikendház-motívumokat sikerül elhoznunk Hamlet románkori vagy korai-gótikus, de mindenesetre komor és aszkétikus levegőjének megéreztetéséhez, akkor tragikus hiba volt oda elzarándokolni, még ha százszor is hiteles a kutatás eredménye. Shakespeare maga például, életíróinak kutatása szerint, sohasem járt Helsingörben, mégis egészen szuggesztíven tudta megírni a Hamletet, amelyet mindenesetre és elsősorban is úgy kell eljátszani, ahogy ő megírta. Vele szemben a leghitelesebb valóság és kor-dokumentum is teljesen jelentéktelen. Ez a példa, azt hiszem, szerencsésen világít rá a díszlet kérdésének a lényegére.

Ez a lényeg pedig körülbelül a következő: a jó színpad, a minél egyszerűbb eszközökkel és minél tisztábban a művészi cél felé

törő színpad az, amelyen egyfelől nem a valóság és hitelesség dokumentálása, másfelől nem a díszletek és a technikai berendezések irányítják és sodorják a rendezőt, hanem ahol a színpad a minél rugalmasabb és minél engedelmesebb *eszköze* a rendező által képviselt művészi szándékoknak. Amelyen még a szüneteket sem a technikai lehetőség, hanem az előadás lélekzete szabja meg. A lényegnek ilyen szemlélete pedig csak az *egyszerűség* és a *művészi jelzés* térfoglalása felé mutathat.

* * *

A díszletnek és az egész előadás atmoszférájának rendkívül fontos, sőt legelőbb, mert folyton változó, a színpadi hatással együtt lélekző tényezője a színpadi *világítás*. Hogy magának a díszletnek egyik alkotóeleme, azt bizonyára nem kell megmagyarázni annak, akinek a festészetről csak némi fogalmai is vannak. A díszletvászorra festett szín önmagában még nem szín, csak a világítás révén válhatik olyanná, amilyennek a díszlettervező elképzelte. A díszlet megvilágítása tehát elsősorban a díszlettervező dolga, neki kell meghatározni azokat a világításbeli hatásokat, amelyek kiteljesítik az ő szín- és formabeli elképzelését. A díszlet megvilágítása — amely nem egyértelmű a *színpad* megvilágításával —, a rendezőre csak annyiban tartozik, amennyiben az egész díszlet is, mint az előadásnak egyik tényezője és amennyiben minden, ami a színpadon történik, ő rá tartozik.

A színpad megvilágításának van egy alapvető titka: az, hogy minden világítási hatás és erő végtelenül relatív. Ennek felismerése nélkül váltig csodálkozhatnánk az ember azon, hogy miképp beszélhetnek egyáltalában a színpad világítási hatásairól Lessing és Goethe — pedig ugyancsak beszélnek róla — és mindazok, akiknek az idejében még csak gyertyafény vagy petróleumlámpa világította a színpadot. Még korábban, a Shakespeare-korabeli színházban például, kora délután, nappali világításnál játszottak. De már éppen a Shakespeare-társulat később a téli hónapokat egy zárt színházban, esti előadásokkal, tehát nyilván gyertyafény mellett ját-

szotta át. És az az érzésem, hogy nem is lehetett az olyan rossz világítás például Hamlethez vagy Macbeth-hez ... Még a gázvilágítás korában is ugyan miféle hatások állhattak a világítás szolgálatában?

De aki megfigyelte, hogy egyetlen gyertya fénye egy ablakban milyen messzire tud kivilágítani az éjszakába, vagy — hogy ne menjünk olyan messzire —, aki megfigyelte, hogy milyen érdekes hatások adódnak a teljesen sötét színpadon is egy villanykörtének, de még inkább egy közönséges gyertyának a felgyújtásából, az nem csodálkozik többé. Sőt ebből igen hasznos dolgokat tanulhat meg a mai, egy gombnyomásra a villany csodájának fényzuhatagjait árasztó világítási berendezések használatára nézve is.

Nem egy színpadon ugyanis még ma is az az elv uralkodik, hogy igazi életörömet, vidámságot és főként előkelőséget és gazdagságot, csak a színpad szolgálatában álló összes világítási hatások felhasználásával lehet elárasztani a színpadon. Tehát fel a szuffitákkal, a rivaldával és a reflektorokkal! Minél több fény, annál jobb! Ennek a fénypazarlásnak első hatása az, hogy az élesen megvilágított díszlet falai szemetbántóan verik vissza a fényt és a színész arcát — amely fontosabb hatástényező minden díszletnél —, nem lehet eléggé megvilágítani ahhoz, hogy színei és kontúrjai kellően elváljanak a díszlettől. Időközben ugyan már alkalmazzák a színészek nézőtéri reflektorokkal való megvilágítását is, de az erősen megvilágított színpadon ezek is csak a fény mennyiséget növelik és nem tudnak kellően érvényesülni sem a rivaldától, sem a többi, túltengő fényforrástól. A díszlet éles megvilágítása pedig nemcsak a szemet bántja, hanem le is leplezi a díszletet, még a semmi költséget nem kímélő, legtökéletesebben kidolgozott, kárpitos-műremekeket is. Hát még a nem egy síkban felépített, zeg-zugos pleinair-díszletet, melynek akár plasztikája, akár festői kvalitása is csak a finoman árnyaló, megosztott világításban tud művészi hatással érvényesülni! Minden fajta díszletnek csak javára válhatik a gyengébb megvilágítás, de a díszlet gyengébb megvilágítása egyenesen feltétele a színészi arcjáték érvényesülésének.

Teljesen megfelelően annak a színpadi elvnek, hogy aki mindent hangsúlyoz, az semmit sem hangsúlyoz: aki mindent megvilágít, az semmit sem világít meg, megfosztja magát a lehetőségétől annak, hogy bármit is kiemeljen. A jó színpadi világítás is csak a relációk kellő kiegyensúlyozásából állhat elő. A gyengén megvilágított színpadon a színész arca néhány gyertyafénnyel is tökéletesen megvilágítható, sokkal jobban és melegebben, mint több ezer gyertyafénnyel akkor, ha a színpad is fényben szikrázik. A sötét színpad mindig jobb, általában és elvben is — eltekintve tehát a feladatok különbözőségétől —, viszont ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy mindent sötétségben kell lejátszatni. Sőt, nagyon idegesítő és hosszabb ideig el sem viselhető a színpadi sötétség, ha *a szereplők arca* nem kap kellő megvilágítást. Az arcok csak külön hangsúllyal és akkor is csak nagyon rövid ideig maradhatnak sötétségben. A színészek megvilágítására most már nagyon jó eszközök állnak rendelkezésre a nézőtéri tükrös reflektorokban, melyek teljesen pótolják a rivaldának azt a hivatását, hogy a felülről világított arcokból az árnyékokat kiküszöbölje. A rivaldából indikált megvilágítást teljesen hamisnak és feleslegesnek nyilvánítottam már nemcsak harminc évvel ezelőtt megjelent könyvemben, hanem a gyakorlatban is, amikor egy rosszul épített, amúgyis túl magas és kellő rálátást nem engedő színpadról végképpen eltávolítottam a rivaldát. De különösebb ok nélkül azért mégsem kell teljesen lemondani a rivaldáról, mert óvatos és gyér alkalmazása némely esetben hasznosnak bizonyulhat.

A nézőtéri reflektorok helyes alkalmazásának — amely csak akkor érhető el, ha kikísérleteztük egymástól és a színpadtól való megfelelő távolságukat —, van még egy nagyon finom, szinte mágikus hatása is: ha a színészek nincsenek az akció pillanatában mindig egyformán megvilágítva és a színpad clair-obscur-jében egyszer teljes fényben bukkannak fel, másszor meg árnyékba vonulnak — persze nem ugrásszerűen, hanem lágy átmenettel —, akkor ezáltal valahogy hátrább vonul a nézőtől a színpad és a játék - valami bűvös csillogást, szinte meseszerű hangsúlyt és mélységet.

kap. Ezt a vonzó távlatot és irrealitást szolgálja a képnek vagy felvonásnak az úgynevezett „ellenállás” alkalmazásával elérhető, fokozatos megvilágítása és elsötétítése is. A felvonás elején, illetve végén, ez az átmenetes kigyulladás és kialvása a fénynek tulajdonképpen a függőnyt is pótolja, de a függöny használata mellett is bizonyos hangulati hatást jelent, ha a függöny teljes sötétségben megy fel és hull alá. Ez a hatás is természetesen csak az előadás egészének szándékaival szerves összefüggésben alkalmazható.

Nincs szándékomban, hogy a világítási technika kis vívmányai-val és fogásaival foglalkozzam itt, inkább csak a világítás elveinek néhány szempontját szeretném a rendezésről kifejtett felfogásomba beleilleszteni. Mert a döntő szempont itt is csak az lehet, hogy mindent az *egésznek* kell alárendelni. De nem is lehet itt az egyes, a gyakorlat során felmerülő kérdésektől független szabályokat felállítani. A világítás problémái valósággal szimbolikusan példázzák azt a színpadi igazságot, hogy minden egyes feladat más és más megoldást követel. Nemcsak egészében, hanem a legkisebb részleteiben is. Nemcsak az előadás művészi szándékai, hanem a díszletek formája, elhelyezése, árnyékvetése, a felvonás napszaka és még számos más tényező szerint is. Mindig más árnyékokat vagy fényfoltokat kell kiszedni, kitisztázni a körhorizontból, a színpadi helyzet az alakoknak mindig más megvilágítását követeli, még a hangulati kérdéseken innen fekvő technikai okokból is. Ezenfelül minden hangulatot, szint is csak magán a színpadon, a mindig megújuló feladatokhoz és adottságokhoz képest, lehet kikeverni és kikísérletezni.

Különös feladatok máshol nem érvényesíthető, egyszeri megoldásokat sugallnak. Hogy csak a magam gyakorlatából említsek fel egy-két ilyen esetet, volt egy kísérletem például (Asszonyáldozat), mellyel végig az előadáson csak a fejeket világítottam meg a teljesen sötét színpad keretében, újfajta, pontosan célzó, tükör-reflektorokkal. Egy másik darab (Hajsza), az elé a feladat elé állított, hogy egy feldúlt ember vízióinak kellett szinte percenként felrémlelniök egy szoba falán. A hirtelenében megtalált és eléggé szuggesz-

tívnek bizonyult megoldás az volt, hogy a szoba transzparens-nyagra festett falára a vízió kusza ábráit is rá festettük, de ezek csak olyankor váltak láthatókká, ha a szoba elsötétedett és a díszlet mögött felállított reflektorok, az ellenállás alkalmazásával, fokozatosan kigyúltak. A felgyúló és kihunyó fények gyors váltakozása valami kísérteties lobogást idézett elő, amely jól szolgálta a felvonás hangulatát is.

De ezek, mondom, egyszeri megoldások, amelyeket mindig újra kell kipróbálni, amelyeket megismételni is alig lehet és megtanulni sem érdemes. Elég, ha a színpad apparátusai és lehetőségei a rendező kezeügyében vannak, ha tud velük bánni és a kellő pillanatban feltalálja magát. De nem is olyan fontosak; más megoldások esetleg éppen úgy megfelelnek a célnak, amely végül is nem technikai ügyeskedések, hanem mindig és mindig az egységes művészi szándék kérdése. A technikát mindenki megtanulhatja és minden rendező csak a maga technikáját tanulhatja meg; a máséban legfeljebb csak bizonyos elveket figyelhet meg. Nagyon ártalmas ezeknek — a lényeg rovására — túlságos jelentőséget tulajdonítani.

Egészen a *technikára* építette fel a húszas években az író Evreinov a maga *lelkiségből* kiinduló színpadi reformját, amelyet „monodramának” nevezett. Ez azt a követelményt állította fel, hogy az előadás a maga *összes külső eszközeiben* is nyomon kövesse a cselekményt, főként pedig a lelki cselekményt. Arról nem kaptunk közelebbi felvilágosítást, hogy ennek a megoldását miképpen képzelel el a lírikus tehetségű író. A díszletek percenként való változását még a díszletvetítésnek — különben is alig bevált — módszerével sem lehet elérni, pedig Evreinov — darabjaiból kiderülő — álmái között még a színész ruhájának átváltozása, például hirtelen elrongyolódása stb. is szerepelt. Az egyetlen eszköz, amellyel gyorsabb hangulati változásokat a színpadon érzékeltetni lehet: a világítás, amely éppen ezért finom és gazdagon árnyaló eszköz a rendező kezében.

De mennyivel több ennél és minden díszletnél és világításnál

az, amit a színésszel, a színész lelkiiségével, hangjának és gesztusának ritmizálásával kell a darab lényegéről elmondania!

Az úgynevezett *szabadtéri színház* a díszletnek és a világításnak természetesen egészen más problémáit veti fel. Helyesebben: a tökéletesen logikus és ideális szabadtéri színháznak nem is lehetnek ilyen problémái, mert ennek az igazi lényege éppen az, hogy nem ismer kulisszát és világítást. Díszlete: a természet, vagy esetleg egy építészeti remekmű, világítása pedig: az Isten napja. Megengedem, hogy ez az utóbbi követelmény, a maga ortodox keresztülvitelében, meglehetősen nehézségekbe ütközik, és az is kétségtelen, hogy a csillagos ég alatt kigyúló reflektorok nagyon varázsos hatásokat biztosítanak az előadás számára. Az ettől való eltérésnek tehát még van némi jogosultsága is. De már a kulisszadarabokkal, vászonletakarásokkal, sőt az adott tér teljes meghamisításával és elleplezésével operáló szabadtéri előadás felemás, sőt egészen groteszk műfaj, semmi köze a pleinair-színház eredeti elgondolásához, nem is szabadtéri *színház* tulajdonképpen, csak fedetlen, szabadtéri *nézőtér*, egyszerű védekezés a meleg ellen, olyan, mint a nyári mozi. A természetadta tér benépesítésének az emberi mozgás arabszkejeivel, a nagy távlatokba kizengő emberi hang különös varázssával, harangzengéssel, a véletlenek bűvöletével megszólaló madárdallal és tücsökciripeléssel: mind ennek egy e célra nagyon alkalmas darab szabadtéri tolmácsolásában felemelő, ünnepi hatása lehet, ha még a természet is hozzáadja a magáét: egy szép park, vagy kéklő hegyláncolat keretét, a felhőző, alkonyodó ég, vagy az égre felkúszó hold játékait. De ahhoz, hogy az ilyen előadásnak művészi értelme is legyen, a színészi játék minden legkisebb mozzanatát is *át- meg át- kell stilizálni* a szabadtér sajátos követelményeihez, sajátos stílusának szellemében, mely a színpaditól teljesen eltérő mozgást, hangot, jelmezt és maszkot parancsol. Ennek teljes ártérése nélkül, bármilyen darabot a színpadról azonmód, a színpadi

előadás formájában áttelepíteni a szabadtérbe: értelmetlen és bántó művésziatlenség.

Ezt nem is lehet elég nyomatékkal hangsúlyozni a szabadtéri előadások mai divatjában, amely rendszerint be sem éri a szórakoztatás igényével, hanem egyenesen nemzeti ünnepet hirdet meg olyan előadások érdekében, amelyek még a színészek hangerejét sem tudják közös nevezőre hozni, hogy a beszéd itt megkívánt külön stílusának finomabb igényeiről ne is beszéljünk. Az egyik színészt azért nem lehet megérteni, mert színpadi hangon beszél, másikat azért nem, mert artikulátlanul kiabál. Pedig az érthetőség és a hangegység e primitív igényeit igazán könnyű volna kielégíteni, csak ki kellene kísérletezni a megfelelő hangot és kellő próbákkal beidegzni rá a színészeket. Ennél sokkal nagyobb és nehezebb művészi problémái is vannak ennek a műfajnak, amelyről elsősorban is éppen *ezt* kell megérteni: hogy külön műfaj, egészen más, mint a színpadi előadásé. Hosszú és beható munkával lehet csak kifejleszteni e téren olyasvalamit, amit művészi stílusnak lehet nevezni, aminek érdekében aztán meg lehet kongatni az ünnepi harangokat. De addig ...

Hogy milyen nehéz dolog ez a stílusképzés, azt a híres oberammergaui szabadtéri játékok bizonyítják a legmeggyőzőbben. Ezeknek külön érdekessége — és nyilván ez is csodíti csodájára az amerikai és angol turisták naiv ezreit —, hogy nem hivatásos színészek, hanem földműves parasztok játsszák el Jézus passióját. Annakidején talán lehetett is valami népi zamat és eredetiség e játékokban, de mire én az akkor már több évtizedes múltra visszatekintő színházi zárándokhelyre eljutottam, már nem igen nyújtott egyebet, mint nagyon közepes műkedvelést és a közepesnél is nagyobb unalmat. Megfelelő művészi vezetés híján nemhogy fejlődött volna, de inkább visszafejlődött, rossz rutinná silányult. Alig hiszem, hogy a föld e színjátszó gyermekei, akik oly buzgalommal növesztik biblikus, válligérő hajzatukat és tekintélyes szakállukat ez előadások érdekében, még földműveléssel is foglalkoznának. Nem, ezek menthetetlenül színészek most már, csakhogy rossz szí-

neszek. Népi eredetiségükből már nem maradt meg semmi, de a színészetet még nem tanulták meg. Hivatásos műkedvelők. Színházi áltenyészt az egész, a hajzaton és a szakállon kívül alig van valami „igazi” benne.

ŐFELSÉGE A SZÍNÉSZ

SZÍNHÁZ SZÍNÉSZ NÉLKÜL?

Aki merőben vizuális és akusztikai élmények területének fogja fel a színpadot és egyetlen művész diktátori kezébe szeretné összefogni minden hatását — és valljuk be minden vérbeli rendezőben feltámadnak ilyen hajlamok —, az egyenesen zavarónak találja a színpad legősibb tényezőjét: a színészt. Mert hát a színész, az ő három dimenziójával, nemkülönben szabadságvágyával, szeszélyeivel, ellenőrizhetetlenségével, az előadáson való szabadjára eresztettségével, *no*, meg a hiúságaival is, egyszóval már azzal, hogy: ember, élő lény — mindig kisiklik valahogyan, nemcsak a színpad képiségéből, hanem a színpad minden elemét egy magasabb művészi egység érdekében összefogó rendező kezéből is.

Kétségtelen, hogy a színész nem megbízható és nem is megnyugtató tényezője a színpadnak, mint művészi egésznek. Egyszer úgy áll egy díszlet vagy háttér elé, hogy megcáfolja annak művészi arányait, másszor kilép a színpadi képből és testének fele a kép keretének szánt portálba rajzolódik bele. Egyszer indulatának egy hangjával vagy váratlan tempóváltoztatásával felborítja az előadás leggondosabban mérlegelt és meghangszerelt zenei egységét, ritmusát, másszor — és mindig — nos igen: ideges, zabolátlan, nyugtalanító a színpadon is, arról nem is szólva most, hogy a színházi irodában, az öltözőben de még a színházi kiskapuban is nem egyszer

váratlan és az üzem nyugalmát meglehetősen veszélyeztető meglepetésekkel szolgál.

Talán minden színházvezetőben felébredt már az irigység, ha egy bábszínház „kulisszái” közé tévedt és ott, előadás után, szépen egymás mellé felaggatva látta a kedves kis „művészeket”, akik bizonyára nem mondják le a holnapi előadást, de még előleget sem kérnek. A színház vezetésnek ez a megnyugtató formája örök és titokzatos nosztalgiája marad azoknak, akik eleven, nagyon is eleven, húsból és vérből való, nagyon is húsból és vérből való művész urakkal és hölgyekkel csinálnak színházat. Gordon Craig szellemes utópiája, a színészek az „Übermarionett”-tel való behelyettesítése, is részben talán ebből a nosztalgiából táplálkozik. De tisztán művészi eredetű érveit is méltányolni lehet ennek az Oscar Wilde-szerű, ironikus és elegáns forradalmárnak, aki inkább tervező-művész, mint rendező és inkább elméleti, mint gyakorlati ember, de akinek egészséges és értékes képzőművészeti ösztönzéseket köszönhet a színpad. Annak, amit ő keres a színházban — a képzőművészet, a zene és a tánc ősi és abszolút harmóniájának — a lélektani dráma színésze, a maga lelki és testi kiszámíthatatlanságával, örök ellensége.

Nem, a színészt nem lehet a vászonra kenni, mint egy színpadot, amely most már végérvényesen, ugyanazon a helyen, ugyanabban a valóságban ott marad, nem lehet végleges formában megmintázni sem, mint a szobrot, melynek a karja ugyanabban a lendületben hirdeti most már alkotójának arány érzékét sub specie aeternitatis.

Az élő színész nem a más, hanem az önmaga alkotása. Bizonyos fokon túl kiszámíthatatlan és bizonyos fokig amorf anyaga a színpadnak. De ez éppen a legszebb, a legizgalmasabb benne, ez az, ami benne ősi módon és örökérvényűen: színház. Sőt, a színház első-sorban és mindenekfölött őerte van. Amíg a leírt szó életrekelése és az emberi lélek drámájának megelevenítése a színpad célja, addig a színész a színpad legnagyobb többlete, sőt, legközpontibb értelme is.

Hogy milyen nagy és döntő az út a leírt szótól annak megtestesüléséig, élő emberré formálódásáig, annak megítélésére a színpad költői a legilletékesebbek. Fentebb már idéztem néhány ilyértelmű nyilatkozatukat. Goethe szerint a jó színész elfelejteti a rossz színpadot, de a fényesen kiállított színpad még jobban kiemeli a játék gyarlóságát. „A nyomtatott szó” — mondta Eckermannak — „csak tompa visszfénye a költő (gondolatának, de a színésznek vissza kell vinnie bennünket ahhoz az *első izzásához*, mely a költőt alakja iránt fellelkesítette.” Strindberg a költőnek a színész iránt való lojalitásában annak a beismeréséig is elment, hogy néha a színész jobbat csinált egy-egy alakjából, mint amilyenek ő megírta. Schopenhauer, aki ugyan nem színpadi író, de filozófusnak aztán író a javából — előnyt ad a rossz színdarabnak, ha azt kitűnő színészek, akár a legkitűnőbb darab fölött is, ha azt kontárok játsszák.

Ami a színpad igazi költőjét — azt, aki nem gyakorlati meg-gondolásból ír a színpad számára, hanem akinek megnyilatkozási forma, egyetlen lehetőség a dráma — olyan ellenállhatatlanul sordorja a színpad felé, az elsősorban, sőt legtöbbször kizárólag a színész, akitől műve a tulajdonképpeni beteljesülést, az utolsó és döntő ecset vonást várja. A színpadi író szavai alig is többek a kottában szunyadó hangjegyeknél, melyek a hangszert várják, hogy életre keltse, zenévé zengesse meg őket. A leírt szó még többet vár ennél. Nemcsak a recitátort várja, aki hangra váltja a szót, hanem a színészt, akinek varázslata sokkal több: hússal és vérrel és lélekkel telíti meg, embert kelt életre belőle. /És ez a mai lélektani dráma legfőbb színpadi célja, lényege. De ha a dráma legrégebb, ősi formáját, a pantomimet vesszük szemügyre, annak a lényege is csak a színész volt, a színészi mozdulat és arcjáték, a színészi test és a színészi lélek.

A színészmentes színház paradox ötletét csak az impresszionizmus új színpadi lehetőségei szülték, melyekről már fentebb volt szó. A képzőművészeti perspektíváknak magam is a kellesténél nagyobb jelentőséget tulajdonítottam annakidején, anélkül, persze, hogy a Gordon Craig végső és végletes következtetéséig elmentem

volna. De bizonyos egyensúlyi helyzetét, egyforma jelentőségét láttam a színpad három elemének: a színpadi képnek (a megvilágított színnek és a mozgó formának), a hangnak (a zenének) és a színészi játéknak. Később rá kellett jönnöm, hogy ez mégis csak elmélet volt. A színpad igazi csodája mégis csak: a szónak emberré válása. Ez minden mást a háttérbe utal. A színpad központi jelentősége a színészt illeti meg. Díszlet nélkül, különös vizuális és akusztikai szenzációk nélkül már volt színház — többek közt a Shakespeare oly fejlett színháza is megvolt nélkülük —, de színész nélkül még soha.

Az író csak szavaiban és tetteiben való megnyilatkozásaiban *jelezheti* az embert, a színész *ábrázolja*, lélekké és testté váltja. Alkotó munkája ott kezdődik, hogy nemcsak magára veszi és elmondja az író szavait, hanem egy lélek folytonosságát, élő embert teremt belőlük. Emberábrázolás — ezt az eléggé találó szót a tucatíró, de nagy színész Ifflandnak tulajdonítják —: ez a színész teremtő munkája. A színpadi emberré felfokozott embert minden színész a maga *egyéniségén* keresztül alkotja meg, a maga művészi egyéniségének minden ízét, tüzét, színét beleviszi, beleépíti. Egyéniség: ez pedig minden művészet alfája és ómegája.

Ezzel tehát már állást is foglaltam a magam részéről abban a hosszadalmas és meddő vitában, amely elméleti könyvekben zajlik le arról, hogy önálló művészetnek tekinthető-e a színjátszás, vagy csak reprodukciónak? A művészeteknek ezek a hierarchikus kérdései végtelenül unalmasak és teljesen céltalanok. Általában, bármilyen elméletnek is a színpad kérdéseiben csak akkor van valamelyes értelme, ha rávilágít valamire, ami a gyakorlat talajából ered és — a tudatosítás révén — meggyarapodva vagy kitisztázva tér oda vissza. Másszóval: amiből valami gyakorlati haszon is keletkezhetik. De annak bármilyen mélyen szántó megvilágításából is hogy önálló művészet-e a színjátszás, vajmi kevés haszna képzelhető el a színpadnak.

A SZEMÉRMES SZÍNÉSZ.

Már sokkal előbb kérdés a színész egyéniségének szerepe a színeszi alkotásban. Mert ha az egyénisége emeli is az alkotóművész rangjára és ha egyénisége mindennél fontosabb is, ennek túlzott öntudata és túlbecsülése még sohasem okozott annyi kárt — mint példaadás talán egész nemzedékekre kihatót —, mint éppen mostanában. Legjobb színészeink közül sokan egyenesen tunyaságba és érzéketlenségbe lökik a színjátszást egyéniségük kényelmes és kizárólagos játszatásával. Azt hiszik, hogy elég megjelenniük a színpadon és a közönség már megtalálta a számadását. A szerep beható tanulmányozása, a lényegre irányított teljes koncentráció, a karakter kiformálása, az átlényegülés a karakter megtalált körvonalába,, egyszóval az az önkínzó, askétikus munka, amely nélkül az istenek senkinek sem adják meg az igazi művész rangjának danaidi ajándékát, kezd a legnagyobb ritkaságszámba menni színpadainkon.

Kétségtelen, hogy az egyéniség maga is nagy ajándék. Van, aki kilép és „megtelik vele a színpad”. Néha alapjában véve szerény tulajdonságoknak köszönheti ezt; egy férfiasabb, telibb egyéniség, egy kis charme, egy kis népszerűség, nőknél az úgynevezett „sex-appeal” már megteszi a magáét. Már nagyobb dolog, ha valakiről el lehet mondani, hogy levegőt hoz magával a színpadra. De a művészi kérdés az, hogy *azt a* levegőt hozza-e magával, amelyről adott esetben szó van, a darab és a szerep levegőjét? Hiszen sekélyesebb darabban csakugyan alig kell több, mint a népszerű színész megjelenése és a szerző számít is erre a sikertényezőre, azért hadakozik érte váltig a szereposztásnál, még akkor is, ha a színész aztán nem is azt a szerepet játssza, melyet ő megírt, hanem csak önmagát. Az ilyen darabok ember-kliséit csakugyan a színészek egyénisége, kedvessége, rutinja tölti meg némi emberi tartalommal. A baj csak az, hogy az elkényeztetett színész az egyre ritkább, de néha mégis csak kínálkozó értékesebb szerepben is beéri ennyivel és kényelmét még egy maszk erejéig sem hajlandó feláldozni.

Strindberg szerint a színész jelentékeny vagy megnyerő egyé-

nisége: többlet, de ez amúgyis keresztülszillog az alakításán, anélkül, hogy rá kellene tukmálnia a nézőre; már tudniillik, az alakítandó szerep kárára. Ő, Strindberg, jobban szereti a nagy színésznél a jó színészt, mert szerinte a nagy színész arra hajlamos, hogy ne törődjék a darabbal, az együttessel, a művészettel, neki legfontosabb a maga hiúsága. Persze, ez az általánosítás is, mint minden általánosítás, igazságtalan. De bizonyos, hogy a jelentékeny egyéniségű és már ezzel is biztosan ható színészen kifejlődik egy bizonyos kényelemszeretet, hajlamosság arra, hogy önmagát adja. Jouvét, ez a kitűnő francia színész, már azzal is teljes hatást ér el, hogy mindig valami titkos, fölényes mosoly játszik a szája körül; vagy talán kifejezőbb, ha így mondom: hogy mindig mosolyog az orra alatt. Éreztetni, hogy fölötte áll a szerepének, hogy ő most csak játszik, mókázik és cinkos módjára összemosolyog a közönséggel. A mi elragadó egyéniségű Hegedűs Gyulánk játékában is volt ebből mindig valami. Ezt a fölényt és cinkosságot nagyon szereti a közönség. De aki fölötte áll, az nem lehet igazán *benne* a szerepében. És az igazán nagy színészi feladatok fölött nem lehet úrrá lenni ezzel: ezek teljes átlényegülést kívánnak.

Goethe és Hebbel is méltán hangsúlyozza, hogy a világirodalom nagy szerepei kiformalódtak, nagy színészegyéniségek számára még megnövelik a művészi feladat nehézségét, mert ezeknek *van mit* leküzdeniük és belegyűrniök a szerepbe. Persze, ha ez a szerep javára teljes mértékben sikerül, akkor az eredmény még sokkal nagyobb, gazdagabb: az író és a szerep egyéniségének gazdagodása a színész egyéniségével, melyet természetesen nem kell és nem is szabad, de nem is lehet feláldozni, megsemmisíteni. Az, valóban, „keresztülszillog” a teljes átlényegülésen is. Duse, Novelli, Zacconi, Lucien Guitry, Kacsalov, Moszkvin, Sztaniszlavszky — hogy csak személyes élményeimből vegyek példákat — teljesen át tudtak a szerep képére alakulni és mégis teljesen megmaradtak annak, akik. Egyénisége érvényesítésére nem kell figyelmet fordítania a színésznek. Semmi másra: csak a szerepre, az átlényegülésre. Az egyéniség aranyfedezete az alakítás mögött úgyis épen és sértetlenül meg-

marad. A nagy színész nem él azzal a könnyebbséggel, hogy ezek a nagy szerepek nagyobbára önmagukban is hálásak és bizonyos fokú sikert már eleve is biztosítanak minden színésznek. Valóban, Shy lock, Lear és még Hamlet szerepében is — ezt bizonyítja a tapasztalat — mindig sikere van a színésznek a közönség előtt, amely a szerepet a színésszel téveszti össze.

De a kényelemszeretet, mely esetről-esetre mégis legyőzhető, még a kisebbik hiba. Egy helytelen elgondolás, egy szinte elvvé vált tévedés az, ami hatásában sokkal kártékonyabb, mert gyökerében színházellenes. Hogy egy külsőségen kezdjük, a maszkot például nemcsak kényelemszeretettől mellőzik sokan, hanem, mint vélik, ízlésből, sőt szeméremből is. Ugyanez az álszemérem nem kér a *lélek* maszkjából, a színészi átlényegülésből sem, ami már gyökeres félreértése az egész mesterségnek. Akad még olyan színész is, aki minden alkalommal hangoztatja, hogy ő tulajdonképpen földbirtokosnak született és alig várja már, hogy visszavonulhasson és földjét művelhesse. Amivel nyilván azt akarja mondani, hogy ő másnak született és nem komédiásnak. Hiszen nem fontos az, amit színészek nyilatkoznak, habár az ilyen nosztalgiaik sem tartoznak a közönségre. De az már igenis, a közönségre tartozik, hogy az ilyen „úriságát” hangoztató színész a színpadon is érezteti ezt és méltóságának védelmében őrizkedik minden fürgébb és merészebb mozdulattól és minden átalakulástól is, amely méltóságos magatartásából kimozdíthatná.

Pedig hát a színjátszás exhibicionizmus, ha úgy tetszik: testi és lelki, főként pedig lelki szemérmatlenség, kitárulkozás. Ha kell, magafeledkezett ujjongás és ha kell, sebek férfiatlan mutogatása. Coriolanusnak joga van hozzá, hogy méltóságán alulinak tartsa sebei mutogatását, de a színésznek, aki Coriolanust játssza, nincs. Legfeljebb csak Coriolanus szerepében. De egy másik szerepnek, melyet másnap játszik ugyanazon a színpadon, talán éppen az a veleje, hogy mutogatnia kell a sebeit vagy akármijét. Itt nincs magánizlés és magán szemérem. Semmiféle művészetben sincs tulajdonképpen. Gróf Giacomo Leopardi a kaszinóban talán nem zokogta volna el

világrengető fájdalmát és nem kiáltotta volna oda arisztokrata társasága hölgyeinek mérhetetlen szerelmi vágyakozását: „Il bisogno d'amore, d'amore!...” De halhatatlan verseiben elkövette ezt az „ízléstelenséget” vagy „szemérmertlenséget”, vagy ahogy tetszik.

A színjátszás pedig e téren még sokkal többel adósa a közönségnek, amely éppen azért az élmény-többletért megy a színházba, amelyet a színész magát leplezetlenül, sőt felfokozottan felmutató exhibíciójától vár. Azokért a teljes kielécekért megy a színházba, melyeket ő nem engedhet meg magának, mert ő ügyvéd vagy katonatiszt, vagy tanárnő, esetleg háztartásbeli. De a színész nem lehet egyik sem, már tudniillik a színpadon. Ott minden lélekzetvételével és életnyilvánulásával csak színész lehet, aki minden más művésznél exhibicionistább, mert a testéből és a lelkéből formálja meg hangszerét, művészi kifejeződésének eszközét, mert ő maga alanya is és egyben anyaga is művészetének.

A színész rosszul értelmezett (privát) méltósága nem tartozik a közönségre, amely nem előkelő tartózkodást, hanem teljes odaadást kíván látni a színpadon; könnyet, vért és verejtéket és minden emberit. Emberi méltóságához természetesen minden joga megvan a színésznek is, de ezt kívül kell hagynia a színpadon. Mert különben művészetének, de még mesterségének is lényegét tagadja meg. Útjába áll a saját művészi fejlődésének. Beéri egy szinte társaságbeli egyéniséggel, amely kedveltségéből, kellemesen beidegzett hangjából, bizalmas mosolyaiból és más külsőségekből alakul össze a közönség olcsó kielégítésére. Ez olyan kapitalizmus, kupónnyíró tőkéből élés, amit csak a meggazdagodott polgár engedhet meg magának, de a művész sohasem, még népszerűségének, elismertségének tetőpontján sem, sőt akkor — ha a nemesség csakugyan kötelez — még kevésbé.

Talán mondanom sem kell, hogy nem a szerep agy on játszását, a túlzásokat, a külsőségek halmozását, egyszóval az ízléstelenséget propagálom. A maszkot is csak mint szimbólumot említem meg, mint a színész átváltozásra való készségét. Itt arról az elvi kérdéstről van csak szó, hogy a színész a maszkot semmi körülmények között sem

szégyelheti. (Hiszen a maszk a görögöknél egyenesen a mesterség szimbóluma volt!) Ha lemond róla, akkor ne szeméremből mondjon le róla, hanem más megfontolásból, a darab stílusának vagy az arckifejezés nagyobb kifejezőképességének stb. érdekében. Hiszen az ideális átváltozó-képesség éppen az, amely maszk nélkül is tökéletes. Amely a karakterizálásnak mélyebb eszközeit kutatja fel. A maszk a karakterizálásnak csak a legfelszínesebb része és a minimuma. Ha már más nincs, ha nem tud mélyebbre nyúlni a színész, legalább is a maszkjával próbáljon kihozni az alakból valamit. Ez vajmi kevés, de még kevesebb, ha ez sincs meg, ha még erre sem mutat készséget. Maszk alatt persze, nem feltétlenül ragasztott szakállt és orrot, vastagon festett ráncokat és parókat értek. A legdiszkrétebb eszközökkel, frizúrával, az arc megfelelő festésével, a szem és szemöldök hangsúlyos árnyalásával az arc nagyon jellemző megváltoztatását lehet elérni. És az ezzel való foglalkozás egyben már arra is kényszeríti a színészt, hogy szerepének jellemvonásaival is alaposabban foglalkozzék.

A maszk hiánya még nem bizonyítéka az egyéniségnek, az egyéniség mindent betöltő és kipótló teljességének, elégségének. A lényeges csak az, hogy az egyéniség örve alatt nem lehet a szereptől megvonni semmit sem abból, ami benne van, ami a szerepé és nem lehet kényelmes pótlékokkal, már sokszor bevált és az újjból kirázott „egyéni” eszközökkel helyettesíteni. Sem innen maradni, sem túlmenni nem lehet tehát a szerep minél lelkiismeretesebb és egyben minél bátrabb színészi vízióján.

Gyerekes törekvés, persze, az is, ha a színész a felismerhetlenséget ambicionálja minden áron és minden eszközzel. Ha egyéniségének minél teljesebb eltüntetésére törekszik. A színészi egyéniség, még ha nem is mélyebben értékes, csak a felszínen mozgó, kellemes tulajdonságok kipróbált átsugárzása a közönségre, sok mindent pótol. A közönség talán be is éri ennyivel, de a színésznek nem szabad beérnie. Neki nem szabad beérnie azzal, hogy csak önmagát játssza és nem a szerepet. Mert ez a lényeges: a *szerepet* kell játszani, mindenkinek a maga módján, ha úgy tetszik: a maga

egyéniségének az eszközeivel. Semmiesetre sem azok ellenére. De semmiesetre sem: csak azzal. A szerepben való elmélyedés és az átlényegülés erős, koncentrált akarata nélkül és sokszor még a jellemzés minden szándéka nélkül is.

Bassermann, akinél nemesebb magatartású színészt, de embert sem igen ismertem, nem átalakította a végsőkig át- meg átváltozni szerepei képére, melyekből így Ibsentől Shakespeare-ig, de számtalan modern szerepen is át, a legmeglepőbb galéria állt össze. Hogy például csak két uralkodót ábrázoló szerepét említsem: milyen végletes a különbség az ő II. Fülöpje és Lear királya között! Persze, nemcsak maszkban, tartásban, megjelenésben, hanem a legmélyebb vonásokban is. A nagy orosz színészek egészen rendkívüli mesterei az átalakulásnak. Magáról Sztaniszlavszkyról, mint színészből, életrajzának angol kiadásában valósággal megdöbbentő, a teljes felismerhetetlenségig különböző karakter-portrék láthatók. Még módomban volt látni néhány szerepében Novellit is, aki még testi alakjában és hangjában is az átalakulás csodáit produkálta, anélkül, hogy a virtuózkodás külsőségeibe és túlzásaiba tévedt volna, vagy legalább is anélkül, hogy rajta lehetett volna érní bármely szándékosságon is. A nagy Rossi emlékirataiban a következő sorokat olvasom: „A *művész* legfőbb tulajdonsága az átalakulási képessége; a többi: *csak színész.*”

Goethe hasonlóan nyilatkozik: „Aki csak önmagát tudja játszani, az nem színész. Aki a szerep értelme és karaktere szerint nem

- tud sokféle alakká átváltozni, nem érdemli meg ezt a nevet”. Strindberg a külsőséges karakterizálástól óvja a színészt: „Aç ember belső életében a karakter a lényeges: hajlamai, szenvedélyei, gyengéi. \Ha a színész csak a lényegtelen külsőségeket emeli ki, vagy a szerep lelki sajátságait külsőségekkel akarja kifejezni, akkor könnyen a karikatúrába tévedhet: a karakterből torzképet csinál.”

Az ábrázolandó karakternek és a színész egyéniségének viszonyáról nagyon érdekesen elmélkedik Schopenhauer, aki filozófiai témái között sokat foglalkozott a színészi alkotás lélektanával is.

Szerinte a színész feladata az, hogy ezer alakban ábrázolja az emberi

természetet, de mindezeket a maga adottságainak soha ki nem küszöbölhető egyéniségének az alapján. „Ezért kell, hogy a színész az emberi természetnek derék és teljes példánya legyen.” Megállapítja azt is, hogy a színész annál jobban tudja az emberi alakot ábrázolni, minél közelebb áll az az ő egyéniségéhez és a legrosszabb színésznek is akad egy szerepe, amelyben jó, amelyben úgy hat, mint élő arc a maszkok között. Az, hogy Schopenhauernak ebben az utóbbi megfigyelésében igaza van, csak természetes, mert aki a szerephez készen kapja testi és lelki önmagát, annak nem kell vesződnie a beleélés és az átlényegülés feladatával. De azért még ezt sem tudja minden színész: önmagát adni a színpadon. Ehhez is már színésznek kell lennie, már ahhoz is, hogy önmagát tudja adni, ne a színiiskolát és le tudja hántani magáról a másától eltanult és ráakódott holt rétegeket. Ez az eset inkább ahhoz hasonlítható, hogy a legtöbb gyöngébb művésznél is van egy értékesebb alkotása. Néha meglepődve áll meg az ember a múzeumban, vagy másutt egy festmény előtt: hát ez az ember ilyen is tudott?

Vállalnia kell a színésznek a testnek és a léleknek azt a „szemérmertlenségét”, hogy szerepének képére testben és lélekben is átalakul. Még akkor is, ha ez a nyárspolgár lenézését; még akkor is, ha ez a „rosszul értesült” társadalom kiközösítését vonja maga után. Aminthogy a színészet története azt is bizonyítja, hogy ebben sem volt hiány. Egyes színészek a legmagasabbra is fel tudtak emelkedni a társadalom ranglétráján, fejedelmek barátai lettek és nagyurak hódolatát fogadták. De ugyanakkor a többi színészt kiközösítették a társadalomból és néha még sírhelyet sem adtak nekik a polgári temetőben. Ez így volt már a rómaiaknál és még a XVIII. század művelt francia társadalmában is. A társadalom hajlamos arra, hogy a művészi fogalmakat erkölcsiekkel zavarja össze. Ismerünk Shakespeare korából való városi rendeleteket, amelyekben az összes általuk ábrázolt gonosz és léha jellemek bűneit egyszerűen a színészek nyakába sózták, formálisan megvádolták őket velük és a színházak bezárását követelték. Úgy vélték, hogy aki a testével dolgozik, felmutatja magát, lelkének legtitkosabb rezdüléseit ki-

tárja, pőrére vetkezik, az nem foglalhat helyet a tisztos polgárok társadalmában. Aki sokféle jellem testi és lelki habitusát ölti magára, annak nem lehet jelleme. (Ez csak a politikus kiváltsága, mert az kellő diszkrécióval csinálja meg az átmeneteket.) Még ezt is elviselték évszázadokon, sőt évezredekken át a színészek és nem jutott eszükbe, hogy féket tegyenek exhibíciós vágyaikra, vagy intrikus szerepeik gonoszságát enyhítsék.

A TEST ÉS A LÉLEK KOZMETIKÁJA.

A polgárosult színészt mindig enyhe gúnnal szemlélték. Mikor Németországban az első fixfizetéses szerződéseket kötötték a színészekkel, a kor nagy drámaírója, Hebbel, ezzel üdvözölte őket: „Végre elérték, hogy most már éppen úgy le lehet foglalni a fizetésüket, mint a többi tisztos polgárokét.” A. W. Schlegel nem szereti a polgárosult színészt, mert a színésznek szüksége van a hiúságra is, az ambícióra mindenesetre, ennek pedig halála a család számára való pénzkeresés. Goethe elmeséli, hogy ő tudatosan segítette elő színészeinek társadalmi emelkedését: a műveltebbeket közülük bevonta társaságába, meghívta asztalához. Nietzsche szerint a wagneri drámának köszönhető a színész igazi felemelkedése. Werf el ehhez azt a nagyon a mi témánkra tartozó megjegyzést fűzi, hogy társadalmi tekintetben Nietzschének igaza lehet, de művészi tekintetben nem. A titkos tanácsosi méltósághoz szabaddá vált az út a színész számára, de csak azért, mert Wagner a maga grandiózus hatalmi önzésében megsemmisítette benne — a komédiást. Ebben a vitában is szemben áll a polgárosultság a színészi exhibícióval, éppen úgy, mint ama kedvelt színészeink judíciumában, akik nem tartják úri dolognak a komédiázást.

A művészi magatartás területén tulajdonképpen nem is nagyon értem az úriság és a polgárosultság fogalmát. A színész magánéletében természetesen már más a helyzet. Ha az úriság itt azt jelenti,

hogy a színész a társadalom minden rétegével egyenlő formák közt érintkezhetik, akkor a színésznek erre való természetes jogát senki sem vonhatja kétségbe, aminthogy ez ma már nem is kérdés. Sőt, a színésznek ez nemcsak joga, hanem kötelessége is, mert neki minden társadalmi osztály tagjait ábrázolnia kell a színpadon. (Strindberg szerint a művészek közül csak a színész nem vonulhat vissza, nem keresheti az alkotás magányát, mert mindig nyitott függöny előtt dolgozik.) Ha pedig a polgárosultság azt jelenti, hogy a színésznek a legkomolyabb, legrendszeresebb és legbecsületesebb munkát kell elvégeznie, nehezebbet talán, mint bárkinek, akkor a mai színésszel szemben fellépő igények teljes mértékben polgárosítják őt. A műveltségével szemben fellépő egyre magasabb igények nemkülönben. Ma már nagyon sokat kell, vagy kellene tudnia a színésznek, ha lépést akar tartani a mai repertoár stílusbeli sokoldalúságával és igazán, nagyobb távlatokban is, érteni akarja mindazt, amit játszanania kell.

Itt felbukkan a művelt színész és az „ösztönszínész” sokat vitatott problémája. Sokan dicsőítik az ösztönszínész típusát, aki nem meríthet semmit sem a műveltségéből, mert ennek teljesen híján van és mégis megold minden művészi feladatot, mert tévedhetetlen színészi ösztöne vezeti. Tapasztalataim is igazolják, hogy valóban van egy fajta — ha nem is tévedhetetlen — színészi ösztön, amely sok mindenre eligazodik, olyan bonyolult lelki és szellemi problémákon is, amelyek más részéről komoly tanulmányokat tennének szükségessé. Persze, ezek a problémák nem válnak számára tudatossá, de erre nincs is szükség; a fő, hogy érezni és megéreztetni tudja őket. A színésztől nem vár értekezést a néző, de az, amit vár több ennél: megjelenítés, ábrázolás. És ehhez több kell, mint az, hogy a fejében legyen, ehhez az kell, hogy az idegeiben legyen a probléma. A színészi ösztön tehát fölöttébb értékes és pótolhatatlan tulajdonsága a színésznek. A műveltséggel is csak némely esetben és csak bizonyos fokig pótolható. De a műveltség még sohasem volt ártalmára az ösztön szabad és egészséges működésének. A tudatosítás inkább hasznára, mint ártalmára szolgál a judíciumnak és így az ala-

kításnak is és még inkább a fejlődésnek, a határok kitágulásának és a legmagasabb fok, a „maîtrise” elérésének. Természetesen itt nem az adathalmazó tudakosságnak, vagy a mindenáron való okoskodásnak a munkát csak akadályozó ballasztjáról, hanem az igazi, vérré vált tudásról és a nagyobb perspektívákat feltáró igazi műveltség-ről van szó. Az ilyen még sohasem volt ártalmára a legmagasabbra törő színésznek. A Brahm-féle társulatnak az átlagon felül művelt színészei és a folyton olvasó és magukat művelő orosz színészek nem hogy eltávolodtak volna a mesterségtől és a mesterség megbecsülésétől, hanem éppen ellenkezőleg, közelebb jutottak hozzá. Az utóbbi évtizedben pedig már Parisban is kifejlődött az intellektuális színész típusa, pedig a francia színész állt eddig talán a legtávolabb ettől a fajtától: ott addig csak kócos vagy jólfésült, bohém vagy mondain színészeket ismertek.

Grillparzer nem a művész műveltsége ellen beszél, csak a műveltségnek az alkotásban való másodrendűségét hangsúlyozza ebben a különben nagyon finom megjegyzésében: „A művészet nem a műveltség gyümölcse, mert a műveltség lényege a sokoldalúság, a művészeté azonban: az egyoldalúság. A művészet számára az alkotás és az élvezés pillanatában egyetlen téma és egyetlen gondolat lép az egész ezen kívül levő világ helyébe.” Ugyanezt a gondolatot fejezi ki Wagner is: „Ha a színész művelt ember, az annál jobb neki, mint a művelt embernek általában. De semmiféle befolyással nem lehet ez a műveltség az ő külön művészetének gyakorlatára: a helyeset neki ebben csak a *helyes példa* által elindított ember-ábrázoló ösztöne sugallhatja.” Nem írhatom alá ezt a véleményét. Mert^ az ábrázoló ösztönön kívül — mint ezt majd látni fogjuk — nagyon fontos szerepe van a szerep felépítésében a gondolati elemnek, a reflexiónak is, ennek pedig csak hasznára válhatik, ha kultúrájának minél gazdagabb anyagába nyúlhat érte a színész. Az igazi műveltség nem adathalmaz, hanem vérré vált, megszínesítő, képzet-társításokkal gazdagító forrása, anyaga a fantáziának is.

A műveltség hozzátartozik a színész emberi fejlődéséhez is. És a színész emberi fejlődése egyben fejlődése művészetének is. Lelki

és szellemi élményei elmélyítik nemcsak az embert, hanem a művészt is. Hiszen ez annyira magátólértetődő és a színésznél talán éppen a legvilágosabban megmutatkozó valami, hogy bővebb magyarázatra nem is szorul. Mély, igazi művész csak mély, igazi ember lehet. Hát még színész, aki egész lényét a közönség elé viszi, akinek már a tekintetéből, a mosolyából kiderül egész embersége. Wagnernek igaza van: kis lélekkel valódi művész a színész sem lehet. Goethe szerint még teljes önuralom, kiegyensúlyozottság nélkül sem. Ibsen pedig így fejezi ki magát ebben a kérdésben: „a színészi pályához nemcsak tehetség, hanem művészi lélek is kell, a pályával szemben teljes odaadás; a színésznek éreznie kell, hogy színházának becsülete az ő becsülete.”; Az orosz színésznek már az egész életű[^]ja az ember fejlesztésére irányul. Lemondása, igénytelensége, állandó elmélyedése a mesterség technikai és értelmi részében, életének leszűkítése az egyetlen célra, együttélése színésztársaival, mindez az ember elmélyülését szükségszerűen is magával hozza. Ott a színészt tulajdonképpen csak színésztársai tehetik nagygyá, azok közül kell kiemelkednie művészetével és életének példájával is. A kollégák nem adják olyan olcsón a nagyságot, mint a közönség kegye.

A színész testi és lelki kozmetikájának e taglalásában figyeljünk fel Schopenhauer e főntebb idézett mondatára: „kell, hogy a színész ; az emberi természetnek derék és teljes példánya legyen.” Ezt a találó megjegyzést méltán alkalmazhatjuk a színészi lelkiségnek és testiségnek a kérdésére is. Lelkileg — és ebben benne foglaltatik kultúrájának a kérdése is, — legyen a színész minél gazdagabb és minél érzékenyebb, reagálóbb természet.

Találkozunk néha ösztövérebb, szárazabb természetű jeles színészekkel is, akiből nem ömlenek bőséggel a kedély, a lélek megnyilatkozásai. Nem is gyorsan, nem is érzékenyen reagálnak. Mégis sokféle szerepben megállják a helyüket. De már csak bizonyos fajta szerepekben és általában inkább a jellem-komikum területén. Hátáraik adva vannak és nehezen tágíthatok. És amelyik igazán kiváló közülük, arról kiderül, hogy nem is olyan „száraz”! Hogy az, ami így hat, az csak a felületen van.

A kedély, a szellem szabadsága és gazdagsága, a fantázia: mindez a művészi alkotás elsőrendű forrása. A színész alkotásáé pedig még fokozottabban, mivelhogy a színész nemcsak alanya, hanem anyaga is művészetének, önmagából, a testéből és a lelkéből kell kitermelnie alkotását, neki a legszebb carrarai márvány sem siethet segítségére. Kizárólag csak a tulajdon lelkének és testének lehetőségeihez fordulhat, semmi máshoz.

Igen, ebben a különös művészetben a test is fontos és ebből sokféle különös következtetés folyik, ami egyedül csak a színész művészetére érvényes. Michelangelo csenevész testével hatalmas márványtömböket görgethetett, művészetének megnyilatkozási módjára és méreteire ez semmi következássel nem volt. Ha egy nagy színészlélek költözik egy michelangelói test hüvelyébe, az nem görgethet hatalmas tömböket: nem játszhatja el Othellót, vagy Antoniust, de még Hamletet is alig, legfeljebb csak Thersitest vagy a Lear bolondját.

A testiség.. . ostoba dolog és hányszor kell tehetséges, erős intellektusú színészt ezzel „vígasztalni”... el nem mellőzhetően fontos, csaknem döntő a színjátszás furcsa mesterségében. A színpadon a test diszsonáns módon cáfolhatja a lelket, de a lélek csak ritkán felejtetheti a test brutális jelenvalóságát. Ez persze nem jelenti a banális értelemben vett „szép” színész kizárólagosságát még azokban a szerepekben sem, amelyeket a szerző és a közönség szépek gyanánt szokott elképzelni. A banálisan szépnél több: az egyénien [szép, a meggyőző, a férfias, vagy a felfokozottan, érdekesen nőies ... mindez szabályokba nem foglalható. Csak valamiféle harmónia az, amit a művészi illúzió megkövetel. Egy próbakihallgatás egyszer egy nagytehetségű kis színésznőt hozott elém: megrázó erő és gyönyörű, mély, felzaklatóan szép hang, mint a Jászai Marié. De a Jászai hangja egy pöttöm kis testből tört elő, meghatóan és groteszkül: reménytelen színpadi eset. Nem volt tehetsége? Alapjában véve: nem. Mert a színészi tehetség csak a testi és lelki adottság *egységében* jelentkezhetik.

A banális értelemben vett szépség is mindenesetre többlet a ba-

nális értelemben vett csúnyasággal szemben, már csak azért is, mert a szépség rugalmasabb, tehát színészebb tulajdonság, mert könnyebb a szépséget szükség esetén elcsúfítani, mint megfordítva. De mikor nem erről van szó, amikor csak a szépséget kell játszani, sokszor inkább negatívumnak bizonyul, mint előnynek. A szépségben van valami gyanús, valami, ami mintha csak önmagával akarna hatni. A közönség szinte öntudatlanul védekezik a becsapás ellen. Még fokozottan áll ez a szép férfiakkal szemben. Meg lehet állapítani, hogy a szép férfiszínésznek szinte még többet kell tudnia, még fokozottabban kell tehetségét bebizonyítania, mint a kevésbé szépnek. Nemcsak a férfiak, de legtöbb esetben még a nők előzetes ellen-szenvét is le kell győznie.

Logikus következeképpen annak, hogy a színésznek a testi tulajdonságai is művészetének anyagához tartoznak, ezen a téren is az érvényesül, ami a művészetben mindig legfőbb kérdés: az egyéniség. Az egyénien szép külső kétségtelenül többet ér, mint az egyénien csúnya. A szellemiséget, vagy akár csak szellemességet eláruló, kifejezésben gazdag arc, magas homlok, eleven, az arcon eluralkodó szem, mozgékony, inkább nagyobb, mint kisebb száj és ami döntő: mind ennek bizonyos harmóniája, sokkal többet jelenthet a banális szépségnél. De az egyénien csúnya arc sem teljesen értéktelen hozomány. Csak több idő és talán még nagyobb tehetség kell az érvényesüléséhez.

Kifejezetten csúnyának volt mondható az idősebb Coquelin, Kortner, Werner Krauss, a nagy színésznők közül: Eysoldt, Triesch, Durieux, Ida Roland. Hogy mit értek egyénien csúnya alatt, azt talán legjobban a kiváló Gertrud Eysoldt példázza. Báját, angyali gráciáját és, igen, a csúnya Eysoldt elragadó szépségét a Porto-Riche híres „L'amoureuse”-ében nem tudom elfelejteni. Hogy egy kis kozmetikával, egy merész szőke parókával és főként, persze, magatartásának, hangjának, egyszóval művészetének bájával mit tudott magából csinálni, az elmondhatatlan, azt látni kellett. Ez az élményem egyszerűsmindenkorra kinyitotta a szememet a vonzó és érdekes csúnyaság iránt és elmondhatom, — persze a kötelező udvariassággal: nevek

nélkül — hogy nem egy színész nő köszönheti elindítását ennek a felismerésemnek. Persze, nagyon sok érdekességnek és más kvalitásnak kell a csúnyaságot ellensúlyoznia, aminthogy az Eysoldt külsejét és hangját is valami különös, nagyon egyéni, hogy úgy mondjam: diszsonáns összhang tette olyan vonzóvá. Sietve le kell szögezni: ezekből a kivételekből semmiesetre sem lehet azt a következtetést levonni, mintha a csúnyák előnyben volnának a színpadon.

Valahogy úgy áll a dolog, hogy a pálya kezdetén jó ajánlólevél a tetszetős külső, nőknél mindenesetre, de férfiaknál is a szerelmes színész állandó nehézségeket okozó szerepkörében. A fiatal szerelmes színész olyan ritka madár, hogy érte még az olyan színházigazgató is, aki minden kockázattól remeg, el-elszánja magát a kalandra. Az olyan színházvezető pedig, aki a maga erejére is épít, — mert faragni is tud valamit a színészből, — még inkább, mert a tetszetős külsőhöz bizonyos fokig még hozzáadhatja a belső tartalmat, de a színész külsején nem lendíthet.

A testi eszközök fegyvertárához tartozik természetesen és nem kevésbé fontos: a színész alakja, mozgása és mozgékonyága és testkultúrája is. Ez utóbbit a színésznevelés bizony meglehetősen elhanyagolja. Nem a vívás vagy egyéb sport kényszere az eszköze ennek. *jMég* a táncoktatás, vagy az úgynevezett mozgásművészet sem, amely a férfiakra a legtöbb esetben egyenesen káros, mert természetellenes, erősen feminin mozdulatokra szoktatja őket. A fiatal színész rugalmasságát, kiegyensúlyozott mozgását külön e célra felépített mimikai gyakorlatokkal kellene fejleszteni. Az orosz színésznevelés erre olyan gondot fordít, hogy évekig csak ezzel foglalkoztatják a növendékeket.

A legtöbb, persze, ha ez a színésszel veleszületik, ha a természet műhelyéből hozza magával a járás, a mozdulatok gráciáját és teljes uralmát fölöttük. A nézőben legtöbbször nem is válik tudatossá, hogy szemének és ritmusérzékének milyen jól esik a színész keces, vagy harmonikus mozgása, akkor is ha nem táncol, hanem csak játszik. Még a leghevesebb indulatkitörések mozdulataiban is lehet kellem és főként harmónia, vagyis a testi és lelki adottságok teljes

összecsengése. Mert itt erről van szó: nem egy külön, önmagáért való euritmusról, hanem a legszükségesebb és legkifejezőbb mozdulatoknak az affektussal és a színész egyéniségével való összehangoltságáról.

Van ennek aztán már olyan foka, amelyen a hang, az arckifejezés és a testmozdulat, az egész test szinte együtt zeng a kifejezésre juttatott érzéssel: ez már veleszületett és megtanulhatatlan, teljes feloldódása a színésznek, aki megzengeti testét, mint egy hangszert, mint a mimikus, vagy a táncos a magáét. Valóban, ezen a fokon a színjátszás visszanyúl legősibb forrásaihoz: a tiszta mimikához és a tánchoz. Dúséra és Moissira gondolok itt néhány szerepükben. Igen, Dúséra is, — a naturalizmus forradalmi színésznőjére. Egész Európa tőle tanulta akkor a naturalizmust, ebben átalakító, forradalmi volt a hatása. De már tudjuk, hogy ő nem naturalista, vagy legalább is nem csak az volt. Ő minden volt, a színjátszás teljessége és egyszeri jelensége. Tehát a stílusnak is legnagyobb művésze.

A színész testi feltételeinek ma már nincsenek semmiféle megállapítható dogmái. Ez különben is folytonos változásnak van alávetve és a mindenkori szépségideálnak is a függvénye. Néhány évtizeddel ezelőtt még a mainál sokkal nagyobb női testsúly volt a divat a színpadon is és a női láb esztétikájának a kérdése, a jótékonyan hosszú ruhák leple alatt, nem is bukkant a felszínre. A fin du siècle színdarabjai még tele vannak gúnyolódással a sovány nők rovására, akik „deszkaszerűek”, akiknek keble nem különböztethető meg a hátuktól; ma a kebel nem igen tartozik már a színpadi kellékek közé. A klasszicisztikus színpadon szinte a két méter magasságnál és a százhusz centiméter mellbőségénél kezdődött a hős, de még a hősnő is: a Matkovszkyk, a Clara Zieglerek, nálunk a Nagy Imrék, a Pálffy, a Bakók. A színpad története pedig érdekes módon arról tanúskodik, hogy éppen a legnagyobb nevű színészek szinte mind — kivételek voltak.

A kortársak nem győzik emlegetni, hogy a csodálatos Garrick, akit minden korok legnagyobb színés�ének mondanak, milyen jelentéktelen figura, az átlagnál is kisebb, gyenge külsejű emberke volt.

Rachel, a Comédie Française hagyományainak legfőbb bálványa, aki a hatalmas termetű hősnők korában egy csapással meghódította Páris, majd az egész világot, filigrán kis alak volt, nem is szép arcoska val, melyben csak nagy szeme volt jelentékeny. Kainz is még a klasszicizmus színpadán ünnepelte diadalait, pedig kisebb és külsőre jelentéktelenebb volt az akkori Burgtheater minden segédszínészénél és statisztájánál. De ez a jelentéktelen test hallatlanul mozgékony volt és minden megmozdulásával élte, kifejezte, szinte megmintázta a szerepet.

A színész teste csak kevésbé észrevehető, de nem kevésbé fontos szerepet tölt be, mint az artistáé. De ez utóbbi mennyire komolyan veszi testének állandó gyakorlatát, fejlesztését, milyen halálisan komoly, tiszteletreméltó, pozitív munka folyik a cirkuszban!. Ott nem nagyon is labilis „felfogásokon”, no meg önadminisztráción,, a kritikusokkal való barátkozáson múlnak a dolgok, ott pozitívumokról van szó és a tét: a nyakcsigolya. Néha azt kívánná az ember a színészi bizonytalanságok és pongyolaságok láttán, hogy bárcsak itt is halálveszedelemmel járna minden kisiklás. Mert a színjátszás is folytonos testi és lelki gimnasztikát követel, folytonos gyakorlatot és tanulást. A test és a lélek izmai egyaránt.

Bámulatos, hogy a színészek hogy elhanyagolják, magukat! Ha akár egy félévig nem kapnak szerepet és nem látnak színpadot — ami igen sokszor megesik —, eszükbe sem jut egy-egy szereppel foglalkozni, testet-lelket trenírozni, tanulni. Egészen fiatal színészek úgy berozsdásodnak, hogy alkalomadtán nem tudnak egy jeletet rögtönözni, vagy néhány verset elmondani, legalább is olyat, amely frissen él bennük, ami készen vár a megmutatkozásra. A vérbeli színész állandóan kifejeződésre tör. A színésznek úgy kellene magával hordoznia a produkciók tömegét, amely partnerek nélkül is felmutatható, mint a kucsébernek a kosarát, mint a vásárosnak a portékáját. Amikor nincs alkalma a színpadon játszani, akkor játsszék otthon, vagy a cimborái között, a folyóparton, a hegytetőn, a villamoson vagy a légoltalmi pincében (itt még hasznos szolgál-

tot is végez). De várni a szerepre, panaszkodni és nem tanulni, ez nem méltó színészhez.

Az énekesek már tudják, hogy nem szabad berozsdásodniuk, hogy folytonosan tanulniok, fejlődniök kell és éppen a legnagyobbak állandóan korrepetálnak, mestert tartanak, vagy legalább a nyári hónapokat Olaszországban töltik valamelyik mesternél. A színészek erre éppen úgy rászorulnak, egy cseppet sem kevésbé. Ha nem mesterrel tanulnak, akkor tanuljanak magukban. Edzzék képességeiket és tágítsák lehetőségeiket. Azzal, hogy százszor eljátszanak egy szerepet — egy évben tehát kettőt vagy hármat —, édeskeveset fejlődhetnek. A fiatal urak és hölgyek azt hiszik, hogy elég egy csinos ruhában, jól ápolt arccal kilibbenni a színpadra, a siker nem maradhat el. Aki nem kap szerepet, az csak *ettől* a lehetőségtől érzi megfosztottnak magát. Pedig bizony van más is, amit állandóan csiszolni, fényesíteni és lakkozni kell, nemcsak a körmöcskék.

Furcsa elgondolni, hogy Shakespeare színpadán, de előtte is évszázadokig, csak férfiszínész volt, férfiak játszották a női szerepeket is. Furcsa ez önmagában is, a szerepekkel való vonatkozásában, de a színész nő ismeretében még inkább. Fordítottját, a csak nőkből rekrutált színházat még jobban el tudnók képzelni. Ma a színészet sokkal inkább női, mint férfi hivatásnak tűnik előttünk. Nyilván azért, mert az exhibicionizmus a nőnek már veleszületett tulajdonsága. Úgy tűnik nekünk, hogy a férfiszemérem mélyebben gyökerezik, mint a női; már tudniillik abban az értelemben, amelyben gátlásait jelenti a színész exhibicionizmusának. Vitathatatlan, hogy már az utcán járó nő színes és kiszámított öltözködése és kozmetikája is bizonyos fokig színpadnak tekinti az utcát. A külsőségek, a modorbeli viselkedés iránt való érzéke, tanulékonyága, valóságos tehetsége ebben az irányban, ezek mind olyan tulajdonságok, amelyek könnyű hidat vernek számára a színpad felé. Legtöbbjük meg is van győződve róla, hogy e tulajdonságoknak csak egy kis felfokozására van szükség és már kész is a színész nő. Innen van, hogy a színész nő mindig egy lépéssel közelebb van a színpadhoz,

mint a színész és rendszerint kevesebb podgyással érkezik meg oda, mint férfitársa.

Abba is bele kell nyugodni, hogy a férfiszínész, még az is, akinek éppen férfiasságában van a legnagyobb ereje, aki akár Brutusa és Coriolanus is a színpadnak, bizonyos fokig effeminálódik, vagy mondjuk így: a férfiszínész bizonyos tulajdonságokban közelebb kerül a színésznőhöz, mint a többi férfi a többi nőhöz. Coriolanusban is van hiúság, sőt, még talán Brutusban is, de az őket ábrázoló színészen mégis csak ingerlékenyebb, nőiesebb formában jelentkezik ez a tulajdonság. Kétségtelen, hogy végül Coriolanus is megbízhatatlannak bizonyul; de a színpadi Coriolanus magánéletében még folyamatosabban, hogy úgy mondjam: megbízhatóbban megbízhatatlan.

Persze, a színésznő azért még ebben is előnyt adhat neki. A szereptanulás buzgalmában a nők ugyan megbízhatóbbak és hajlíthatóbbak is; buzgóbbak, talán általában könnyebben is kezelhetők, mint a férfiak. De már hiúság dolgában, különösen, ha a szent ruhakérdésről van szó, hajlíthatatlanok, ebben már nem ismernek tréfát. Még a jelentékenyebb színésznőknél is annyira uralkodó ez a szempont, hogy ha megkapják az új szerepet és a rendező véleményüket megkérdezi a *szerepről*, az első mondatuk feltétlenül ez: hát ehhez kell két estélyiruha, egy tea-gown, egy kis belépő meg egy nagy belépő... A többi mind, a szerep karaktersvonalai, művészi tulajdonságai és a többi, csak ezután következnek. A férfiaknak az ilyesmi mégis csak másodsorban fontos. De az már erősen érdekli őket is, ha egy darabban véletlenül a leading-lady szerepe dominál, nagyobb vagy hatásosabb, mint az övék. Ez már nem állítja lelkesedésüket a darab mellé.

Az öregedés tragikumát a színész és a színésznő egyformán rosszul viseli el. A kivételek csak azok, akikben a karakterizáló hajlam már korábban is megmutatkozik. Ezek némi rezignációval, de sokszor lelkesedéssel is, lassan átvonulnak az öregebb szerepkörökre. De nem minden színész tud idősebb szerepkörre áttérni. Ez elsősorban karakterizálási képesség kérdése.

Vannak hősszínészek és hősnők, naivak és a többi, akik már a fiatal szerepkörben a karakterizálás oldaláról közelítik meg szerepeiket és ezek a vérbelibb színészek. De vannak olyanok is, akiknél talán nem is a jellemzőképesség hiánya a baj, hanem lényüknek, mozdulataiknak egy olyan beidegzett fiatalossága, amely minden szerepükben elárulja magát és ezért láthatóan és illúziót rontóan erőlködniük kell, hogy idősebbeknek lássanak, még ha valódi koruknál fiatalabb öreget játszanak, akkor is. Vannak végül már öregeknél született színészek, akiket lényük, test- és arcalkatuk már fiatalkorukban is alkalmassá tesz öregebb szerepek ábrázolására és még olyan is akad köztük, aki szívesen mond le az ifjúság csillogásáról és ambícióval játszik ilyen szerepeket. Kárpótlásul aztán öregkorában nem kell lemondania semmiről, csak nyer a neki fájdalommentes öregségen, mert hozzáérik szerepeihez.

A színésznek, ha meggondoljuk, nagyon is jogos a felháborodása azon, hogy meg kell öregednie. Ez nagyobb szerencsétlenség, mintha más emberfia öregszik meg. A színész, aki olyan szerepkört tölt be, melynek attribútuma az ifjúság, megöregedvén, pályájának fegyverzetét és életének értelmét veszíti el. És éppen akkor éri ez, amikor tudását nagyobbban, eszközeit egyre biztosabbaknak, művészetének szellemi és mesterségbeli részében magát fölényesebbnek kezdi érezni. Mert a színész igazi érettsége csak néhány évtizedes, elmélyülő munka eredménye lehet.

Ötven-hatvanéves nagy színészek kárpótlásul elérkeznek a világirodalom nagy szerepeihez: Hamlethez, esetleg Learhez. De nem minden Rómeóból lesz jó Hamlet, még kevesebből jó Lear. Azért a pálya vége felé mégis kijár nekik az, hogy ezekben a reprezentatív, nagy szerepekben megpróbálhassák erejüket. El is kell fogadni az ötven-hatvanéves színészt Hamletben, mert fiatal színész csak ritkán tudja eljátszani ezt a fiatal szerepet, mire pedig el tudja játszani, már rendszerint pohos és öreg hozzá. Nőknél még nehezebb ez a probléma. A mi nagy Jászai Marink a nagy kivétel volt' ötvenéves kora körül aratta legnagyobb sikereit Elektrában, aki, ha meggondoljuk, mégis csak sokkal fiatalabb a darabban. A szem-

pontok itt, persze, a közönségtől is függőek. Parisban és még Londonban is például a közönség többre becsüli a mesterség tudását, a „maitrise”-t, mint a külsőségek illúzióját, a szépséget és a fiatal-ságot. A párisi színészvilágban egészen komolyan hangoztatják — lehet, hogy főként az érdekeltek —, hogy a naiva csak negyvenéves korán túl jut el hangjának ahhoz a művészi hajlékonyságához, eszközeinek ahhoz a tudatosságához, a pointe-nek ahhoz a biztonságához, amellyel tökéletes illúziót tud kelteni. Paris az a város, ahol Sarah Bernhard még hetvenéves korában is játszhatta a Sasfiókot és amikor egyik lábát leoperálták, még mindig új szerepeket kreált, olyanokat, amelyeket ülve is el lehetett játszani. A párisiak elmés-sége „Mére-Lachaise”-nek nevezte el, de azért hűségesen megnéz-ték, éppen úgy, mint Mistinguette-t és Sorel-t is, akik matrónakor-ban revük sokszorosan dekoltált főszerepeit játszották. Pedig a re-vük közönsége mégsem csak azokból a korosabb hölgyekből és urak-ból adódik ki, akik emlékeiket szokták keresni a színházban. Az operában meg még elnézőbb a zenei áhítatában, szinte lehuny szem-mel élvező közönség: a legfürgébb Figarót is elfogadja hatvanéves-nek és potrohosnak, a legangyalibb ifjúságú Cherubin-apródot is egy többunokás nagymama ábrázolásában.

Az öregedés a színészsors felfokozott tragikuma. Az öregedő színésznek, akinek alkotása amúgy sem marad fenn az utókor szá-mára — ami már a mesterség tragikuma —, még életében látnia kell hatásának, sőt művészetének is alkonyulását, elmúlását. Ezen még a film megörökítő képessége sem sokat lendít. Régi filmek le-pergetése, amire különben is csak ritkán kerül sor, azt mutatja, hogy még a film is mulandó: a színészi nagyságnak csak valamilyen halvány visszfényt tudja megőrizni. A technikai eszközök, a miljók, a témák úgy megöregszenek, hogy az ilyen régi filmek bemutatása rendszerint a komikumba fullad. Nemcsak azért, mert a technika azóta nagyot fejlődött és a mai technika leleplezi a régít. Meg vagyok győződve róla, hogy a mai, már tökéletesnek vélt filmeket, vagy a még tökéletesebbeket is, ugyanilyen érzéssel fogja nézni a

jövő közönsége. Ennek még más és mélyebb oka is van, mint a technika fejlődése.

A színész hatása múló, de olyan páratlanul közvetlen és forró, mint egyetlen művészeté sem. És itt nem is annyira a taps, a siker és a személyes népszerűség gyönyöreire gondolok, mint inkább annak a kölcsönhatásnak a mámorára, amely a színészt a közönséggel összeköti, egy közös lélekezés ritmusában olvasztja össze. Arra, ami a feszültség csendjében és a katarzis megkönnyebbitő sóhajában árad a nézőtérrel a színész felé. A hatásnak ezt a közvetlenségét és mámorát egy művészet sem tudja a művésznek nyújtani. Mi ehhez képes egy vernissage, egy szoborleleplezés, vagy egy könyv megjelenésének az izgalma? A színpadi szó költőjéé sem fogható ehhez, mert ő nem a megszületés, a megnyilatkozás pillanatában kapja műve visszhangját és azt hiszem, még a zene hatása sem ennyire közvetlen, testtől testhez áramló.

A SZÍNÉSZI ÉLMÉNY.

Hogy a színész alakításában mennyi a szerepe az átélésnek és mennyi a hidegen mérlegelő tudásnak és az éber önkritikának: ez a kérdés talán mindennél többet foglalkoztatta a színpad esztétikusait. Diderot kezdte a sort a XVIII. század közepén az ő „színészi paradoxoná”-nak a tételével, mellyel olyan pregnánsan vetette fel a problémát, hogy azóta is valósággal lehetetlen kihagyni őt a színészi élmény kérdésének vitájából. Diderot szerint a színésznek az előadáson nem szabad többé átélnie a szerepét, mert akkor elveszti művészi éberségét, uralmát a szerep és a maga mesterségbeli eszközei fölött. Valamikor, a próbák során ugyan teljesen át kell élnie a szerepet, de az előadáson már csak ennek az egyszeri átélésnek az emlékével játszik, ezt ismétli.

Diderot még a színész érzékenységét, erős reagálását is hibának tartja és azt, hogy a szerep átélését a színész hangsúlyozza,

valami ravasz fogásfélének tünteti fel: „A nagy költők, a nagy színészek és általában a természet nagy utánczói a művészetben” — írja —, „akik nagy képzelőerővel, ítélőképességgel, finom tapintattal és biztos ízléssel vannak megáldva, véleményem szerint, a legkevésbé érzékenyek; túlságosan sok dologra kell gondolniuk, túlságosan el vannak foglalva a megfigyeléssel, hogysen ők maguk is eleven izgalomban lehetnének. Ez az igazság leleplezi azt, amit a színészek a maguk titkaként őriznek: az átérzést az ő művészetükben sokkal magasabbra értékeli a közönség, hogysen bevallhatnák, hogy enélkül is tudják művészetüket ragyogtatni.” „A színésznek az a szerencséje és a miénk is” — írja másutt —, „hogy ő nem az a személy, akit ábrázol, mert különben lapos és unalmas volna... Ez a habozó hang, ezek a magából kilökött, elfúló szavak, tagjainak a remegése: mindez tiszta elismérlése a betanult leckének, kitűnő elmajmolása és lelkiismeretes alkalmazása a kellő pillanatban. Mindez már régen a kezeügyében van, mielőtt még alkalmazná és nem rendíti meg, nem veszi igénybe a lelkét, ezek csak a test megnyilatkozásai.”

A francia színpadi esztétika — és nyomán a külföldi is — sokáig teljesen magáévá tette ezt a felfogást és még ma is vannak, akik ezt vallják. A nagy francia színész, Talma, aki sokat foglalkozott a színészi lélektannal is, körülbelül ezt az álláspontot foglalta el. Nietzsche helyeslően idézi Talmának ezt a tételét: „ami igaznak akar látszani, annak nem szabad igaznak lennie” — és hozzát teszi, hogy ez a színjátszás egész lélektana. Mily tévedés! De egyelőre maradjunk csak Talmánál. G. H. Lewes, a múlt század elejének híres és nagyon jószemű kritikusa írja, hogy Talmának az egyik előadáson odasúgta a partnernője: „Talma, vigyázzon! Maga meg van hatva!” Talma gyorsan összeszedte magát, tudatára ébredt, hogy rosszul játszik. Később pedig a következő reflexiókat fűzte az esethez: „az igazi emócióból zavar keletkezik, a hang nem engedelmeskedik, az emlékezőtehetség kihagy, a gesztusok hamisak”. Egy másik nagy francia színész, Mele, egy előadás után ezt mondta: „Nem vagyok megelégedve magammal ma este; átengedtem magam az érzé-

seimnek, nem voltam ura önmagamnak. Egészen azzá lettem, akit játszottam és nem az a színész voltam többé, aki egy szerepet játszik. Olyan igaz voltam, mintha otthon lettem volna. Pedig a színház optikája mást követel.”

Ebben az utolsó mondatban már sok megértés és igazság van. Véleményem szerint még jobban megközelíti az igazságot Diderot, de még Talma álláspontjánál is Schillernek ez a fogalmazása: „A színésznek két nehéz, de szükséges dolgot kell szem előtt tartania. Először neki magának is bele kell felejtkeznie a figyelő tömegbe, hogy benne élhessen a szerepben. De aztán viszont tudatosítania kell önmagát és a néző jelenlétét is, hogy ez utóbbinak az ízlését tekintetbe vehesse és a természetes átélést mérsékelje.”

A természetes átérés mérséklésének követelménye feltétlenül helyes megfigyelésen alapul. Valóban, ezt a „színház optikája” követeli. Az átélést sem szabad azon nyersen és véresen bemutatni, amilyen az a valóságban. A színész jól teszi, ha a valóságot minél alaposabban megfigyeli, akárhol is szembetalálkozik vele. Az anya velőtrázó sikoltása vagy jajveszékélése gyermekének a temetésén, a haldokló beteg nyögése a kórházban: mindez megrendítő és a színész hideg, tanulmányozó szemével nézve is tökéletes, hibátlanul őszinte. Nemcsak az érzés, hanem maga a kifejezés is feltétlenül őszintének hat; azonfelül, hogy csakugyan az is. Az élet megnyilatkozásai nemcsak azért igazak, mert az élet is, az érzések is igazak; de, mondom, legtöbbször kifejezés dolgában is hibátlanok. Csak a színész követhet el hibát, az élet nem.

A színész sokat tanulhat ebből a valóságból, de főként csak kis lélektani akcentusokat, valóságreszleteket. Teljes egészükben ezek a természetes és igaz kitérések a színpadról elviselhetetlenek. Elesek, nyersek, túlzottak. A színpad optikája, valóban, mérséklésüket, de nem csak ezt, hanem *áthangszerelésüket* is követeli. Az élet legnagyobb, legerőteljesebb igazsága sem művészi igazság még. A művészi igazság más, néha mérsékeltebb, néha túlzottabb is, de döntően más. A színészi affektus önmagában is, de azonfelül még a darab, a drámai szituáció — és mint föntebb már kifejtettem —, az

előadás zenei összhangja, értékelése szerint is más és más. Más a szenvedés, más a betegség és más a halál.

De térjünk vissza a színészi élmény vitájára. A színészek és az esztétikusok is ma már nagyjából a színészi élmény frissességét, folytonos megújulását, sőt előadásról-előadásra való újjászületését hangsúlyozzák. Megrendülés nélkül nincs megrendítés, aki nem éli és nem éli át teljesen szerepét, az nem számíthat a közönség élményére, meghatódására. A legszélsőbb álláspontot ebben az oroszok képviselik, akik mindent a színészi élményre alapítanak. Az időközben megszűnt forradalmár-színházak, a Meyerholdé és a Tairoffé ugyan inkább a testi élményt — tehát tulajdonképpen az élményteleniséget — hangsúlyozták. De az azóta vezető pozíciójába visszahelyezett moszkvai Művész Színház és most már a többi, a naturalizmus jegyében dolgozó színház is, az élményt hangsúlyozza. Ezen a téren nagyon tiszteletreméltó eredményeket is érnek el.

Egészen jelentéktelen epizódszerepekben is a szerepben élés valószínű csodáit produkálják. Már nem tudom, melyik Csehov-darabot játszották a moszkvai Művész Színház színészei Parisban, csak arra emlékszem, hogy egész este nem tudtam a szememet levenni egy kis mellékszereplőről, aki egy fináncféle kishivatalnokot játszott és nem volt talán húsz szava sem az egész darabban. De nagyjából ott volt a színpadon és — éppen erről van szó: — bámulatosan *ott volt*. Végigjátszotta tökéletesen és a cselekmény minden pillanatában azt a furcsa, félszeg figurát, igazán élte a szerepét, minden néma mozdulatában, mosolyában, mellyel a cselekményt — mindig szerényen, minden túlzás és feltűnés nélkül — kísérte. Szavak nélkül tökéletes portrét adott, igazi emberábrázolást, amelyről tanulmányt lehetne írni. Talán felesleges is megjegyezni, hogy az ilyen alakítás ott nem rögtönzés, hanem a legalaposabb próbák eredménye. Sztaniszlavszky maga egész rendszert épített fel az átélésre, az élmény frissen tartására és tavaly megjelent könyvében egy szinte technikai, ahogyan ő nevezi: pszichotechnikai módszert szeretne a színész kezébe adni, olyat, amely lehetővé teszi, hogy a színész minden egyes előadáson újra meg újra átélhesse szerepét.

Az igazság, azt hiszem, itt is valahol a két álláspont között van. Nagyon is finom, bonyolult, egészen imponderabilis kérdések ezek, nem is olyan természetűek, hogy valami merev álláspontot lehetne elfoglalni bennük. A szavak itt, amilyen élesek, olyan relatív jelentésűek is és méltán tartani lehet tőle, hogy az egész vita a szavak üres játékává sülyed. Erősen bonyolítják a kérdést a szí- > nesz egyéni diszpozíciói is; az alkotás kitapinthatatlan folyamata úgyszólván minden színésznél más és más, aminthogy lelkialkatuk és egyéniségük szerint is nagymértékben különböznek egymástól. Már csak ezért sem lehet itt végérvényes és mindenkire alkalmazható elveket megállapítani.

Azt azonban meg lehet és meg kell állapítani például, hogy Metzschenek az a merev kijelentése, mely szerint a színjátszás egész lélektana kimerül abban az igazságban, hogy a színészi alkotásnak nem szabad igaznak lennie, egyenesen abszurd és tarthatatlan. Hiszen ha ehhez elég volna az átélés hiánya, akkor nem is volna művészi alkotás és nem volna megkülönböztethető a legüresebb komédiázástól sem, amelyet éppen az átélés e hiánya tesz olyan elviselhetetlenné. Hogy pedig Diderot-nak mennyire nincs igaza abban, hogy az ízlés, a tapintat és a képzelőerő minden, az átélés pedig semmi, azt elevenen bizonyították a Comédie Française régebbi átlagos előadásai (az utolsó évek, mint említettem, nagy változásokat hoztak), a tradícióba foglalt, megszentelt ízlés és tapintat e megtestesülései. Az átélés, a lélek hiánya bizony ijesztően üressé és unalmassá silányította ezeket az előadásokat. Még a rendkívül nagyrabecsült Mounet-Sully hideg deklamációját is bizony dermesztően erőszakoltnak éreztem és be kell vallanom, hogy Sarah Bernhardnak, a franciák nemzeti bálványának kiszámított, mesterkéltyű alakításai sem tudtak sohasem felmelegíteni.

Szavakról, kissé merev fogalmi meghatározásokról van itt is szó: átélés, az átélés foka, az átélés emléke... Kétségtelen, hogy a színész nem élheti át minden áldott és áldatlan este ugyanolyan intenzitással a szerepét. Éppen ezek a különbségek a színész hangulatában, izzásában, jelentik különös igézetét az eleven színház-

nak a gépi technikával egyszersmindenkorra lerögzített produkciókkal szemben. Az átélés *emlékének* elméletében van egy szemernyi igazság is, mert bizonyos, hogy az egyszer erősen átélt színpadi pillanatnak, a legerősebb élménynek az emléke továbbreag a színészen és felidéződik a fáradtabb, hangulattalanabb estéken, segítséget jelent számára, meríteni tud belőle. De ez az emlék meghatározhatatlan arányban elvegyül új hangulati elemekkel is és egyáltalában nem állapítható meg, hogy mikor melyik kerekedik felül, vagy teszi feleslegessé a másikat.

Az is feltétlenül igaz, hogy az átélés még egyáltalában nem elég a színészi alkotáshoz, hiszen éppen az ezen túl való, *a többi* különbözteti meg a művészt a többi érző embertől. Nemcsak hogy nem elég, de — kétségtelen — még bizonyos fokig le is kell fékezni ezt az átélést és egy mindig éber önellenőrzésre is szükség van, amely leméri és adagolja a hatást. Igen bonyolult kettős működésről van itt szó, átélésről is és a színészi judicium állandó kontrolljáról is. Csakhogy mire a színész kellően beidegzette a szerepet, ő maga sem tudja többé tudatosan szétválasztani az alkotás e két elemét. Az átélés fokát egyszerűen hangulatnak érzi és esetleges hiányait úgy egészíti ki régebbi élményeiből is és mesterségbeli tudásából is, hogy az egyensúly valahogyan helyreálljon. Ügy, ahogyan azon az estén éppen sikerül neki.

Hogy mennyire nem megy átélés nélkül a dolog, azt már a színészek maguk is jól tudják és — kiki a maga természete és módszere szerint —, a legkülönbözőbb segédeszközöket veszik igénybe ahhoz, hogy magukat a kellő hangulatba hozzák. A nagy angol színészlőről, Macready-ről írják, hogy Shy lock szerepében, ama III. felvonásbeli jelenete előtt, melyben leánya elrablása miatt toporzékolva kell a színpadra lépnie, a kulisszák mögött valahol egy falhoz támasztott létrát rázott veszettül, hogy dühbe lovalja magát. Émile Fabre, a Comédie volt igazgatója beszéli, hogy Baron, a nagy francia színész már az öltözőjéből a színpadra vezető lépcsőkön kezdte a sóhajtozást és zokogást, hogy a kellő hangulatban lépjen a színpadra. Viszont éppen az ellenkező végletről szolgál példával Hevesi

Sándor, aki leírja találkozását Rossival, a Hamlet két felvonása között, a színpadon. Beszélgetésbe merültek, de Rossi abban a pillanatban, amelyben ki kellett lépnie a színpadra, már Hamlet elmélyült arcával, teljesen átváltozottan állt ott a színpadon.

Van, aki az átélés olyan teljességével játszik, hogy még a lejátszott jelenet után sem tudja átkapcsolni magát. Susanne Després, e? a legpuritánabb eszközökkel dolgozó, kiváló színésznő, éppen az átélés mélységével ért el megrendítő hatást. Egy Balzac-regényből készült darabban vendégszerepelt Budapesten. Egyik felvonásban vádlottként állt a bíróság előtt. Egyetlen szava sem volt az egész felvonásban, csak bámulatosan kifejező némajátékkal hagyta magára zúdulni a tárgyalás borzalmait. A felvonás végén aztán egyetlen artikulálatlan, megrázó sikolyban tört ki minden fájdalma. A felvonás után a közönség hiába tapsolt, nem jött ki a függöny elé. Felsiettem hozzá a színpadra: még mindig ott állt a régi helyén és még mindig áradtak a torkából a sikoly rekedt, tört hangjai. Vagy négy-öt perc telhetett el a felvonás vége óta és ő még mindig nem tudta lefékezni magát. Aztán félájultan roskadt le egy székre, percekig remegett még a szája, nem tudott egy szót sem kinyögni. Egy másik, ugyancsak kiváló színésznőre kellett hirtelen gondolnom, aki egy nagy kitörése után nyomban felém fordult a kulisszák mögött és egy viccet mondott el a legkitünőbb poentírozással. De, azt hiszem, a Désprés kitörése mégis igazabb és megrázóbb volt.

Ez a néhány példa talán jobban rávilágít a kérdésre minden elméletnél. Azt hiszem, hogy az élményhez szükséges állapot felidézése nem annyira módszer, mint inkább idegzet kérdése. Vanak színészek, akik pillanatok alatt át tudják váltani idegzetüket a megfelelő állapotba. Viszont másoknak előkészület, lelki átmenet kell ehhez. Ettől még egyformán jó és rossz színészek is lehetnek. Az élmény kifejezésének színpadi biztonsága, mértéke és ereje megingint más, ettől szinte független kérdés.

A L É L E K T R É N I N G J E .

Az is egyéni dolog, hogy a színész a szerepnek még nem kész állapotában, a próbák során, hogyan, mily módszerrel, milyen emlékképzetek felidézésével tudja magát a kellő affektusra felizgatni. Alaposan meg kell figyelnie magát emberi, színpadon kívüli állapotában is: meg kell figyelnie, hogy mikép reagál fájdalomra, öröme, hogy melyek az ő legsajátabb megnyilatkozásai az analóg helyzetekben. Mert csak ezekből fejlesztheti ki a színpadon is a színészi élményt, csak ezek az ő önmagán megfigyelt akcentusai vezethetik el az élmény egyéni, újszerűen és egészen őszintén ható kifejezéséhez. Kutatnia, vájnia kell önmagában, a legérzékenyebb rétegekben, a leggazdagabb, legfrissebb, legelőbb benyomások után. Még egy borzalmas fogfájás emlékével is táplálni lehet néha egy szerelmi örvényezés kifejezését. Onnan kell venni a valóságos élményt, ahol van, csak valóságos és erőteljes legyen.

Ennek hangsúlyozása pedig nemcsak a kezdő, élményekben és a kifejezés eszközeiben még szegény, fiatal színész felé szól. Nem teszik helyesen a kész, érett színészek sem, ha fölényes mosollyal gondolnak minden érzést azonnal, minden erőlködés nélkül kivetítő, mindig készen álló kifejezésbeli eszközeikre. Ez mindenesetre nagy kényelmet biztosít a számukra, de egyre kevésbé megfelelő megoldást. Az ilyen készlet nagyon is elkopik, egyre fakóbb, gépiesebb lesz, végül pedig nagyon megunja, nemcsak a közönség, hanem — ami nagyobb baj — maga a színész is. Azért nagyobb baj ez, mert a színészi élmény ereje, virulenciája magára a színészre is visszahat, feltüzeli vagy ellanyhítja. Ha a színész a darab egyik pontján unja, amit csinál, az kiterjed a többi pontokra is, az egész alakításra. A színészi lélek is állandó tréninget követel, új benyomásokat, új táplálékot, az indulatok új nyersanyagát, akkor mindig új kifejezési lehetőségeket is talál. Ellenkező esetben pedig beroszdásodik és elgépisedik.

Az igazi színésznek, minden, amit átél, újabb tanulmány a maga és az emberi lélek megismeréséhez. A tanulmány anyaga

sohasem lehet lezárva, elraktározva, ezt folytonos frissességben és fejlődésben kell tartani. Nincs ez különben más művészeknél sem, ebből az anyagból alkot az író is, a képzőművész is és a muzsikos is. Csak éppen más-más távolságba kerül az élmény a kifejezéstől a művészetek e különböző ágaiban. A legközvetlenebbül felhasználható, szinte — bizonyos fokig — azon melegiben leutánozható élmény a színészi; neki is van a legközvetlenebb szüksége rá. Nagy áldozatokat is kell hoznia érte, sokszor szemérmének, ízlésének, még emberi érzéseinek áldozatát is.

„A színész hajszolja a fájdalmat, hogy megfigyelhesse és eljátszhassa a színpadon” — írja Octave Mirbeau —: „ez lesz az ő nagy hatása a második, vagy a harmadik felvonásban! Felesége meghalt, holtteste itt fekszik a szobában, kiterítve a gyáspompával feldíszített ágyon. Szívét összeszorítja a fájdalom. De véletlenül a tükör elé kerül, belenéz. Ő, vonásai milyen feldúltak, a könnyzacskók hogy megduzzadtak itt a szemek alatt, az ajka körül milyen furcsa ráncok képződtek! Gyorsan feljegyez magának mindent... Igen, ez az, megtalálta az igazi arckifejezést! Milyen siker lesz ebből holnap! Íme, a színész megszenteltette a fájdalmat.”

Meglehet, hogy az író ezt a szigorú és patetikus megállapítását a színész e vallomásából merítette: „Nagy fájdalom ért az életben s én megrendülve, könnyek között, teljesen önkénytelenül, hirtelen észrevettem hangom megváltozását, megfigyeltem sírásokozta görcsös megremegését. Nem minden szégyenkezés nélkül vallom be, hogy akaratlanul is arra gondoltam, hogy ezt fel fogom használni a színpadon is és csakugyan, ez az önmagamon végzett kísérlet nagyon bevált.”

Talma vallomása ez és neki már joga volt, ha oka nem is, ezen az önmegfigyelésen szégyenkezni. De már az író megvetése a színész iránt, amiért „megszenteltette” a fájdalmat, teljesen jogosulatlan. Kit figyelhet meg közvetlenebbül és hasznosabban a művész, mint önmagát? Hát az író nem elsősorban is az önmaga megfigyeléséből gyűjti lélektani anyagát? De még az orvosok, a pszichológusok is magukon végzik sokszor igen veszedelmes kísér-

léteiket. A szobrász, a festő legközelebbi hozzátartozóiról önt halotti maszkot, vagy készít vázlatot, ha még utoljára meg akarja örökíteni őket a maga számára. Akármilyen súlyos, sőt megborzonegató műveletek is ezek, kegyetlenséget csak a nyárspolgár láthat bennük. A tudós, a művész — néha még joggal is! — azzal vigasztalhatja magát, hogy ő ezzel is csak a művészetet és a tudományt, egyszóval: az emberiséget szolgálja.

Az élményt csak egyvalami pótolhatja bizonyos fokig: a színészi képzelet. A színésznek az a tehetsége, amellyel egy kitalált alakot, helyzetet és eseményt oly erővel és elevenséggel tud megjeleníteni a maga számára, hogy ezzel felidézi *annak* az alaknak *abban* a helyzetben megnyilatkozó indulatait, reakcióit, sőt hangját és mozdulatait is és felidézi önmagában azt az izgalmi állapotot, mely a színészi alkotás előfeltétele. Ez sokkal több is, mint pótlék: egyik legfontosabb eleme a színészi alkotásnak. Több is, mint az élmény, kevesebb is. A képzelet az élményt nem pótolhatja egészen, de az élmény a képzeletet egyáltalában nem. A művészi alkotás magasrendűségének tényezője, sőt talán legfontosabb tényezője, a fantázia. Az élmény maga nem több, mint nyersanyaga az alkotásnak és a fantáziának is. A legerősebb élmények sem avatnak még művésszé senkit; de a művészi képzelet már majdnem magát az embert jelenti. Dehát, sajnos, a test sem mellőzhető. A színész esetében a legkevésbé. A színészi képzelet és a színészi kifejeződés, vagyis a kivitel között, ott van a színészi test, melynek fontosságáról már beszéltem. Vannak Raffaelek, akik kéz nélkül születnek és ennek a hiányát nem tudja áthidalni a legraffaelibb lélek sem. A színész alkotó keze: az egész teste, a hangja, az arca, az egész valósága. Ha ez alkalmatlan arra, hogy megzengesse a színész akár mennyire hatalmas fantáziája is, akkor nincs színész sem, mint ahogy kéz nélkül nincs Raffael sem.

MÉG A RÖGTÖNZÉST SEM SZABAD RÖGTÖNÖZNI.

Átérezni a helyzetet és a szerepet: ez még csak az első fokozat; úgyszólván minden, ami művészet, csak ezen túl kezdődik. De már az sem kis dolog, ha a fiatal színész eljut odáig, hogy teljesen bele tudja élni magát a szerepébe és el tud felejtkézni minden egyébről. Már ehhez sem elég az érzés, ehhez akaraterő és koncentráció is kell. Ezt csak úgy érheti el, ha a nézőtér nem létezik a számára. A színpad életét csak úgy élheti, ha a színpad negyedik, nem létező fala is fal az ő számára. Ahhoz már nagy színpadi biztonság kell, hogy a színész a teljes, koncentrált beleélés mellett a közönséggel való kapcsolatát is tudatosítsa, a közönség léleketére is reagálni tudjon; persze, itt is csak a közönségről, mint egészről, nem pedig a közönség egyes tagjairól lehet szó. A közönséggel való közvetlen kapcsolat, a közönség aposztrofálása, ma már csak a primitív műfajokban, az operett- és brettli-színpadon maradt fenn.

Sok komoly drámai színpadon még azt is megakadályozzák, hogy a színész a felvonások után a felhangzó tapsra meghajoljon a közönség előtt. Nemcsak a közönség, hanem a színész illúzióját is óvni akarják ezzel. A helyesebb és lényegesebb elv itt az, hogy a színész az egész előadás folyamán ugyanabban a szellemi kapcsolatban maradjon a közönséggel, a felvonások között se kerüljön vele egészen másfajta viszonyba. Érezze, tartsa magát és a közönség is őt, mindvégig annak a személynek, akit a színpadon játszik és ne a csörgősipkát felmutató X. színész úrnak vagy Y. kisasszonynak. Ez nagyon helyes elgondolás, dehát nehéz a közönséget megfosztani egyetlen látható szerepétől, attól, hogy kedve szerint jutalmazzon a tapssal, amelyre mégis csak az hat igazi ösztönzéssel, hogy következménye van, hogy a színészt a függöny elé parancsolhatja vele. De még a taps nyugtázása is — a színész tapintatától függően — sokféle lehet. Még ez is lehet olyan, hogy nem vágja el élesen a lepergett felvonás hangulatát, bizonyos fokig ebben benne is maradhat a színész, amikor tapsra meghajol. Egy tragikus jelenet

után nem kell éppen vidám bizalmassággal rámosolyogni a közönségre. Viszont éppen ilyen stílustalan, ha a primadonna az operett második felvonásának „tragikus” tangója után, megrázó drámaisággal, feldúltan és révedező tekintettel köszöni meg a tapsokat; mert ilyet is lehet látni. Ezt a túlzást viszont az operett műfajának játékosága, mondvacsinált és komolyba nem vett bonyodalma deza-
vuálja és teszi nevetségessé.

Nemcsak a színpadon, hanem már a színpadra lépés előtt jóval koncentrálnia kell magát a színésznek. A szereppel szabad csak foglalkoznia, fel kell idéznie magában szerepének lényeges vonásait és Sztaniszlavszky szerint még azt az alapélményt is, mely alakítását annak felépítésénél táplálta. Sztaniszlavszky erről egy egész — mellesleg igen bonyolult és a gyakorlatra nem is igen átváltható — elméletet épített fel. Ennek példájául a nagy Salvinit hozza fel, aki minden fellépésénél már vagy két órával az előadás előtt érkezett meg az öltözőjébe, senkivel nem állt szóba, közben le-lement a színpadra, ott barátkozott a bútorokkal és a kellékekkel és így tovább; de hogy tulajdonképpen mivel töltött el két órát, azt nem árulja el. Az is tévedése nyilván Sztaniszlavszkynak, aki olyan nagy jelentőséggel adja elő emlékirataiban ezt az esetet, hogy Salvini ezt mindenütt és minden egyes előadás előtt megtette. Valószínűbb, hogy erre csak a vendégszínház alkalmával volt szüksége, amikor új színpadon játszott, ismeretlen színpadon és ismeretlen bútorok között. Mert alig képzelhető, hogy ha ugyanazon a színpadon játszotta el ötvenszer, vagy százszor ugyanazt a szerepet, mindannyiszor újra tanulmányozta volna a bútorokat. Aminthogy a nagy orosz rendező is moszkvai vendégszínház alatt figyelte meg a nagy olasz színészt.

Nagyon szép és misztikusan hangzó és mégis a gyakorlat talajában gyökerező elmélete van a színpadi és a színpad mögötti koncentráció témájáról Strindbergnek. Ez megérdemli, hogy csaknem egész terjedelmében ide iktassam. A színpadra lépésről és az „Abgang”-ról szól (a színpadról való távozást nálunk is így hívják színpadi nyelven). „Ápoljuk az Abgang-ot”, — írja a stockholmi Intim Színházhoz intézett leveleiben. — „Aki kirohan a színpadról, az magával

visz valamit az ottmaradók hangulatából, pedig ott kellene hagynia valamit a maga szerepéből. És ha már kívül van a színész, ne vágja el a fonalat, azzal, hogy ott fecseg, vagy valami mást csinál. Ha fontos a szerepe, egyáltalában nem szabad a kapcsolatot megszakítania akkor sem, amikor nincs a színpadon... A lelkének benn kell maradnia, ha a test ki is lép. A színpadon maradók érzik ezt és amikor beszélnek róla, a közönség is maga előtt fogja látni őt. Ugyanez áll a színpadra-lépésre nézve is. Ne zavarod meg a hangulatot azzal, hogy berobogsz a színpadra! Simulj bele észrevétlenül a szituációba és ne vigyél magaddal oda idegen hangokat. Állj meg a kulisszák mögött és vedd át már előre a játszó hangját. Azokat, akik a színpadon már belemelegítették magukat a dialógusba, egy berobbanó új szereplő felriaszthatja és kieshetnek a szerepükből, úgy, mint amikor valaki beavatatlan egy beszélgetést kettévág. A játszóknak ellene kell szegülniök az így belépőnek; a hangulatokkal és az őszinte, igaz hangjukkal elébe kell menniök, hogy átvigyék- ezt ő rá is, sőt, rákényszerítsék.”

Természetesen a rendezőnek is a legéberebben figyelnie kell a próbákon, hogy a színészek ezeket a hangulatokat és hangokat kiirthatatlanul be is idegezzék. Ugyanez áll minden a színpadon megszólaló egyéb hangra is, például a kísérőzene, vagy a színpadon mímelt és a színpad mögül felcsendülő zongora vagy hegedű, vagy ének hangjára nézve is. Ezeknek is mindig a színpadi hangulat legkisebb sérelme nélkül kell megszólalniuk, eleinte halkabban, mintegy észrevétlenül belefolyva a színpadi hangulatba és csak azután felerősödve. Nehogy — mint Strindberg mondja — a szereplőket, de a közönséget is „felriasszák”.

A színész koncentrációjának és ihletének egyik legfontosabb tényezője az együttes és elsősorban, persze, a partner, akitől a szót közvetlenül kapja, nemcsak a szót, hanem a hangot és a hangulatot is. A rendező leggondosabb és legszuggesztívebb összehangoló munkáján túl is létre kell jönnie valami meghitt atmoszférának, amely lelki tényezőkből szövődik, finom szálakból, emberi kölcsönhatásból. Az állandó együttesek egyik lényeges erőforrása volt tagjainak ösz-

szeszokottsága, a művészi célok azonossága, az együttes munkában kialakuló homogén légkör és talán még barátság is. Strindberg nem győzi hangsúlyozni, hogy milyen fontos a művészi együttműködés érdekében a színészek emberi harmóniája is, baráti, őszintén kolleghiális összetartásuk.

Ezzel szemben tudunk olyan együttesről is, amelyben két vezető színészpár rivalizálása évtizedekig két ellenséges táborra osztotta az együttest és ha az egyik rivalizáló főszínész történetesen a másik párt főszínésznőjével került egy darabban szerelmi vonatkozásba, akár az egész darabot úgy játszották végig a haragosok, hogy egyetlen egyszer sem néztek egymásra. És ezt a szörnyűséget a színház művészi vezetése eltűrte! Még szerencse, hogy annak a színháznak társalgási módszere amúgy is ez az egymásmellé beszélés volt. És csak emiatt érdemes ezt az egész dolgot itt szóvátenni. Abból a színpadi konvencióból ugyanis, hogy a beszélgetőknek nem kell állandóan egymásra nézniök, még ha ez életszerűbb volna is, hanem apróbb csalásokkal, lehetőleg sokszor a közönség felé fordított arccal is kell beszélgetniök, azt a merész, sőt hamis konklúziót vonták le, hogy úgyszólván sohasem néztek a partnerek egymásra, mindig csak úgy egymásmellé beszélgettek. Hihetetlen mértékben árt ez a beszélgetés intimitásának. Nemcsak természetellenes, hanem emberietlen és légkör-ellenes. Komolyabb, mélyebb lelki vonatkozások a színpadon, magából a dialógusból kifejlődő szimpatikus áramok, tehát a darab belső cselekményének igazi drámai elemei, nem is éreztethetők meg az ilymódon beszélgetők között.

Mennyi minden elfér a jelentékeny színész tekintetében, amelylyel partnerére néz! A remek orosz színésznek, Kacsalov-nak, — akinek megvolt az a páratlan adománya, hogy egy egész világot tudott magával hozni, mikor belépett a színpadra — évtizedek múlva sem tudom elfelejteni egy tekintetét, fölényes, mosolygó, messzenéző, mégis emberi részvétől meleg tekintetét, amellyel lelkendező, ágaszkodó fiatal partnerére nézett. Vagy milyen elevenséggel él bennem még ma is Lucien Guitry-nek, ennek a nagy és mély komédiásnak egy távlatokat nyitó, fájdalmasan megalkuvó és bölcs attitude-je

Bataille „Botrány”-ának záró jelenetében. Ez is csak egy mosoly volt, egy tekintet, semmi több. Mikor feleségének bölcs, megbocsátó szavait mondja és a botrány vesszőfutásában meghurcolt, agyonhajsolt, szegény asszony ott előtte, a széken elalszik és egyszerre csak észreveszi, hogy egy alvóhoz beszél... A gyerekek most hangos szóval berobognak a szobába. Ő ajkához emeli a kezét, csendre inti őket és csak ennyit mond: „Csitt! A mama ...” — és itt a tekintet a szegény meggyötört asszony felé, amelyben megértés, megbocsátás, szomorúság és mosoly, minden benne van — „a mama alszik . . .”

Bizonyos finom hatásokhoz nemcsak színészi egyéniség, hanem atmoszféra is kell, kölcsönhatás, az egyik emberből a másik felé kiáradó és oda elérkező fludiumok, emberi vonatkozások finom és lemérhetetlen mennyiségei. Igaz művész nem is tud, csak homogén együttesben dolgozni. Aki erre nem vet súlyt, aki jó pénzért bárhol hajlandó játszani, az sem magát, sem művészetét nem veszi komolyan.

A színészi átélést rögtönözni nem, csak beidegzni lehet és ez leglényegesebb részében nem az előadáson, hanem a próbákon történik. A színésztől, aki azt hangoztatja, hogy ő nem tud teljes átéléssel próbálni, de majd megjön az este, az előadáson, nem sok jót várok. Megengedem, hogy az első előadás feszültsége valamit lendít rajta és a további előadásokon is eléggé számottevő szerepe lesz a hangulatának, idegállapotának és még sok más egyébnek is, de az alakítás lényeges vonalait a próbákon kell lerögzíteni annak, aki megbízható művészi munkát akar végezni és akire az előadás művészi szintézisében is számítani lehet. Áll pedig ez nemcsak az alakítás felfogásbeli, hanem átélésbeli részére is. Éppen *ebben* és ezáltal több a művészet, mint a természet és több a művész a mélyérzésű dilettánsnál.

Talmának abban igaza van, hogy a színpadon még a rögtönzést sem lehet rögtönözni és az ihletet százszor is el kell próbálni ahhoz, hogy igazi, művészi ihlet legyen belőle. Delacroix, a nagy festő közli híressé vált naplójában Talmának egy mondását, amely szerinte helyesen magyarázza meg, hogy milyenfajta ihlet az, amelyre a szí-

nésznek szüksége van és hogy ugyanakkor hogyan gyakorolhat uralmat önmagán is. Talma azt állította, hogy ő a színpadon teljesen ura ihletének, bírálni képes önmagát és emellett tökéletes látszatát tudja kelteni a maga teljes odaadásának. Ha azonban — tette hozzá — abban a pillanatban valaki odakiáltaná neki, hogy a háza ég: nem tudná magát a színpadi helyzetből kiszakítani, akármennyire is ura önmagának a szerepen belül. Nyilván azt akarta ezzel mondani, hogy ilyenkor a szerepen kívül már megszűnik számára minden egyéb.

A költő sem írja meg még könnyes szemmel fájalmát — írja okosan a fentebb említett angol kritikus, Lewes, — hanem csak akkor, amikor már bizonyos távlatból nézheti, amikor már különböztetni, szelektálni tud. Az érzéseket sem nyers igazságukban, hanem szimbolikusan kell művészileg ábrázolni.

A nagy Rachel tanára és felfedezője, Samson, aki mint színész is híres tagja volt a Comédie-nek, nagyon kedves és okos versekbe foglalta ezt a kérdést. Megfosztanám hímporuktól ha nem az eredetiben iktatnám ide e sorokat:

*Méditez, réglez tout, essayez tout d'avance:
Un assidu travail donne la confiance.
L'aisance est du talent le plus aimable attrait:
Un jeu bien préparé nous semble sans apprêt.*

Majd másutt:

*Mais, en s'abandonnant, que l'artiste l'observe;
De vos heureux hasards sachez vous souvenir:
Ce qu'il n'a pas produit, l'art doit le retenir,
L'acteur, qui du talent veut atteindre le faîte,
Quand il livre son coeur, doit conserver sa tête.*

Ugyancsak Delacroix, akinek egyetemes érdeklődése és mély intuíciója csodálatosan be tudott hatolni minden művészi területre. feljegyezte naplójában egy beszélgetését a híres színésznőnek, Malibran asszonynak fivérével. Érdemes ezeket a bölcs sorokat, me-

lyek pontosan erre a témára tartoznak, egész terjedelmükben idézni: „ . . . Mint nagy színészi tehetségének bizonyítékát fejtette ki, hogy nővére sohasem tudta előre, hogy hogyan fog játszani. így mikor Romeo szerepében Julia sírjához lépett, egyszer fájdalmában elmerülten odatámaszkodott egy oszlophoz, máskor zokogva vetette le magát, stb. Ezzel nagyon erőteljes és láthatóan nagyon igaz hatásokat ért el, de az is előfordult, hogy túlzásba esett, melléfogott és valósággal elviselhetetlen volt. Én nem emlékszem, hogy valaha is valóban előkelőnek találtam volna. Ott, ahol az előkelőséget még leginkább megközelítette, ott is legfeljebb egy nyárspolgárnő előkelőségéhez ért fel. Egyszóval minden eszményiség hiányzott belőle. Egy tehetséges fiatal lény benyomását keltette, aki buzgalmában és tapasztalatlanságában úgy érzi, hogy sohasem nyújt eleget. Mintha minden helyzetben mindig új hatásokat akart volna kihozni. Aki erre az útra téved, *az sohasem fejez be semmit*. Az igazán kiváló tehetség, ha már egyszer a tanulmányozás munkáján túl van és a helyeset megtalálta, akkor ettől nem tér el többé. Ez volt a lényege Pasta művészetének. így dolgoztak Rubens, Rafael, továbbá az összes nagy zeneszerzők is.”

„Aki erre az útra téved, az sohasem fejez be semmit⁴: ezt a festő mondja — és minden művész, aki művészetről beszél, tulajdonképpen önmagáról beszél, önmagát magyarázza —, de azért ez a színész dolgára is tökéletesen talál. Igen, a színészi alkotást, mint a festményt, be kell fejezni. Ha egyszer már kialakult valami, pontot kell tenni utána. A rögtönzést még a jószándékú kísérletezés, de még az indulat túlradása sem menti. Ha meg unalom, szeszély vagy virtuózkodó handabandázás, bőrében nem férés csábítja rá a színészt, akkor ez a művészet ellen elkövethető főbűnök egyike.

Rögtönzés: ez a szó más területre visz át, amely ezzel nincs is semmi összefüggésben. Itt a kifejezésbeli rögtönzésről volt szó, nem pedig azokról a tréfákról, ötletekről, mellyel a színészek, különösen a komikusok a *szöveget* szokták „feldíszíteni”. A legkönnyebb műfajok bizonyos fokig elbírják ezeket, de jól ápolt színpadon rájuk nézve is áll a fenti tétel: ezeket a rögtönzéseket sem

szabad rögtönözni. Ha a színésznek efféle ötlete támad, nagyon kíváncsú, hogy már a próbákon alkalmazza őket, már csak azért is, hogy a többi színész megszokja és ne nevesse el magát a nyílt színpadon, amit különben nagyon szeretnek a rögtönző színészek felidézni. De mindenesetre szükséges, hogy a rendezővel közölje őket, aki egyedül hivatott annak a mérlegelésére, hogy a szerep és az adott színpadi helyzet, ott, akkor és annak a szájából megtűri-e a felbukkant ötletet? Mert még önmagukban jó ötletek is lehetnek rosszak, ha félrerajzolják a karaktert, vagy ártalmára vannak a színpadi pillanatnak. A színpadon elmondott minden szónak van egy jellemfestésbeli és egy helyzeti energiája. A színpadnak végtelenül fontos és igen jellemző tulajdonsága ez, melytől sem a rendezőnek, sem a dramaturgnak nem volna szabad megfeledkeznie. De hiszen, akinek ez az ösztönében él, az úgyszemint feledkezhetik meg róla, akiből pedig hiányzik, azt úgyszemint hiába óvjuk.

A rögtönzés a színpadon, a rendező előzetes tudta és helybenhagyása nélkül olyasvalami, mint az a merész haditett, amelyért, ha sikerül, Mária Terézia-rend, de ha nem sikerül, akkor haditörvényszék jár: ezzel a hasonlaltal szoktam a színészeket óvni tőle. Még szerencse, hogy a színpad magasabbrendű termékeit mégis respektálni szokták és például Shakespeare verseit nem szokták saját ötleteikkel megtétni. De Shakespeare korában, persze, még Shakespeare sem volt szentség, erre vall legalább híres, lírai ízű kirohánása a Hamletben: „Nó meg, aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint írva van neki; mert vannak azok közt is, kik maguk nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánuk nevéssen, ha szinte a darabnak egy fontos mozzanata forog is fenn. Ez gyalázatos és igen szomorú becsvágyra mutat a bohóc részéről, ki e fogással él.” A „bohóc” természetesen a komikust jelenti — akkor a derék Kempe-t —, aki, íme, már akkor sem érte be a szövegével: ami különben megvigasztalhatja korunk Shakespeare-jeit, akik ideggörcsöket kapnak komikusaink sokszor túlságosan is bőkezű ajándékaitól.

KÜLÖNBÖZÖM, TEHÁT VAGYOK.

A színészi élménynél, az alakítás átélésbeli, érzelmi elemeinél, a szív és az idegek munkájánál nem sokkal kevésbé fontos a *reflexió*, az alakítás értelmi felépítése, az agy munkája. A reflexió nemcsak a karaktert segíti felépíteni, hanem új motívumokkal táplálja, gazdagítja a szerepet is, még a szerep érzelmi részét, még a színészi élményt is. Ha a színész elmélyed a szerepében, motívumokat kutat fel benne, ez meglendíti képzeletét és ezen keresztül az élményt is elmélyíti, a szerepben élest is elősegíti. Amire ő maga bukkan rá a szerepben, ami személyes tapasztalattal, emlékkel, élménnyel cseng benne össze, az mindjárt jobban a sajátjává, személyesebb ügyévé avatja a szerepet, amelyről mindjárt több a mondani-valója és amelyhez több a hozzátenni valója is.

Vannak rejtettebb érzelmi és értelmi elágazások, gyökérszálak, csomók minden értékesebb szerepben, amelyek csak behatóbb és alaposabb tanulmányozás, búvárkodás révén hozhatók a felszínre. A jól iskolázott, gondolkodáshoz szokott és mélyebbre hatoló agyvelő természetesen többet lát meg ugyanabban a matériában, mint az, amely a felszínnel beéri és nem tud, vagy nem is akar elmélyedni benne. Ez tehát elsősorban értelmi képesség kérdése. De már maga a behatólási szándék, a szem és az agy megfelelő beidegzése, iskolázása, a helyes módszerek elsajátítása is sokat segíthet. Avatott vezetéssel bizonyos fokig tehát megtanulható ez is és aki nem éri be a középszerrel, annak meg is kell tanulnia. És minél igazibb, úgynevezett ösztönszínész valaki, annál érdekesebb megtanulnia.

A szerep felépítésének nagyon ajánlható módja — mert a színész gondolkodásának az elindulását nagyon megkönnyíti —, ha azokat a *különbségeket* kutatja fel és teszi tudatossá magában, amelyek az új, feldolgozásra váró szerepet más szerepektől elválasztják. Persze, meg kell találni az összehasonlítás legmegfelelőbb, legrávilágítóbb anyagát ; azt, hogy mit mivel kell összehasonlítani, hogy mitől és miben kell különbözni? Az ugyanabban a szerepkörben foglal-

kozottatott színésznél ez már legtöbbször adva is van abban a szerepben, amit legutoljára, vagy az utóbbi időben játszott, persze, olyat, ami stílusban, hangban *hasonló* az új szerephez. Mert csak a finom különbségek tanulságosak, a színészi judíciumot edzők. A durva különbségek amúgy is kézenfekvők, ezeket tanulmányozni sem kell. A legutolsó szerep alapulvétele annál is hasznosabb, mert a hosszabb ideig játszott szerep amúgy is hosszabb ideig benne él még a színészen és külön figyelmére és koncentrációjára van szükség, hogy ne ragadjon meg előbbi szerepe kontúrjaiban, karakterében, hangjában.

Az önismerés a modorosság kezdete és biztos iskolája. A színésznek minden új szerep levegőjében valósággal újjá kellene születnie. Ez a lelki acélfürdő nemcsak az új szerepnek, hanem a színésznek is fölöttébb hasznos és eléggé nem is ajánlható. Csak ez tarthatja meg frissen, rugalmasan, ez óvhatja meg a megszokott formákba való belemerevedéstől, a modorosságtól. Minél több sikerre tekinthet vissza, annál jobban fenyegeti a modorosság réme. Nagyon is jól összejátszik már a közönséggel, pontosan tudja, mivel éri el a hatást és ezentúl már mindig csak e hatások bevált receptjét ismétli. Ezt nevezem a modorosság biztos iskolájának. Aki színész ebbe beleesik, az egyre menthetlenebb. Egyre több mechanikus réteg rakódik rá a testére és a lelkére, egyre kevésbé tud szabadulni tőle, akkor is, ha már rádöbbsent, amikor már szeretne szabadulni. A jó és nagyon aktív rendező tud már csak ilyenkor segíteni rajta, mert a színész már ilyenkor nem látja önmagát, még kevésbé, mint máskor. Különben, ha ilyen rendező van a közelben, akkor a színész nem is juthat el idáig. Csak akkor érheti ez a sors, ha színészi tekintélye, nimbusza elnémítja a gyengébb ítéletű rendezőt, aki a nagynevű színész játékát tabu-nak tiszteli és nem mer beleavatkozni. Csupa tiszteletből inkább hozzásegíti ahhoz, hogy a manír szörnyű kátyújában megrekedjen, művészi értelemben elpusztuljon.

Nagyon érdekes megfigyelésre adott alkalmat Moissi legutolsó vendégszínháza, melynek minden előadását végignézttem színházam-

ban. Csupa olyan szerepében láttam akkor — többször is —, amelyben már a szerep kreálása idején is láthattam. Megdöbbenve tapasztaltam: mennyire kiégett, mennyire megmerevedett az ő egyéni, de agyonismételt formáiban ez a nagy művész, a lélek testben és hangban való megzengetésének ez az istenáldotta hangszere! Egyetlen szerepét — az „Élő holttest”-belit — kivéve, amelyben végig felejtethetetlen volt, csupa üresség, külsőség, modorosság (hogy az ő szavával éljek: „Mätzchen”) volt az, amit művelt, híjával az átélés minden meghittségének, hímporának, szagának és zamatának. Lényegében ugyanazt csinálta, amit annakidején, helyesebben: éppen csak lényegében nem, mert a formákból kiégett a lényeg: a lélek. Diderot híres elméletének élő cáfolata volt. A dolog története pedig az, hogy akkor már évek óta ezzel a néhány szereppel járta a világot, teljesen kikerült már Reinhardt kezéből, aki maga is csak világszóró vendégrendező volt már akkor és ugyancsak a régi készletéből, rutinjából élt a maga bevált formáit hordozta meg a világ körül.

Több bizalmas beszélgetésből kiderült, hogy Moissi is sejtette, mi történt vele. Nem tudott segíteni rajta. Rezignáltán panaszolta Reinhardt hiányát. Volt egy hasonló beszélgetésem még jóval előbb egy másik kitűnő színésszel: Wegenerrel is, aki sötét arccal vonszolta hatalmas testét a házak mentén, amikor a berlini utcán rábukkantam. Hamar kiömlött belőle bánata: sokkal nagyobb gázsiért cserbenhagyta akkor éppen Reinhardtot és máshová szerződött. De sehogysem találta meg a helyét az új miljőben. Nosztalgiával és teleönvéddal vágyott vissza régi helyére, mondván: a színész számára mindennél fontosabb az atmoszféra, melyben dolgozik ... Finom és ritka szó színész szájából!

Legkiválóbb színésznőink egyike is kiöntötte egyszer előttem a szívét: érzi, hogy egyre modorosabbá válik külső eszközeiben és a szerepek felépítésében egyaránt. Érzi, hogy elárasztja, elhatalmasodik fölötté a rutin és nem tud segíteni magán. Nincs senki a színháznál — panaszolta —, aki neki mondani merne vagy tudna valamit és ha igen, akkor is legfeljebb csak óvatos és udvarias álta-

lánosságokat. Ő pedig szeretne minden rutint lehántani magáról, szeretne teljesen újjászületni. De hiába tudja magáról, amit tud, nem láthatja önmagát, nem tud a kellő távlatba helyezkedni ahhoz, hogy segítsen magán... Ehhez már ritka önismeret és intelligencia kell: hogy a színész ennyire is felismerje a helyzetet.

Mindenfajta művészetben káros, sőt végzetes a siker receptjeinek az ismétlése. De más művészetekben ez csak a kutatásban, a fejlődésben akadályozza meg a művészt. Igaz, hogy fejlődés nélkül nincs művészet és aki megáll, az visszafejlődik. Még fokozottabban, szinte tapintható módon áll ez azonban a színész esetében. A színész rugalmassága szimbolikus hangsúlyú. Nála a rugalmasság, az átváltozóképeség: művészetének a lényegére tartozik. Az elmodorosodás nála elszínésztlenedést jelent. A külsőségekben, a beszédmód, a hangsúly, a gesztus dolgában való modorosság még a kisebbik, bár észrevehetőbb hiba. Végzetesebb baj: a lélek modorossága. Az, hogy mindent egy kaptafára csinál, minden szerepet magára húz, azazhogy már nem is magára, hanem arra a színpadi figurára, amelybe, folytonosan ismételt és mechanizálódott hangjaival és gesztusaival, belemerevedett. Vannak már kész rutinnal született színészek is, akik egy bizonyos fokig mindjárt mindent jól megcsinálnak, de nagyobb fejlődést, érdekességet, egyéniséget nem igen várhatunk tőlük. Ezeket csak nagy munkával lehet leszoktatni banális készségükről, minden feladatnak túlságosan könnyed, sima, zavartalan, de egyben érdektelen megoldásáról.

A filozófus azt mondta: gondolkodom, tehát vagyok. Egy másik filozófus ezt így módosította: különbözöm, tehát vagyok. A színész mind a két változatot bizvást megszívlelheti. Ha igazán *lenni* akar, a gondolkodás, a reflexió, de a különbözés képességére is szüksége van. „Miben különbözöm más alakításoktól és más alakítóktól?” — meggyőződésem szerint ezt a kérdést nagyon hasznos föltennie, ha egy új szerep feladatával birkózik. „Miben különbözik ez a szerepem a többi szerepemtől és miben különbözik az én alakításom e szerepben a mások alakításától?”

Ez az utóbbi kérdés nem jelenti az újnak mindenáron való haj-

szolását. Szinte már túlzásnak hat Rossi emlékirataiban e kérdés folytonos felvetése. Túlzás is volna, ha a különbözőség e vágya mögül csak a színészi hiúság szólalna meg. De ha az a kérdés van e vágy mögött, hogy mi az, amit *én* tudok hozzátenni ehhez a szerephez, mi az tehát, amivel egészen, egyénien a magamévá tehetem, mivelhogy én más vagyok, mint más színész, mondom, ha ez van mögötte, akkor ennek a kérdésnek a felvetése nagyon is jogosult és termékeny. Akkor nem jelent külsőségeket, holmi merész testi vagy lelki maszkot. Valami mindenáron új, elrugaszkodott felfogást sem, amelynek a szerepben nincs igazi gyökere. Például: Hamlet szexuálpatológiai felfogását. Egyes pszichológusok felfedezték ugyanis, hogy a Hamlet-probléma magva tulajdonképpen Hamletnek anyja iránt érzett szerelme és mostohaapja iránt érzett, ebből következő féltékenysége. Ebben a felfedezésben lehet érdekesség, lehet talán egy szemernyi igazság is, de erre alapítani, mint kizárólagos és az egész alakításon keresztülrészakolt szempontra Hamlet alakját, legalább is túlzás. Persze, mindjárt akadt rá színész is, aki ezt lelken-dezve megvalósította. Hát nem ilyen különbözőségekre gondolok, hanem olyanra, amely a színész egyéniségéből, vagy a szerep mélyebb szemléletéből folyik. Az ilyen szerepek gazdag szövetében mindig új meg új szempontokat, távlatokat talál az, aki elmélyed benne.

Az első kérdésben is — hogy miben különbözik ez a szerepem a többi szerepeimtől, vagy egy bizonyos ezzel rokonságot tartó más szerepemtől? —, a különbségek *belső* motívumait kell felkutatni és ezekből indulni el kifelé, az új szempontokkal *megindokolt*, jellemzésbeli külsőségek — magatartás, hang, hangsúlyok és gesztus — felé.

Vegyünk például két világirodalmi szerepet — mégis feltehető, hogy ezeket többen ismerik, mintha a többé-kevésbé kérészéletű mai darabokból vennők a példát: Romeot és Hamletet. A különbségek itt általában nagyon is szembeszökők. Annyi belőlük bizonyára mindenki számára nyilvánvaló, hogy Romeo a szerelmi szenvedély megszemélyesítője, forrófejű, turbulens fiatalember, a szerelmes, Hamlet pedig egy sötét emberi végzet hajsztoltja, de lénye-

gében sokkal több is ennél: a lélek és a szellem extatikusa, fokozott emberpéldány, a legmélyebb költészetet az életéből formáló, szenvedélyes költő, egyetlen szóval így is mondhatjuk: a zseni. De van egy erős kapcsolat a két szerep között: Shakespeare. Sőt több ennél: Shakespeare személyes lírája. Meggyőződésem, hogy Romeo bizonyos fokig afféle első vázlata Hamletnek, első jelentkezése a fiatal Shakespeare lírájának, mely később az érett Shakespeare Hamletjében teljesedett ki.

Lehetetlen, hogy a színész, aki, mondjuk, Hamletet játszotta már és Rómeóra készül, — az most nem fontos, hogy a sorrend fordított szokott lenni — ne fedezze föl az egészen feltűnő analógiákat az *első felvonásbeli* Romeo és Hamlet között. Aminthogy partnere, az öreg Benvolio is első, futó vázlata a fontoskodó és korlátolt nyárspolgárság érett karikatúrájának, Poloniusnak, akivel éppen úgy játszik, bolondját járattja, a szerelem elmerült mániása Romeo, mint Poloniussal a monomániás Hamlet. Igen: a mánia, ez párolog Romeo minden replikájából is, pedig még nem is a végzetes Júliába, hanem csak Rózába szerelmes, amivel szerintem, kockáztatva azt is, hogy majd Júlia iránt ébredő szerelme a néző előtt veszít hiteléből, éppen azt akarja ábrázolni a költő, hogy Romeo a *szerelme* szerelmes: mániás, a szerelem mániása. De egyébként is, az egész dialógus hangja is kísértetiesen hamleti.

Benvolio: *öcsém, jó reggelt!*

Erre a köszöntésre hamleti elmerültségében így válaszol:

Romeo: *Ó még oly ifjú a nap?*

Benvolio: *Most múlt kilenc.*

Romeo: *Mily hosszan nyúlnak*

A bú órái! — Kérlek, nem atyám

Volt-é, ki ily sietve távozik?

Romeo annyira elmerült szerelmi bánatában, hogy föl sem ismerte az apját. Az egész dialógus a Hamletből jól ismert elmerültség és a belőle való felriadás váltakozásában folyik, néhol szinte a szavak azonosságával is.

Benvolio: *De o. S mi bánat nyújtja hosszan az Órákat Rómeónak?*

Romeo: *Annak a hiánya, ami rövidítené.*

Benvolio: *A szerelemnek?*

Romeo: *Vége.*

Romeo: *A szerelem, bekötve bár szeme,*

Jobban talál, hajh, mintsem kellene.

Ma hol ebédelünk? — Mi zűrzavar

Volt itt?

Észre sem vette a lezajlott Montecchi—Capuletti-csetepátét. Ez a csapongás témáról-témára pontosan ugyanaz, mint amely Hamlet monomániáját jellemzi.

Romeo: *Ily szerelmet*

Érzek s hogy érzem, : azt se szeretem!

Hát nem nevetsz?

Benvolio: *öcsém, inkább sírok.*

Romeo: *Jólélek és min?*

Benvolio: *Jólelked baján.*

Romeo: *Ez is a szeretet túlsága, lám!*

S beléd oltván a rokonérzelem,

Magad bújával is megtoldod azt;

S búm' növeli a bú, amelyet mutatsz.

Benvolio: *Várj, megyek veled,*

Megsértenél, ha meg nem engeded.

Romeo: *Csitt! Nem vagyok itt, elvesztem magam.*

Nem Romeo ez, ő már tova van ...

Itt az elmerültség már eszelősségbe csap át, amit itt még Hamlet tettetési szándéka sem enyhít.

Romeo: *Kit szeretek? Egy hölgyet, komolyan!*

Benvolio: *Ha már szeretsz, ezt úgyis gondolám!*

Romeo: *Hát bölcsen eltaláltad. S szép a lány!*

Benvolio: *Fogadd szavam: felejts gondolni rá!*

Romeo: *Taníts feledni a gondolkozást!*

Ennyi talán elég a hamleti analógiák megéreztetéséhez. A színésznek Rómeónak a mániába süllyedtségét az egész jeleneten keresztül minden egyes replikában éreztetnie kell. De éppen ez az analógia vezetheti rá a színészt a jellemelek különbözőségére és arra, hogy itt egészen másképp kell az elmerültséget ábrázolni, mint Hamletnél. Sokkal felszínesebben. Ezen a ponton jellemezhető a legjobban Romeo karakterbeli különbözősége, éppen itt, ahol a legjobban hasonlít Hamlethez. Kétségtelen, az elmerültség éreztetése végig a jeleneten, elmélyíti Romeo hangját is. De milyen más, mennyivel felszínesebb mélység ez, mint a Hamleté! A szavak szinte ugyanazok, de más: a *karakter*. Főként más pedig Romeo későbbi, az egész darabban való további szereplése során. Ha a színész itt Hamletjéből veszi át a hangokat, akkor félrerajzolja az egész Rómeót. Vagy továbbviszi önkénytelenül is ezt az elmélyült hangot és meghamisítja, feleslegesen bonyolulttá teszi vele ezt az egyrétű fiatalembert. Vagy pedig kettévágja az alakot, ami éppen olyan ártalmas. Tehát meg kell találni a Romeo mániájának egy külön hangját, egy sokkal könnyebb, játékosabb hangot, amely egy kissé, egészen rejtetten, de még az ironia felé is elhajolhat a csélcsap Romeo jellemzésében. Mert *ezen* a mánián még kissé mosolyogni is szabad a nézőnek, *amazon* semmiképpen sem lehet mosolyognia.

Az is könnyen előfordulhat, hogy ugyanaz a színész rövid egymásutánban játssza Romeot és például Don Carlost. E szerepek között is sok az analógia. Lehetetlen észre nem venni a Shakespeare! hatást Schiller Don Carlosában. Célkitűzésében, írói ambíciójában talán Hamletre még többször is emlékeztet, mint Rómeóra. De ha Hamlettel mérjük Schiller extatikus rajongóját, akkor nagyon is

alulmarad. Maradjunk hát inkább Rómeónál és válasszuk külön Don Carlosban a rajongó szerelme a rajongó államférfi-jelölttől, amely utóbbi inkább Hamlet vonásait, míg az előbbi inkább Romeo vonásait viseli. Mennyire más szerelmi láz a Don Carlosé, mint a Rómeóé! Mind a kettő végzetes, de milyen egészséges a Rómeóé és milyen morbid a Don Carlosé! A különbséget nemcsak a körülmények teszik, hanem ismét: a karakterek és ez a döntő, ez az, amiből a színész építhet.

Az olasz szerelmes izmos szerelme a rajongásnak akármilyen izzó szavait használja is, reális cél felé tör. A spanyol trón bágyadt, akaratgyenge örököse fantomot ostromol, egy kicsit Don Quijote-ja a szerelemnek. Romeo tragédiája az, hogy nem egyesülhet szerelmével. Carlos szerelmével szemben szinte az az érzése az embernek, hogy még nagyobb tragédia volna, ha — beteljesednék. Ennek az egyetlen különbségnek a tudatosítása már mérhetetlenül előre viszi a színészt, aki két szerelmes szerepben nem akarja ugyanazokat a hangokat hallatni. Ebből a különbségből következően minden szerelmi vallomásnak, sőt minden szerelmes szónak is másképp kell hangzania Carlos, mint Romeo szájából.

Még számtalan példán be tudnám mutatni a „különbségekről” szóló tétel alkalmazását, melynek sokkal kisebb feladatoknál is hasznát láthatja a színész. Minden különbség felkutatásával csak nyerhet a karakter élességében és tudatosságában az ábrázolásra váró új színpadi alak. Talán lesznek, akik emlékeznek még a közelmúltból Niccodemi „Hajnalban, délben, este” és Van Druten „Mindig lesznek Júliák” című vígjátékára. Előadásukat, ha jól emlékszem, nem is láttam, de talán azért jut eszembe éppen ez a két könnyű kis vígjáték, mert ugyanazok a szereplők játszották itt Budapesten mind a kettőt. Mind a kettőben egy fiatal lány és egy fiatalember bontakozó szerelméről van szó. Sokkal többet nem is igen lehetne elmondani róluk ennél: egy fiatal lány és egy fiatal ember, kedves átlagtípusok. De, ha a színészek akarják és gondolnak erre, minden egyes szóban és mozdulatban különbözően jellemezhetik ezeket a hasonló figurákat. Nézzük csak: a Van Druten-

darab fiatalembere a maga amerikai egyszerűségével, üzletemberi talpraesettőségével és a szerelmi ügyekben való járatlanságával hódít meg egy édesen unatkozó angol úrilányt. A Niccodemi fiatalembere már nem ilyen naiv és üde jelenség, ő már egy kissé a szélhámosságig ékesszóló, egy kicsit költő is, aki a svádájával veszi le a lábáról az öntudatos, dacosságra hajló, érettebb leányt. Persze, ezek a különbségek a két darabban nincsenek ilyen élességgel hangsúlyozva, de mindez föllelhető bennük, a lényeg ez. A két fiatalember jellemzését most nem belülről kifelé, hanem kívülről befelé kísérem meg. Mind a két alak olyan szimpla, hogy a külső karakterizálásban már a belső is körülbelül benne van. Tehát: az olasz fiút kissé laza eleganciával öltöztetném, talán még a Lavallièrenyakkendő diszkrétebb formáját is engedélyezném. Halványabb, esetleg lesült arc, némi feketével aláfestett, kissé megnagyobbított szem, enyhén költői frizura és merész, kissé komédiás mozdulatok. Az amerikai fiú felszerelése: egészen divatos ruha, szigorúan lefésült haj, egészséges arcszín, festetlen, tehát kisebbitett szem, nyugodt, kevés gesztus. Itt véletlenül a 'nemzeti jellegzetesség összeesik a szerepek karakterével is. Ha nem ez az eset, akkor természetesen az utóbbi a döntő. Íme, itt két maszkban és a két maszk különbségében bennefoglaltatik a két alak különbsége is, amit természetesen a hangban is és az egész magatartásban is keresztül kell vinni. Ezek a maszkok pedig nem is lépnek fel holmi, a színész arcát eredeti karakteréből kiforgató, nagy készületű, maszkírózó művészet igényeivel; csak egészen kis retouche-ok, még kényelmesek és egyszerűek is. Alig érthető, de sokszor a színész még ennyit sem követ el a szerep érdekében.

Ha mai író régi, történelmi, mondabeli vagy egyéb, már többször feldolgozott témát ír meg újra, akkor már adva is van, hogy hová forduljon a színész ezekért a termékeny „különbségekért”. Feltehető, hogy ha a mai író régi tárgyat dolgoz fel, akkor mindig van ahhoz valami hozzátennivalója, új szempontja, felfogása, amelyre súlyt helyez, amelyet hangsúlyozni kíván. Ebben bennefoglaltatnak alakjainak új és jellemző vonásai is, éppen azok, amelyek ez ala-

kok régi felfogásától megkülönböztetik őket. Ha a színész ezeket a vonásokat, különbségeket tanulmányozza, akkor nemcsak az író szándékaihoz jut közelebb — ami magábanvéve is kívánatos —, hanem a régi módon beidegzett hős vagy hősnő ábrázolásához is új formákat, új megoldásokat talál. Minden erőszakoltság nélkül, természetes módon eléri művészi becsvágyának azt a követelményét is, hogy az ismert alak ábrázolásában mást nyújthat, mint a más írók által megírt szerepben elődei. Itt legalább kétségtelen, hogy mást is *kell* játszania.

Giradoux „Amphitryon 38” című darabjának hőseihez például akár 37 régebben megírt Amphitryont is tanulmányozhat, feltéve, hogy az író komolyan megszámolta a témát feldolgozó elődeit. De nem kell megijedni, elég ehhez a Molière Amphitryon-jának tanulmányozása is. Shaw „Szent Johanna”-jának ábrázolásához például fölöttébb hasznos a Schiller „Orleansi Szűz”-ének alapos elolvasása, mert ebből minden kiderül. Kiderül az, hogy Shaw nem egy politikai programot deklamáló, a Stuart Máriától úgyszólván csak jelmezében különböző schilleri hősnőt akart megírni, hanem egy a valóság talaján álló, vérbeli parasztlányt, aki nemcsak látomásainak, hanem természetes, paraszti eszének is köszönheti valóban nem mindennapi karrierjét.

Az még kézenfekvőbb, hogy ha regényből dramatizált színdarabban játszik a színész, akkor lehetőleg az eredeti regényt is olvassa el a különbségek felkutatásában. Azaz, hogy: a különbségek érdekében akkor, ha a dramatizálás komoly és önálló írói munka; és az alakítás motívumainak gazdagítása érdekében akkor, ha — mint, sajnos, legtöbbször — csak halvány kivonatolása a regénynek.

Annak viszont éppenséggel semmi értelme sincs, hogy — mi képpen színészi interjúkban oly gyakran olvassuk — a történelmi alak ábrázolására készülő színész szörnyű elmélyedéssel tanulmányozza a történelmet. Ezt bízza az íróra, aki maga is csak éppen annyit merít a történelemből, amennyit kedve tartja. A színészt már csak az érdekelheti, hogy mit és hogyan emelt ki az író a történelemből, mellyel az teljesen szuverénül bánhatik. Ha a színész

visszanyúl a történelemhez, akkor ez csak megzavarhatja hű és pontos ábrázolásában annak, amiről a darabban van szó, amit az író akar tőle, esetleg a történelem alakjának teljes és tudatos elrajzolásával. A színésznek természetesen nem a történelmet, hanem a szóbanforgó darabot kell játszania. Amely színész a maga eredeti Napoleon-tanulmányai alapján akarja a Shaw vagy akár a Sardou Napóleont eljátszani, az csak valami, a leírt szavakkal ellenkező értelmű zagyvaságot fog kitalálni, aminek sem az író figurájához, sem a történelemhez nincs köze.

A színész és az ábrázolt történelmi alakok viszonyáról különben, ha egészen más vonatkozásban is, Nietzsche igen lenézően, sőt kissé gorombán nyilatkozik: „Nagy színészek abban a boldogító önámításban élnek, hogy a történelem általuk ábrázolt személyiségei csakugyan úgy viselkedtek és éreztek, mint ők, de hát ebben alaposan tévednek: az ő utánzó és felidéző tehetségük, amelyet ők egyenesen látnoki képességnek szeretnének feltüntetni, éppen csak annyira mélyen tud behatolni, hogy mozdulatokat, hangokat, külsőségeket, tehát egy nagy hős, államférfi vagy harcos lelkének csak az árnyékát tudják ellesni, a szellemét nem. Az persze, nagyszerű felfedezés volna, hogy mindössze egy látnoki színészre van szükség, gondolkodók, hozzáértők és szakemberek helyett, ha egy történelmi helyzet mélyére akarunk látni. Sohase felejtjük el, ha efféle becsvágyak jelentkeznek, hogy a színész csak eszményi majom, aki a lényeket és a lényegest el sem tudja hinni; ő neki minden csak játék, hang, mozdulat, színpad, díszlet és közönség.”

Nietzsche itt éppen arról feledkezik meg, amit fentebb hangsúlyoztam, hogy tudniillik a színésznek nem a történelmi alakot kell megjátszania, hanem mindig csak azt az alakot, akit az író megírt. A történelemmel tehát nem a színész van közvetlen és felelős relációban, hanem a történelmi dráma írója és nem a színész, hanem ő az, akinek, túl a külsőségeken, a történelmi személy szelleméig kell elhatolnia, A színésznek pedig: csak az író által megalkotott alak szelleméig. Az ő közvetlen felelősségét ebből a nietzschei problémából ki kell kapcsolni.

KI VAGYOK ÉN? — ÉS MÁS FONTOS ÖNKÍNZÁSOK.

A más szerepektől való eldifferenciálás képessége segíti a színészt annak a szerepét és helyzetét tudatosító, nagyon hasznos kérdésnek a feltevésében, hogy: ki vagyok én? Körülbelül minden a karakterizálás élességét elősegítő körülmény tisztázható még néhány további kérdéssel. A színész jól teszi például, ha megkérdezi magától minden egyes jelenetben: kivel beszélek most? Honnan jövök? Hová megyek? Mi ennek a jelenetnek a célja a darab egész felépítésében? Mi az álláspontom vagy a hangulatom a jelenet elején és miben változik meg a jelenet végéig? És ha megváltozik, — ideális esetben minden jelenet előre viszi a cselekményt, a belső, lelki cselekményt, tehát *változást* hoz — akkor hol, a dialógus mely pontján kezdődik ez a fordulat?

Az, hogy kivel beszél a szereplő, természetesen kihat mondani-valójának hangjára, nyíltságának vagy elzárkózásának mértékére, indulatainak kifejezésbeli határára és még sok minden egyébbe. Benne van minden mondatában és minden szavában. Másképp beszélünk anyánkkal, másképp a feleségünkkel, a szeretőnkkel, a cseléd-séggel, még ezen belül is másképp a bizalmas cseléddel, akinek esetleg jellemzését is adja a darab és másképp a színpadon éppen hogy átmenő szobalánnyal. Ezek már az első tekintetre feltűnő, egészen kezdetleges követelmények. A színész már ösztönösen is érzi őket, de a tapasztalatlanoknak nem árt tudatosítani őket.

Honnan jövök és hová megyek? — ezek már nem oly egyszerű kérdések. A színésznek szemügyre kell vennie, hogy melyik jelenetben, milyen attitude-ben látta őt utoljára a néző. Ha a szóbanforgó jelenetben nem ugyanezt kell folytatnia, akkor gondolnia kell az átmenetre, arra, hogy miként hidalja át a két lelkiállapot különbségét minél meggyőzőbben, mégis úgy, hogy ugyanaz a színpadi alak maradjon, aki ott nevetett s akinek most itt sírva kell esetleg a színpadra lépnie. Tudatosítania kell magában azt is, hogy 'mi történt azóta? Honnan lép színpadra az adott pillanatban? Egy

másik szobából-e vagy az utcáról? És főként: a cselekmény egy fontosabb vagy közömbös stádiumából-e? Hová megyek? — ez a kérdés is sok mindent magában foglal. Azt is például, hogy a szóbanforgó jelenet csak összekötő jelenet-e két fontosabb között, csak előkészítője-e a következőnek vagy esetleg befejezője-e a cselekmény egy periódusának? Pontot vagy csak gondolatjelet, esetleg kérdőjelet jelent-e? Ha akarom, azt is jelentheti ez a kérdés, hogy maga a jelenet mirevaló, mi a célja, hová torkollik? Hová megyek? — ez jelentheti nemcsak a topográfiai helyet, hanem azt is: a *cselekmény során* hová megyek, ha ebből a jelenetből kilépek? Hogy fejlődik tovább a karakterem és hová jut el ez a fejlődés a darab végéig? Mindez a szóbanforgó jelenetbeli magatartásomra, sőt minden hangsúlyomra nézve is nagyon jelentős.

A jelenet elején habozással, megzavarodva, meglepődve vagy egyenesen ellenérzéssel kell fogadnom egy vallomást vagy más megnyilatkozást. A jelenet folyamán azonban meg kell enyhülnöm, vagy talán be is hódolnom, mert a jelenet már feloldódott hangulatban ér véget. Mi az, amire először reagálok és hogyan reagálok? Mely ponton és milyen lélektani áthidalással kell kezdenem, hogy aztán a jelenet végére 'megbékülhessek, vagy már az érdeklődés, esetleg a felébredő szerelem lelkiállapotába kerülhessek? A másik szereplő szellemessége vagy érzelmeinek az őszintesége győz-e meg vagy kerít a hatalmába? Ehhez képest kell reagálnom is, nemcsak hangban, hanem egész magatartásomban, szemem felvillanásában, mosolyomban vagy meghatottságomban is.

Végül pedig az első kérdés: ki vagyok én? Ebben pedig, amilyen egyszerű és magátólértődő kérdés, bennefoglaltatik minden színjátás egyik legfontosabb tényezője: a karakterizálás és a karakter. A darabbeli szereplő múltja, jövője és az ezekből kialakítandó jelene, továbbá azok a tulajdonságai, amelyek ebben a múltban, jelenben és jövőben — egyszóval a cselekmény és előzményei során — jellemét és magatartását kialakították. Mert a színpadi karakter nemcsak jellemet, hanem jellegzetességet, belső és külső magatartást is jelent, olyan külső magatartást, sőt külsőt is, amely

— eltérően a legtöbb életbéli esettől — mindig fedi és jellemzi a színpadi alak belső vonásait, jellemét is. Egyszóval a színpadon a jellem, a magatartás és a külső *együtt* jelenti a karaktert. Ebben pedig bennefoglaltatik társadalmi helyzete, múltja, a darabban elfoglalt helyzete és még sok minden egyéb. Arisztotelész, aki szerint a drámának *fele* a karakter (a másik fele a cselekmény), a drámának csak abban az alakjában ismeri el a karakter jelenvalóságát, akinek a szavaiban vagy tettében az akaratnak valamiféle iránya nyilatkozik meg. A. W. Schlegel szerint a karakternek a színpadon már az első pillanatban felismerhetőnek kell lennie. Ezzel nyilván azt akarja hangsúlyozni, hogy már a külsőségekben is. Strindberg nagyon szellemesen magyarázza a karakter mai színpadi fogalmának a kifejlődését: „Eredetileg a karakter szó a lelkiakat uralkodó vonását jelentette és értelmét a temperamentum fogalmával tévesztették össze. Aztán a középosztály automataszerű jelenségeire alkalmazták: az olyan egyénre, aki egyszersmindenkorra beleragadt természetének alapvonásaiba, egyszóval: megállt a fejlődésben. A lélek mozdulatlanságának ezt a polgári fogalmát vitték át a színpadra. Ezek szerint karakternek nevezték azt az urat, aki ‚fix und fertig!‘” Strindberg ezzel azt a színpadi szóhasználatot pellengérezte ki, mely a karakterszínész fogalmát ilyen pregnáns, nagyobbára nyárs-polgári egyedek ábrázolójára specializálja. A karakter- vagy jellem-színész fogalma ma valóban a színpadi alakok egy csoportjára szűkült le, sőt hova-tovább már az epizód-színész fogalmával kezd egyértelmű lenni. Hiszen a szóhasználat nem is fontos, de alkalmat nyújt annak a lényeges elvnek a hangsúlyozására, hogy valójában *minden jó színész* karakterszínész. Ezt a fogalmat a hős- vagy szerelmszínésszel és a vezető színésznővel, a leading lady-vel szokták szembeállítani. Nem hangsúlyozható eléggé, hogy a hősszínész és színésznő is csak úgy emelkedhetik az igazi színész rangjára, ha szerepét a karakterizálás oldaláról közelíti meg. Aki beéri azzal, hogy minél többet van jelen a színpadon, ott minél kellemesebben cseveg és kelletti magát, vagy akár tragikus szerepben is csak néhány bevált színészi fogást ismétel, az egyáltalában nem színész. Mint

a „különbség” tételével kapcsolatban már kifejtettem: aki nem törekszik arra, hogy minden szerepében mást nyújtson, mindenképp előtt azt, persze, amiről az adott szerepben szó van, aki nem tudja egyik szerepét a másiktól szinte minden hangsúlyban és mozdulatban elhatárolni, az fejlődésképtelen és nem is fejlődhetik.

De hangsúlyozni kell azt is, hogy ez a karakterizálás a legfinomabb árnyalatokban is jelentkezhetik, sőt vezető szerepekben szinte csakis így szabad jelentkeznie. Éles, túlzott, az alakot az úgynevezett karakterfigura felé eltoló jellemzések vezető szereplő részéről, tehát végig a darabon, elviselhetetlenek, nem egy esetben egyenesen elbuktatják a darabot. Ha efféle, különösen komikus hatású jellemzésekről van szó, ezeket csak néha-néha, a darab legmegfelelőbb pontjain szabad felcsillantatni. A színésznek meg kell találnia a módját annak, hogy az ilyen jellemzésnek csak itt-ott felbukkanó érzetése, fölényes jelzése, mégse tűnjék a jellemzés következetlenségének. Mert ennek megvan a módja, amelyet azonban itt szavakkal nem lehnt körülírni.

Epizód szerepben a jellemzés már élesebb is lehet. Nemcsak azért, mert az epizód szereplőnek ideje, tere sincs a lassúbb és finomabb jellemzésre, hanem azért is, mert a kisebb szerep jobban elbíri a sűrített jellemzést. Gerhart Hauptmann-nak van erről egy nagyon finom, de lefordíthatatlan fogalmazása: „Episodenfiguren können *geschaut*, Gestalten müssen, gelebt sein.” Ez is nagyon megvilágítja a kérdést: az átélés oldaláról. Valóban, ebben is különbség van fő- és mellékszereplő között. Az átélésnek nemcsak intenzitásában, hanem kifejezési módjában is. Egyébként a legkisebb epizód szereplő is végtelenül fontos tényezője az előadásnak és szinte legészrevehetőbben éppen rajta ismerszik meg a rendező keze. Még a vendéget bejelentő inasnak is teljesen a jelenet tónusában kell megszólalnia. Minden epizód szereplőnek is szinte magán kell hordoznia az egész darabot. Természetesen e fontosságának minden érzetése, észrevehető jele nélkül. Ha nem marad meg a maga helyén, ha kitör és agyonmímeli szerepét, az még sokkal rosszabb, mint ha közönyös, lenézi szerepét és nem vesz részt az előadásban.

Persze, ez utóbbit is szigorúan tilos a közönséggel éreztetni, még akkor is, ha egy élet tragédiája dübörög is ebben a két szóban, hogy: tálalva van. Az epizódszínésznek, annak, aki ezt a műfajt nem átmenetileg, hanem végül is már hivatásszerűen műveli, nem könnyű a helyzete. Mindenesetre sokkal nehezebb, mint azé a civilé, aki élete fogytáig megmarad írnoknak. Az írnok nem viseli tarso-lyában a marsallbotot, mint kivétel nélkül minden egyes istenadta színész, aki mind főszerepekről és karrierről álmodik, aki élete végéig nem tudja elfelejteni azt a viharos és oly káros hatású ünnep-
lést, amelyben a rokonok és ismerősök jóvoltából a színiiskolai vizsgákon részesült. Csak természetes, hogy az igazgatóban látja meg-
testesülni a sötét végzet, a zord ananké szerepét, mely őt mellék-
szereplővé determinálta és bélyegezte le. Pedig az élet más pályán is elvégzi a maga kegyetlen osztályozását és másutt is van, akit örökre szolgaszerepre kárhoztat. De másutt, nagyobb szervezetek megosztva viselik az embersorsok ódiumát, melyet itt egy-egy véges ítéletű embernek egymagában kell viselnie. Vannak azért, akik jókedvűen és kitűnően látják el azt a nehéz szerepkört. Köztük a maguk nemében nagyon jó és nagyon tehetséges színészek is. De azt csak kevesen tekintik a sors megfellebbezhetetlen ítéletének, hogy ők csak kisebb szerepek eljátszására születtek. Pedig hát két-
ségtelen, hogy vannak jó színészek, akikből nem telik egy egész estét, egy főszerepet betöltő lélekzetre. Az, hogy ez nem elfogultság velük szemben, sokszor be is igazolódik. De ebben talán annak is része van, hogy a kitűnő epizódistának már vérévé vált a jellemzés-
nek az az említett sűrítő módszere, mely elébevág a nyugodtabb, konstruktívabb szerepfelépítés és jellemfejlesztés követelményének.

Az már a színész természetrajzának integráns része, hogy a világ minden szerepére alkalmasnak érzi magát. Ebben a kérdésben sokszor még a nemi különbséget sem hajlandó elismerni; ez a belátás egyszerűen hiányzik az agyberendezéséből. Csak kerülő úton sikerül néha valahogy meggyőzni őket: ha más színészre és más szerepekre mutat rá az ember és felteszi a kérdést: ezt a szí-
nész el tudná képzelni ebben meg ebben a szerepben? Ilyenkor

legalább a például felhozott esetben és így elvben is elismer annyit, hogy nem minden szerep való minden színésznek és némi eszmétársítással talán ráeszmél arra is, hogy még ő sem kivétel. Mert az átlényegülés képességének is megvannak természetesen a maga határai. A színész emberi és színészi természete ellen — amiben külső adottságai is benne foglaltatnak — reménytelen a küzdelem. Nem is ehhez van szükség az átlényegülés képességére, hanem azokon a *szerepeken belül*, amelyeket hitellel képviselhet, amelyek összecsengenek az egyéniségével. Ezekben sem szabad a könnyebb végén megfogni a dolgot és beérni azzal, hogy a könnyű, a kínáló megoldás is kielégíti a közönséget és nem lesz botrány belőle.

Az elkényelmesedett színésznél még veszedelmesebb a mohó, a túlon túl buzgó színész, aki minden képességét, minden hangját bele akarja gyömöszölni abba az egyetlen szerepbe, amelyhez néha, sok küzdelem után, végre hozzájut. Aki mindenáron, a szerep ellenére is, meg akar mutatni mindent, amit csak tud. A legellentétebb és oda nem illő vonásokat is belekeveri a szerepbe, csak hogy minél teljesebben kiélhesse magát benne. Ez természetesen kizárja minden karakterizálását *annak* a szerepnek, amelyet éppen játszania kell. A szelekció képessége nagyon fontos tulajdonsága a színésznek. Minél teljesebben a szerepre kell leszűkítenie magát. Nem éppen szükséges azt is közölnie, hogy milyen nehezen jutott a szerepéhez ...

A szelekció képességének tudatos fejlesztése megtanítja a színészt arra a nagy tudományra, hogy mindig belül maradjon a szerep vonalain és csak ezeken belül díszítse fel aztán minden ékeséggel, ami egyéniségéből és fantáziájából telik. De mindig csak úgy, hogy a díszek el ne homályosítsák a szerep nagy vonalait. A nagy színészi feladatok döntő problémája ez. Olyankor, amikor a jelentékeny színészi egyéniség jelentékeny és örök színészi feladattal találja szemben magát. Amikor egy általánosan ismert szerep körvonalait kell megtöltenie új tartalommal: önmagával és ezenfelül még minden egyéb, apróbb és nagyobb új vonással, amellyel csak

színészi képzelete, emberlátása és a szerepben való elmélyedése fel tudja díszíteni a szerepet.

Bassermann az ő II. Fülöpjének egy addig egészen ismeretlen vonással tudott mélyen emberi reliefet adni. Ezt a komor és kéréllhetetlen fanatikus *apai* szerepében Schiller nagyon kevés emberi vonással ruházta fel. A nagy dialógusban a király csak egyetlenegy ponton reagál emberien Don Carlos rajongó vallomására, akkor is inkább szájalommal, mint megértéssel. Világok távolsága választja el az ő aszkétikus, de kegyetlen reálpolitikáját a fia ábrándjaitól, valamint egész, keményen mintázott egyéniségét is az ábrándos fiatalembernek már az idegbetegség határán járó melankóliájától, neki-neki buzduló, de alapjában puha, akaratgyenge lényétől. Olyan végletes és áthidalhatatlan a különbség köztük, hogy összecsapásuk már nem is érdekes. Bassermann ide bekapcsolt egy motívumot, mely nemcsak emberivé, de izgalmasan érdekessé is avatta ezt a kissé egyoldalú párbajt: egyetlen szó szöveg nélkül, mégis teljes világossággal közölni tudta, hogy *ő is* ilyen puha és rajongó fiatalember volt egykor, mint ez az itt előtte vergődő! Hogy órá csak a kemény évtizedek rakták rá azt a kérget, melyet most már semmi sem olvaszthat fel többé. Még a fia vergődése sem. De ez *mélyen jáj neki!* Mindez benne volt egy-egy elrévedezésében, néma gesztusában, de még újabb nekikeményedésében is. Ez nemcsak bravúros, de sokkal mélyebb is volt így, mint ha Schiller, aki különben erre nem is gondolt, szavakat adott volna hozzá. Don Carlos panaszaiban van egy meghitt, kamaszos vonás: a fiú hangja az apjához, aki hiába uralkodója a fél világnak, neki mégis csak az apja. A schilleri apáról azonban ez kissé bántó módon pereg le. Bassermann szerepének vázolt elmélyítésével ezt a motívumot is pompásan, gazdagon festette alá: ez valóban egy apa és egy fiú megrendítő párbeszéde volt.

AZ ÉRZELEM MELÓDIÁJA.

Bassermann e hozzáadása annyival is értékesebb, mert túl azon, hogy emberibbé mélyítette el a jelenetet és szerepét: *érzelmi* motívummal gazdagította, amiben — szemben az államrezón merőben *értelmi* motívumaival — meglehetősen szűkölködik. Pedig a színpad igazi elemei és igazi hatásai is mindig az érzelmi motívumok. Ennek hangsúlyozása azért fontos, mert a színész minden szövegben ennek a két elemnek az elkeveredésével találja szemben magát és nagyon sokszor választania kell, hogy az érzelmi vagy értelmi elemekre helyezze-e a hangsúlyt. Elhanyagolnia természetesen egyiket sem lehet. De a döntő hangsúly mindig és feltétlenül az érzelmi elemeké. Az érzelem a vezérmotívuma, a főszólama minden szerepnek, jelenetnek és jelenetrésznek. Nagyobbára ezen belül és mindig ennek a sérelme nélkül hangsúlyozandók csak az értelmi elemek, melyek mögül hol halkabb, hol nyomatékosabb zengéssel, de állandóan ki kell hangzania az érzelem melódiájának. Ez a színpadi hatás lelke és lényege. Sohasem az agy, hanem mindig csak a lélek emóciója tudja igazán magával ragadni a színjáték nézőjét

A világirodalomnak talán legelméletibb tartalmú és egyben szellemi színvonalában legmagasabbrendű jelenete a Faust-tragédia • első képe, melynek első ütemeiben Faust éppen egy szellemi csődöt jelent be: a tudás csődjét. De már e megállapítás mögött is mély emberi líra zeng, a nagy tágasságokba vágyó emberi *lélek* keserű csalódása, amikor ráeszmél, hogy könyvek fölé görnyedve, meddőn, töltötte el az életét. A lényeg itt a fausti lélek kettősége, a fausti probléma: tragikus hányattatása az élet és a kutatás, az élet igazi kiélése és a kontemplatív elmélyedés között. Ez a nagy lélekzet feszíti itt a tudományos megállapításoknak, elméleteknek is minden szavát. Az átlag tudós típusa nem Faust, hanem Wagner, aki nem lát ki a könyvek. mögül, akinek nincsenek problémái. Faust lírikus természet, talán inkább költő, mint tudós. És ezt is kell kihangsúlyozni ebben a szerepben. Ahogyan a holdat invocálja, ahogyan a húsvétí harangok a gyermekkori emlékek megindulásával törnek

rá és legbelsejében rendítik meg... De ez nem váratlanul tör fel belőle, ennek a kettősségnek, mint igazi lényeknek benne kell feszülnie már előbb is minden száraz, tudományos mondatában. Ez az az *érzelmi elem* itt, amit a színésznek éreztetnie kell állandóan, végig az egész szerepen, ha az igazi, az új élet, a megifjulás vágyában vergődő Faustot akarja játszani. Ha azt akarja, hogy Faust megifjulasi vágya is mélyebb gyökerekbe fogódzzék és . hogy itt ketté ne hasadjon a tudós alakja és a Gretchen-epizódban -se silányuljon a Faust-opera üres nőcsábászává.

Mutassuk ki egy nagyobb lélekzetű érzelmi motívum uralmát à Hamletnek a III. felvonás egy egész jelenetsorozatán keresztül. Ennek a motívumnak tulajdonképpen már a II. felvonás vége az ugródeszkája.

Hamlet elhatározza, hogy gyötrő kétségeinek a végére jár és hogy bizonyosságot szerezzen,

*Most e színészek által az atyám
Megöléséhez hasonlót játszatok
Bátyám előtt: lesem minden vonását,
Lelkébe nyúlok az elevenig
S ha rezzen is: tudom, hogy mit tegyek!
-----tőr lesz e darab,
Hol a király, ha bűnös, fennakad!*

Ettől kezdve dübörög már benne az az elszántság és feszültség,, amely aztán még magasabb fokán tör ki belőle, mikor a nagy próbára, a színielőadásra készülődik. Attól kezdve, hogy Horatiót felszólítja, figyelje meg ő is a királyon a hatást;

*... Jól megfigyeld!
Én arcába kapcsolom szemem . . .*

. Ez már megint pontosan ugyanaz a hang, amellyel a II. felvonást lezárta. És most egy sor jelenet következik, mely alatt sok mindentről szó esik, de Hamlet minden szava mögött ott bujkál, lüktet és egyre magasabbra hág *ugyanaz* a feszültség, egészen addig,

amíg a király el nem árulja magát. Ennek egy pillanatig, egyetlen szóból sem szabad kimaradnia. A feladat nem könnyű. Most enyelgő szavakat mond — keserű enyelgés! — Oféliának, majd gúnyos, mégis elterelő szavakkal kommentálja a színészek előadását, közben feszülten figyel a királyt. Mikor aztán ez rosszullet ürügye alatt elhagyja a termet és ő egyedül marad Horatióval, a sokféleképpen lefojtott feszültség valóságos hisztériában robban ki belőle: ágál, színész módjára deklamál, színészi tehetségével dicsekszik és csak aztán tudja szóra átváltani szörnyű izgalmát, szomorú diadalát:

Ó, édes Horatióm, most már tízezer forintot mernék föltenni a szellem szavára!

És a következő pillanatban már megint tombol:

Ha, ha! Te, valami zenét! Fuvolákat ide, hé!

Most megjelenik a két álnok barát, akikben csalódott, akiket leleplezett: Rosenkrantz és Guildenstern... Ismét le kell fojtania izgalmát. De ez változatlanul ott lappang minden gúnyos válaszában, maga-tettetésében, ez tör ki a pokoli fuvola-mutatványban is, mellyel csúfondárosan és végképpen leleplezi a széllal bélelt barátokat:

No lám, mily becstelen eszközzé akartok ti tenni engem. Játsszani akartok rajtam; ismerni billentyűimet, kitépni rejtelmem szívét...

Még e kitörés után is van annyi ereje, hogy — az elmeháborodott maszkjában — Poloniust megrétfálja, míg aztán végre magára marad és izgalma olyan erővel tornyosodik fel, hogy ő maga is viszszadöbben önmagától:

*. . . Most hő vért meginnám,
S oly szörnyű tettet tudnék elkövetni,
Hogy a napfény reszketve nézne rám . . .*

Aki színész e jelenetsor folyamán nem tudja e futtában vázolt, olyan különböző hangnemekben át is és a legkülönbözőbb hőfokokon is *ugyanannak* a feszültségnek az izgalmát dübörögtetni minden szó mögött, az innen marad feladatának. Hamlet szerepének van aztán ezen túl is, végig a szerepen, egy sajátos, soha nem lankadó feszült-

sége, amelyet tartani kell tudni a bölcselkedő, gúnyos, sőt tréfás jelenetek végtelen során át is, hangban, tempóban, mozdulatokban és főként az arcjátéknak valami gazdag, változatos és mégis egységes kifejezésében, fájdalmas és fölényes melankóliájában.

A vázolt jelenetsor oly változatos hangú, kisebb jelenetei: az erek, amelyek az egész jelenetsort összetartó hangulati (érzelmi) motívum patakjába futnak össze, amely viszont — más ilyen jelenetsorokat összefogó motívumok patakjaival egyesülve —, az egész szerep, majd az egész darab egységes érzelmi folyamába, vezérlő motívumába torkoltnak.

Vagy vegyünk például egy végletesen másfajta Shakespeare-szerepet: az „Ahogy tetszik” Rozalindáját. Ez a száz színben csillogó, pompás nőalak a kedély, a játékosság és főként az elmésség inkarnációja. Agyafűrt mókának, szellemességeinek játékaiban azonban üres tűzijátékként villannak fel, ha nem tudja csipkelődéseinek, Ogratásainak háttérében folyton és állandón megéreztetni a *szívét* is, mámoros újjongását, diadalát nagy szerelmének beteljesülése fölöött. Rozalinda határozottan észlénny, az elmésség bajnoknője. De ha nem bugyborékol állandóan a torkában ez a szerelmi újjongás, ha nem tudja a szemével, ötleteinek felvillantásával megéreztetni, hogy ez az állandó *szerelmi izgalom* villanyozza föl még szellemességre is, hogy szellemessége tulajdonképpen *érzelmeinek túláradásából* táplálkozik, akkor sohasem fog igazán magával ragadni. Szellemességeiből bizony sokat el is bágyasztott már az idő, hiszen éppen az elmésség az, aminek formái és gyökerei is korokként nagyon különbözők, hiszen nemcsak hogy néha aktualitásokból táplálkoznak, hanem a tréfacsinálás módjában, az ész játékaiban is mindig van valami aktuális, korhoz kötött zamat, íz. Sophokles és Euripides mindig aktuálisabbak lesznek, mint a náluk nem kisebb Aristophanes; és Molière-t sem tréfái, hanem a karakterben gyökerező komikum, tehát az *emberi* segíti át a különböző korizlések karibdiszein. Ugyanaz tehát, ami Sophokles és Shakespeare nagy tragédiáit. Rozalindának sem szabad tehát a szellemességgel beérnie — noha a szellem e pompás játékossága is örök és felülmúlhatatlan —,

hanem be kell kapcsolnia ezt az érzelem örök-emberi áramkörébe is. Már a darab elején, amikor a szerelem hirtelen, igazi coup de foudre módján megérinti, éreztetnie kell ama néhány, a szerelemmel oly mostohán bánó sor között érzelmeinek mélységét. A költő e szerelem kibimbózására, sőt virágba szökkenésére sem áldoz többet, mint ezt a négy sort, Orlando diadalmas birkózása nyomán:

*Szólít! Jó sors, elvitted büszkeségem?
Sir, jól küzdöttél és többet legyőztél,
Mint ellenfeledet! . . .
. . . Futok, Isten veled!*

Ha ezt a négy sort eljelentékteleníti a színésznő, akkor többé alig nyerheti el szerelmének hitelét. Persze, a szó, az itt oly fukaron mért szó, ehhez nem elég: ez itt *a játék* dolga. Ilyenformán: „Szólít!” Rozalinda visszafordul, (Orlando tulajdonképpen nem is szólította, csak ő keres ürügyet, hogy meghosszabbíthassa az együttléte), szívére szorítja a kezét, valósággal megdöbben annak az érzésnek a hevesességétől, mely hirtelen megrohanta, de amelynek az édessége is hirtelen elárad rajta, így mondja önmagának: „Jó sors, elvitted büszkeségem?” Aztán lassan, szemérmesen, lehajtott fejjel odalép Orlandohoz, csak akkor emeli fel tekintetét, amikor már közvetlenül előtte áll: „Sir, jól küzdöttél” — itt szünetet tart, ismét lehajtja fejét: „és többet legyőztél, mint ellenfeledet!” — megrezzen, feleszmél, erősen, mélyen szerelmesének a szemébe néz: „Futok, Isten veled!” És elszalad. Biztos, hogy a „futok” nem annyira szöveg, mint inkább instrukció a színész számára, melyet a költő nem tett zárójelbe, hanem, szokása szerint, a szereplővel mondat el. Mert ez az elszaladás nagyon fontos itt: betetőzése a jelenetnek. A lány, akit valami ellenállhatatlan ösztön e hirtelen vallomásra hajt, megijed a saját vakmerőségétől, szemérmének feláldozásától!

Azért időztem el ennél a négy sornál, hogy kimutassam, látszólagos jelentéktelenségükkel szemben, azt a nagyon is jelentős szerepet, melyet az érzelem oly döntő kifejezésében betöltenek. Mint látnivaló, itt mindent a játékra és a hangra kell bízni. És ez a leg-

több esetben így van. A színésznek a reflexió, az ész erejével kell behatolnia a szövegbe, hogy felkutassa azokat a pontokat, amelyeken a szív, az érzelmek, a maga jogaihoz juthat. Az érzelmek kifejezése általában leginkább a játékban és a hangban van, az értelem pedig a szóban. Ami persze nem jelenti azt, hogy a szóban kizárólag értelem elemek foglaltatnak.

Sőt, a szóban is az érzelmi elemeké az elsőség: a melódiaé. Az értelem elemek csak a díszítést, a fioritúrákat szolgáltatják. A *magyarítás* hangsúlyai azonban még a tisztán értelem motívumokban is lehetőleg elkerülendők. Mihelyt a színész túlságosan magyaráz, már veszít a szöveg és a szerep is a frissességéből, közvetlenségéből. Még azon is, amit a közönség, életbéli beszédben bizonyos nyomatékkal szoktunk magyarázni, könnyíteni kell a színpadi beszédben. Ez már a színpad különös, az életétől oly különböző akusztikájának a követelménye. A színpadon mindennek nagyobb a súlya, a nyomatéka és éppen az életszerűség látszata bizonyos hangsúlytalanságot követel. A magyarázásnak nagyon érdekes helyét látom ellenben a színpadon is ott, ahol a helyzet, vagy a szerep sablonos felfogása rögződött meg és a nagyon is ismert szövegnek a közönség már nem is hallja meg az igazi értelmét. Amikor a színész vagy a rendező erre az igazi értelemre akarja felhívni a figyelmet, amikor új fényfoltokat lát meg az elcsépelet szövegben: felboncolja azt és analízisének eredményét tárja a közönség elé. De ceterum censeo: az érzelmi motívumok mindenekelőtt!

Shakespeare szövege különösen sok érzelmi akcentus kiegészítésére szorul. Sokszor egy mondat, de sokszor még ennyi sincs egy érzelmi szakadék áthidalására, vagy kimaradhatatlan érzelmi kapcsolat, láncszem kifejezésére. Ezt mind játékkal kell kifejezni, érzékeltetni és ennek a hatása sokszor mélyebb és maradandóbb, mintha szavakban foglaltatnék. Ez az átmenetek művészete. Folytonosan lélektani hidacsokkákat kell építeni a hirtelen lelki *átmenetek*, az elmentétek fölé; továbbá erős, konstruktív íveket, melyek viszont a közbevetett mondatok és néha egész jelenetrészek szakadékain át éppen a lelkiállapot *folytonosságát* tartják össze. Mikor Rómeónak Boldi-

zsár hírül *hozza*, hogy Julia meghalt, Romeo csak ennyit mond: „Való-e? Megtagadlak, csillagok!” Aztán már rendelkezik: „Tudod lakásom. Hozz tintát, papírt!” Szóval egyetlen felkiáltásnyi tere van csak egy teljesen váratlan tragédia érzékeltetésére. De nyomban következik a szerzői utasítás, persze itt is a dialógusban, a másik szereplő szájából: „Uram, könyörgök, légy türelmesebb. *Tekinteted zilált* s vad: rettegek...” És Rómeóra, akinek egy mondattal előbb egy emberfeletti fájdalmat kellett megérezkeltenie, már is újabb feladat vár (ugyancsak szavak nélkül): már össze is kell szednie magát: „Csalódol. Semmi.”

A shakespeareai szöveg gazdag barokk díszítése — a barokk korszaknak milyen sorsdöntő szerencséje volt, hogy a képzőművészetben egy Michelangelo-val és az irodalomban egy Shakespeare-rel indulhatott! — nagy nehézségeket tár a színész elé. Valóban nem könnyű feladat — a legtöbbször meg is kerülik — úgy mondani el a szöveget, hogy a díszítés, a gazdag hasonlatok szépségei is érvényesüljenek és mégsem a lényeg, a mondanivaló rovására. Mert Shakespearenél a legmélyebben járó és legköltőibb hasonlat is csak *költői dísz*, a *lényeg mindig* az emberi affektus, maga az ember. Ő elsősorban is embereket írt meg, korának vérbő embereit és amihez hozzányúlt, az élt, lélekezett! és lélekezik még ma is, ha a színész az emberit kelti életre. De a legtöbb esetben a szöveg díszei között botladozva, elhanyagolja még azt a végül döntő szempontot is, hogy a közönség pontosan *értse is*, hogy miről van szó, hogy a feltett kérdésre a *választ* hallja, élesen, elhatároltan, teljes világossággal. A színésznek szinte vésővel kell behatolnia a szövegbe, előbb le kell hántania a lényegről a díszeket és csak amikor már kellően kiemelte értelmileg és tudatosította magában azt, ami az igazi mondanivalóra, a replika élességére tartozik, akkor illesztheti ismét vissza az egész mondat vagy mondatcsoport szintézisébe. Sok hasznát láttam annak a módszernek, hogy a színész a saját szavaival, minél egyszerűbb és köznapibb szavakkal elmondja magának az ilyen bonyolultabb szövegrész tárgyilagos tartalmát: mit is mondok én itt? Azt, hogy ... és a többi. Ha ezt így, szinte paraszti szük-

szavúsággal tudatosítja, akkor mindjárt van keze-lába annak is, ahogyan aztán a szöveget mondja. Ha a színész ezt nem oldja meg tökéletesen, akkor a rendezőnek kell segítségére sietnie. (Persze, ez is csak annak a ma oly ritka munkamódszernek a keretében lehetséges, mely a rendezőnek behatolást enged a legkisebb részletbe is és nem törődik a színész hiúsági szempontjaival.)

Shakespeare néha csaknem lehetetlen feladat elé állítja a színészt, már az olyan színészt, aki a lényegét meg tudja különböztetni a lényegtelenről, aki tehát mindeneken keresztül is elsősorban a lelkiállapotot akarja érzékelteni. Hogy csak a főnti jelenetnél maradjunk, mikor Rómeónak hírül viszik Julia halálát, nyomban a hír vétele után, el kell mondania egy epikus részletet, vagy húsz sort: egy zugpatikus és egy zugpatika csodálatosan plasztikus leírását. Valóságos kis remekmű ez a leírás, végtelenül becses kortörténeti dokumentum is, amelyet a költő nyilván csak azért ad Romeo szájába, hogy, mint rendesen, a díszletet és a kellékeket pótolja vele. De hogyan mondja el ezt a színész megrendülésének még friss, legtragikusabb pillanataiban? Ha nem tudja érzelmi magatartásába tökéletesen beleolvastani, akkor felborítja a helyzetet, kizökkenti a nézőt a tragédia átértéséből, a leghangsúlyozottabb arisztotelészi drámai hatásból: a részvétből és így a hatás lényegének sokkal többet árt, mint amiért a legköltőibb leírás is kárpótolhatna bennünket. Nagy színészi bravúrral megoldható talán ez is: úgy elmondani ezt a részletet, hogy a nézőt, de főként önmagát azért egy pillanatig se zökkentse ki a domináns hangulatból. De ez valóban nem könnyű feladat. Ha nem megy, akkor inkább fel kell áldozni még a legértékesebb leírásokat, díszeket is és inkább rövidítéssel vagy húzással kell segíteni a színészen, de az alapvető hangulatot, a legfőbb vonalakat, feláldozni semmiképpen sem szabad.

A tökéletes előadás minden mondatának hangsúlyában benne van az egész darab. A közbevetett gondolatoknak mindig a főgondolatok felé kell torkollniuk. A dikció mögött állandóan éreztetni kell az alapvető érzések mély áramlását.

A színész legfinomabb munkája ez a — hogy a festőművészet-

ből vegyem a fogalmat — lélektani retouche. Az átmenetek összehangolása és áthidalása. Minden elkalandozásokon túl is, benne maradása egy lelkiállapotban, vagy máskor: egy értelmi parafrázisban. Ha a színész mélyebben hatol a szövegbe, akkor fölfedezi, hogy a mondatok maguk is kis erek, amelyek egy-egy szövegrész, periódus patakjában futnak össze és így tovább, míg aztán mind az egésznek, az egész szerepnek és az egész darabnak a folyamában egyesülnek. Érzelmi és értelmi folyamában. Egy tökéletesen kielélt előadásban ezek a kisebb és nagyobb egységek mind a nagy, a végső egység felé kell hogy irányuljanak.

FORGÁCSOK A SZÍNÉSZI ALKOTÁS MŰHELYÉBŐL.

A színész a szerepben megírt típusból már azzal is egyént teremt, hogy a maga testével játssza el, hozzáadja a testiséget, a hangját, az élő emberi mivoltát. De ennél még sokkal több egyéni vonást is hozzáad: a lelki alkatát, a pszichológiáját, a megfigyeléseit. A szerepet a saját lelkében meríti meg.

Ugyanígy: az író általános bölcselmi mondanivalóit is egyéníti a színész, a saját egyéniségével és helyzeti lírájával melegíti át. A Hamlet „Lenni vagy nem lenni” monológja, az emberi lét, közlebről pedig az öngyilkosság általános emberi problémáját tárja fel, ezt a minden emberre érvényes, mindenki által elmondható filozófiai igazságot. Annyira általános a hangja ennek a monológnak, hogy szinte egyenes ellentmondásban van magával Hamlettel, aki elmondja, mert hiszen alig képzelhető el, hogy a királyfi a maga bőrén érezte volna a „pörhasztást, a hivatalnok packázásait, s mind a rúgást, mellyel méltatlanok bántalmazzák a tűrő érdemet...” És mégis, vagy annál is inkább: ha a színész ezeket, mint általános megállapításokat recitálja el és nem tudja a Hamlet egyéni fájdalomnak az akcentusaival áthévíteni, akkor hidegen hagy, akkor ez az egész egy értelmetlen, holt pontja a drámának.

Itt az egyéni helyzet és az egyéni lelkiállapot szélesedik ki általános filozófiává. Az egyén belseje vetíti ki a mindenkire érvényes, általános igazságot. A fordítottja ennek a Hekuba-monológ. Itt kívülről kapja Hamlet az impulzust: a színész szavalatából. Abból, hogy az előtte ágáló színész olyan mélyen át tudta érezni egy idegen személy, a neki Hekuba-királyné fájdalmát, rádöbben arra, hogy ő még a saját szenvedélyét is elhanyagolja, őt még ez sem tudja tetekre lendíteni.

* * *

A monológ, amely Hebbel szerint „a lélek hallható lélekezése”, azt hiszem, diadalmasan fog visszatérni még egyszer az írói és színészi kifejezés birodalmába. Ezt is a naturalizmus irtotta ki, azzal a szörnyű leleplezéssel, hogy nem „természetes”. Nem természetes az, hogy valaki percekig önmagával beszélgesen hangosan. Ez valóban nem természetes, de hát már volt alkalmam kifejtetni, hogy sok minden nem természetes, ami elválaszthatatlanul hozzátartozik a színpadhoz. Ami csak konvenció, hipotézis, de ami nélkül nincsen színpad, amelynek egyébként nem is az a hivatása, hogy természetes legyen. Ilyen színpadi konvenció többek között a felvonásvég is, a jelenetezés is és még sok minden, amibe a néző gondolkodás nélkül belemegy, „amit már eleve elfogad és ami egyáltalában nem rontja annak az egészen másféle, nem életbéli, hanem magasabbrendű valóságnak az illúzióját, ami a színház.

A monológ kiküszöbölésére a modern lélektani dráma más, még sokkal rosszabb mankókat, konvenciókat volt kénytelen kitalálni. Hogy a hős valakinek elmondhassa — persze a közönség számára — mindazt, amit igazi partnerének nem mondhat el, mindenféle mellékalakokat kellett betelepíteni a drámába. Meghitt barátokat és barát-nőket, akiknek semmi más szerepük és jogosultságuk nincs, mint az, hogy a főszereplők bizalmasabb természetű vallomásait meghallgassák. Ezek aztán lógnak a darabon, vagy ki kell találni számukra valami érdektelen mellékcselekményt, hogy szereplésük jogosultsága valahogyan igazolódjék. De még így is vannak dolgok, amelyeket a főszereplő még a legbizalmasabb emberének sem mond-

hat el. Például alig képzelhető el olyan bizalmas barát, akinek III. Richárd elmondhatná hatalmas monológját, azt, hogy: „Elhatározám, hogy gazember leszek!”

A monológért mindenképpen kár, mert a monológban pótolhatatlan színészi hatások vannak. Nemcsak éppen a lélek lemeztelenítésében rejlő, legmegrendítőbb drámai hatások, az elmélyedés, a lélekben vájkálás ritka hatásai, hanem pompás vígjátéki hatások is, hrilliáns kis színészi produkciók, a grácia, a szellem bravúros mutatványai. A monológ a színpadi személy leghűbb, legleplezetlenebb, hogy úgy mondjam: százszázalékos kifejeződésének egyetlen alkalmá. Nagyszerű színpadi lehetőség, amelyet semmi mással nem lehet pótolni. Milyen kapva-kapnak a színészek egy-egy hosszabb telefonjeleneten és milyen nagy hatása is van némelyiknek! Ez mind csak a monológot próbálja pótolni. De a drót másik végénél elképzelt partner válaszainak a valószerű kivárása, a telefonkagyló kézbentartása és még sok egyéb momentum erősen lecsökkenti a hatást a monológgal szemben. Hogy milyen gazdag és változatos kifejezési eszköz ez, arra már a Hamlet és a Macbeth-monológok közötti különbség kifejtésében rámutattam.

A lényeges az, hogy a monológot *jól* kell elmondani, sőt kitűnően, ezenfelül pedig úgy, hogy ne tűnjék külön produkciónak: akkor mindjárt természetes is lesz. A színésznek abból kell kiindulnia, hogy az ember az életben is elmondja néha hangosan egy-egy gondolatát vagy gondolatfoszlányát, érzelmi kitörését. Mikor hirtelen az eszébe jut valami, a homlokára, térdére vagy az asztalra csap és bizony hangosan mondja: ejnye, a teremtésit, erről megfeledkeztem! Kis káromkodásokat, felkiáltásokat, indulatszavakat, nagyon közvetlen félhangokat, a legnormálisabb ember is nem egyszer hallat. *Ilyen* módon, töredékesen, artikulátlanul kell feltörnne a lélekből a monológnak is. Mintha valami, szinte akarata ellenére, kiömlenék az emberből, valami, amit már nem tud legyűrni, ami fölött elvesztette az uralmát, az ellenőrzés éberségét. Ez, persze, pontosan az ellenkezője annak, mint mikor a színész a sűgőlyuk elé áll, készen hozza és elrecitálja a szöveget. A monológot gyakori,

nagy, de játékkal teljesen kitöltött szünetekkel lehet csak természetesen és hitellel elmondani. Mintha csak minden harmadik vagy tizedik gondolatát mondaná ki hangosan a színész, a többit pedig csak elgondolná magában. Ezenkívül sokkal közvetlenebbül és meggyőzőbben is kell elmondani a monológot minden más szövegnél. De ez éppen a művészi előnye is: a néző egészen közel érezheti magát a színészhez, mintha csak kilesnie sikerült volna a legtitkosabb gondolatait.

O'Neilnek, ennek a jelentékeny amerikai drámaírónak van egy darabja, a „Különös közjáték” — amely érdekes módon kísérletezik a dialógus felbontásával. A szereplők nemcsak azt mondják el, amit el akarnak mondani a partnernek, hanem azt is, amit hozzágondolnak, a legtitkosabb és legkompromittálabb gondolataikat is. Ezt persze a partner nem hallhatja, csak a közönség. Furcsa és egyszerű kísérlet ez, értelme sincs sok, mert hiszen nem egyéb, mint visszafejlesztése a dialógusnak, kezdetlegesebb formája, primitív szétválasztása azoknak az elemeknek, amelyek egy gazdag és raffinnait szellemű dialógusban amúgy is benne vannak és amelyeknek a színész jóvoltából szavak nélkül is el kell jutniok a közönséghez.

De ha színész volnék, sok tanulságot tudnék levonni ebből a kísérletből, amely élesen rávilágít arra, hogy mi mindennek, mennyi ki nem mondott gondolatnak és érzésnek kell benne rezegnie a kimondott szóban! Minden előzménynek, elrejtett célzatnak, gátlásnak, elhallgatásnak, esetleg álnokságnak és a többi, másszóval egy egész sor el nem mondott monológnak is benne kell foglaltatnia a hangjában, az arckifejezésében, a mozdulataiban és az egész magatartásában, olyankor is, amikor nem nyithatja meg a monológ felzabáló zsilipjeit.

Affektuson Spinoza a test, Schiller a lélek izgalmát érti. De egymásra való hatásukat — a testét a lelkére és viszont — mind a ketten hangsúlyozzák. Ennek a kölcsönhatásnak a felismerése és szem előtt tartása sehol sem bír olyan fontossággal, mint a színjátszás

területén. Bizonyos indulatok mindig bizonyos, a testben és a mozdulatokban is megnyilatkozó, ugyanazokkal a jelenségekkel járnak. Aki büszke, például, az kihúzza magát, aki lehangolt, az a testét és a karjait is elereszti. Viszont aki kihúzza magát, az nyomban amolyan büszkeségfélét is érez és aki testében elereszti magát, az lélekben is hajlamossá válik az összeesésre. Ez nagyon fontos megfigyelés a színész és a színésznevelés számára. Ebből következik, hogy a színész az indulat helyes kifejezését nemcsak belülről kifelé, hanem kívülről befelé is felépítheti, ami nagy segítség olyankor, ha a belső felindultságot nem tudja hirtelenében átélni és megteremteni. Ilyenkor kívülről befelé is a kellő indulatba hozhatja magát. Ha a fiatal színészt nem tudom arra szuggerálni, hogy igazi és meggyőző indulatot, például dühöt érezzen, akkor gyorsan, erőlyes léptekkel kell fel s alá járnia és ha így mondja el a dühöt kifejező szöveget, akkor rendszerint megkapja hozzá a kellő lendületet is, annál is inkább, mert a saját testi akciójától lélekben is nekiforrósodik és már menten megszületik a hiányzó indulat is, amelyet ki kell fejeznie. Csaknem minden indulatnak megvannak a maga reflex-mozdulatai, amelyeket sokkal könnyebb az indulat szolgálatába állítani, mint magát az indulatot teremteni meg és azután a velejáró mozdulatokat.

Ha az indulat nyersanyaga már megszületett, akkor következik a színész második feladata: ennek az indulatnak a lemérséklése, esetleg felfokozása, a színpadi helyzethez, az ábrázolandó karakteréhez és főként: a színpad külön akusztikájához képest. Nemcsak lemérséklésről és felfokozásról van itt szó, nemcsak mennyiségbeli, hanem *minőségbeli* követelményekről is. Átérzéséről annak, hogy a színpad gyökeresen más, mint a valóság. A színpad sajátos követelményei — melyeket csak érezni lehet, de szavakba fogalmazni alig —, azt kívánják, hogy az indulat minél őszintébb, de a kifejezés minél művészi, művészi szempontból minél mérlegeltebb, tudatosabb és kicsiszoltabb legyen.

Nemrégiben egy nagyerejű színésznő egy híres szerepben olyan féktelenül tombolt, hogy a hatás nem megrázó, hanem egyenesen

komikus volt; a közönség nevetett. Strindbergnek ez a mondata jutott az eszembe: „A nagy és jogosult düh kitörése fölemelő, a dühös természet látványa azonban nem szép a színpadon/' Hamlet azt mondja a színésznek: „Ne is fűrészelj nagyon a levegőt a kezeden, hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zuhagata, szélvésze, s mondhatnám forgószele közepett is, bizonyos mérsékletre kell törekedned.”

Annak a természeti tüneménynek is, melyet a színpadon „kitörésnek” neveznek, megvannak a maga törvényei, sőt a maga kis mesterségbeli fogásai is. Felfokozni is csak bizonyos fokig lehet a kitörést hangerővel, túlzott feltornászása a hangnak inkább komikus, mint meggyőző hatást tesz. A megoldás itt az, hogy a hosszabb kitörésben szakaszokat, periódusokat kell megállapítani és minden újabb ilyen periódust — észrevétlenül — megint alul kell elkezdni és úgy haladni ismét fölfelé a következő periódusig. Ezt úgy lehet megcsinálni, hogy a néző észre sem veszi a csalást és úgy érzi, hogy a fokozás, a kitörés első szavától az utolsóig, állandó volt, a lágzörbe, a klimax megszakítások nélkül, állandóan csak felfelé ment.

Más műfaj — habár magva ennek is rendszerint az affektusból táplálkozó kitörés —, az úgynevezett „tiráda”. A francia tragédia és a francia színmű most már pusztulófélben lévő öröksége ez, a színmű főjelenetének, a „scène à faire”-nek, a darab tendenciáját és a főszereplő álláspontját kifejtő, több percig tartó, tapsra kiélezett csattanója. Szemben a kitöréssel ezt rendszerint nem az érzelmi, hanem az értelmi elemek dominálják. Nagyjából érvényesek erre is a kitörés adagolásának szabályai és fogásai. A tiráda inkább az értelemre kíván hatni, felépítése is a gondolati elemek hatásos csoportosításából és hangsúlyozásából áll. Ezen túl azonban itt sem szabad megfeledkezni arról, hogy igazi színpadi hatása a leghidegebb érvelésnek, az ész remekművének is, csak akkor lehet, ha elmondását valamilyen érzésszerű emóció indokolja, ha a színész megtalálja ezt az érzelmi motívumot és ezzel hevíti át az ész szavait.

De nemcsak egy kitörésen belül kell adagolni a szenvedélyt és

kifejezését. Ahol több, egymáshoz közelebb eső kitörésről van szó, ott is bölcs mérlegeléssel kell eljárni. A közönség idegei nem bírják el a kitörések halmozását és nem bírja el a színész sem. Néha sokkal megrendítőbb hatás érhető el a kitörés mellőzésével; mint a kitöréssel: ha a színész a fájdalom első, nyers megnyilatkozása helyett, azt a lelkiállapotot hozza, amikor *túl a kitörésen*, már hangokat is alig talál a fájdalomhoz, amikor már szinte mosolyog szenvedésének valószínűtlen arányain és megvonagló szájával, már könnyezni is fáradt szemmel, suttogja el panaszait. Egy finom vagy keserű mosoly, a száj egy-egy megvonaglása, a tekintet elrévedése, sokkal nagyobb távlatot adhat a fájdalom kifejezésének, minden hangos kitörésnél és kiáltozásnál.

Általában is, a kitörések terén nagyon tanácsos gazdálkodni a hanggal, az extázis sokkal inkább az idegekben, mint a hangerőben van. Megszívlelhető megfigyelés az is, hogy kevesebb veszedelmet rejt magában, ha a színész *innen* marad az extázis megkívánt fokán, mintha túlmegy rajta, mert ezzel nagyon is elárulhatja magát. De még a művészet szempontjából is legtöbbször a kevés több, mint a sok. Főként ha az átélés aranyfedezete is ott van mögötte. Az pedig már az egész előadás hangszerelésének a kérdése, hogy melyik darab és szerep, milyen fokát bírja el a kitörésnek és hogy mennyire más legyen a dinamikája a darab elején, a közepén és a végén. Ez már részben a rendezőre tartozó kérdés.

De az még a színészre tartozik, hogy a tragikus helyzetet ne hordozza úgy, mint a sznob az estélyiruhát: ünnepélyesen és önmagától meghatottan. Talán az az oka ennek, hogy ma egyre kevesebb alkalmuk adódik drámai szerepek eljátszására, de feltűnő, hogy mostanában milyen önmagát lépten-nyomon eláruló, a szerepen kívüli, „privát” megilletődéssel játsszák a színészek az erősebben drámai szerepeket! Nem *benne* élnek a szerepben, hanem valahogy kívülről szemlélik szenvedő magukat.

Akármilyen magas szempontból nézzük is a színpadi irodalom és a színpad művészetét, annyi kétségtelen, hogy a színpadi mű és a színész is *hatást* akar előidézni, minél közvetlenebb és megragadóbb hatást, mély megrendülést, vagy magafeledkezett kacagást, de a hétköznap közönyéből minél teljesebb kimozdulást: hatást minden áron. E hatások legközvetlenebb megnyilatkozásai a nézőtér: a nevetés és a sírás. Minthogy nagyjából ezt a kétféle hatást akarja felidézni a színész, közelfekvő az az elképzelése vagy ösztöne, hogy neki is nevetnie vagy sírnia kell ahhoz, hogy a nézőt megnevettesse vagy megkönyeztesse.

Az átélésről szóló fejezetből már kiderült, hogy nem vagyok Diderot álláspontján. Kétségtelen, hogy a nevetetéshez igazi jókedvnek és a megrendítéshez igazi megrendültségnek kell áradnia a színészből, ha hatni akar. De ez nem jelenti azt, hogy mindenáron nevetnie és sírnia is kell. A nevetésben is van valami szuggesztív, másra is könnyen átragadó fluidum, de csak a nagyon a maga helyén, a nagyon indokolt ponton alkalmazott, a színészből teljes közvetlenséggel kibuggyanó és feltornyosodó nevetésben. Már ha nevetetésre szánt ötleteket, „vicceket”, nevetve mond el, akkor ezzel inkább leszereli, mint elősegíti a nevetést. A legnagyobb sikerük néha éppen a halálos komolysággal elmondott vicceknek, „vail”. Persze ez mindig a körülményektől, a vicctől, a vicc helyzeti energiájától és annak a karakterétől is függ, aki elmondja. De annyi tény, hogy nem a színésznek, hanem a közönségnek kell nevetnie és ezt mindig a megfelelő módon lehet csak előidézni.

A sírás is átragad néha a nézőre, de ez még nem mindig hatás, önmagában véve semmiesetre sem mély hatás. Könnyek nélkül sokszor igazabb és maradandóbb hatást, nagyobb megrendülést érhet el a színész, akinek a tehetségére nézve egyébként inkább kedvező, mint kedvezőtlen adat az, ha igazi könnyeket is tud sírni a színpadon. Ez bizonyos fokig ugyan nem is az idegrendszer, hanem csak a könnymirigyek működésének a kérdése; de amennyiben az idegrendszeré, akkor a színész nagyobb érzékenységét, emócióképességét bizonyítja, ami már a színészi tehetség fontos alkateleme. Vissza-

élni ezzel a képességgel azonban nagyon ártalmas. Ismerek színészt, akinek annyira kéznél vannak a könnyei, hogy férfi létére minden lehető és lehetetlen alkalommal él velük. Mindig meg van hatva önmagából, ami inkább szántalmas, larmoyant hatást vált ki. Viszont a nagyon kiváltságos alkalommal és az előadás során legfeljebb egyszer, egy erőteljes lefojtottságból feltörő férfisírás esetleg meg-rázó hatással lehet. De van női sírás is, amely csak mosolyt vált ki. A színész egyéniségétől és átélésének igazságától, meggyőző ere-jétől is függ ez. Saljapin, a nagy éneklő színész meséli, hogy egy-szer egy kollégája egy jelenete után az öltözőben méltatlankodva panaszolta neki, hogy ő igazi, valódi könnyeket sírt a színpadon és a közönség hangosan nevetett. Panaszkodott és — ismét zoko-gott. Ismét igaz, valódi könnyekkel. Mire Saljapin megmagyarázta neki, hogy az teljesen mellékes, hogy ő sírt-e, csak az a fontos, hogy a közönség sírjon. Ezt elérni pedig éppen úgy lehet valódi könnyekkel, mint nélkülük: nem ezen múlik!

A sírás és nevetés alkalma és módja is nagyon függő a kornak a szellemétől, amely különbözően reagál. Shaw egyenesen „anakro-nisztikus” érzelmi megnyilatkozásokról beszél. Némi túlzás^ de némi igazság is van ebben a megjegyzésében: „A színész nagyon is ada-kozó a sírásával és a nevetésével... A való életben manapság már csak azért sírunk, hogy egy nagy boldogságot elviselhessünk és akkor nevetünk és ujjongunk, ha szerencsétlenség és pusztulás az osztályrészünk.” Az bizonyos, hogy van egy fajta nevetés és sírás, amelyet az idegrendszerből, az ellentétes pólusok váltanak ki és ezt a színész is nagy hatással alkalmazhatja.

A színpad sokféle művészet elemeiből összetett művészetének legnaturalisztikusabb eleme kétségtelenül az élő ember, a színész. A színész maga háromdimenziójú, eleven testiségében, talán tulaj-donképpen nem is lehet, *csak naturalisztikus?*

Nem így van. A színész tulajdonképpen *nem is lehet* natura-lisztikus. Százszázalékosan semmiesetre sem. A legnaturalistább szí-

nész is, mihelyt színpadra lép, a színpadi beidegzettségnek, a színpadi tolvajnyelvnek már ezer konvencióját vállalja, elfogadott jelzésekkel, jelényekkel dolgozik, éppen úgy, mint a drámaíró, aki legfőbb három órába kénytelen az évekig vagy akár csak egy napig játszó cselekményt belesűriteni. A színész is egy művészi teljes, teljesen kicsengő, emberi sorsot játszik meg három óra alatt, vagy néha egyetlen jelenetben. Tehát lényegében véve: mindig stilizál. Az úgynevezett naturalisztikus színész is. Hogy mikor válik tudatosan stilizálónak: ez csak bátorság, tudatosság, fejlettségi fok és természetesen feladat kérdése.

Abból következik ez, hogy a színpadi játék már lényege szerint is stilizált. Mihelyt színpad és mihelyt játék.

A színpadi naturalizmus problémájáról már sok szó esett e lapon, főként a rendezéssel kapcsolatban. Ami a rendezésre nézve áll a naturalizmus oly sokféle és oly különböző értelmezéséről és változásairól, az — totum pro parte — áll a színészi alkotásra nézve is. Más volt a Brahm, más a Sztaniszlavszky naturalizmusa és mint-hogy mindegyik magasabbrendű, művészi szintézisre törekedett, tulajdonképpen egyik sem volt a szó igazi, röghözkötött értelmében naturalizmus. De még ha nem tartozik is a naturalista színész egy különlegesebb művészi szándékkal bíró egységbe, együttesbe, akkor sem lehet — ha igazán művész — a szónak fotografikus értelmében, valóságutánczó, hanem alakításának különböznie kell az életbéli embertípus szolgai utánczásától: olyanformán, ahogyan a portré különbözik a fotográfiától. Másszóval: különböznie kell abban, ami-ben a portré is több, mint a fotográfia. A portré e többlete pedig nem más, mint az, amit a művész fantáziája ad hozzá a valósághoz, tehát: a művészet. Az egyéniség és a stílus értéktöbblete.

Véget nem érő viták firtatták minden korban a színész „természetességének” megkívánható fokát, amivel az „idealizálás” követelményét állították szembe. Ma ezt az idealizálást inkább a stilizálás fogalmával helyettesíteném be, mert nem mindig idealizálás az, amivel a színpadi alakot az életbéli alak fölé kell emelni. De *mindig* föl kell emelni: a valóság szintjéről egy magasabb ré-

gióba, valamiféle, mindig a darab és az előadás követelményei szerint kialakuló stílus magasságába. A természetesség maga is nagyon tág fogalom. Még attól a ruhadarabtól is függ, amelyet a színész éppen visel. Más a természetesség tógában, mint dressing-gown-ban. De még ez sem minden esetben vagy így: Shaw Caesar-ja például tógában jár és saccóban beszél, mert Shaw-nak itt — mint fentebb már kifejtettem —, éppen ez az írói mondanivalója; és az írói szándék fontosabb a ruhánál.

A stilizálás lehetőségeit természetesen nem merítik ki a beszéd természetességének különböző fokozatai. Ennél sokkal merészebb átfogalmazása a valóságnak az, amit színpadi stilizálásnak nevezünk. Még ha nem megyünk is el addig a végletig, amely a Gordon Craig minden élő emberi vonástól megfosztott „Ubermarionett”-jeivel akarja benépesíteni a színpadot. Sőt, éppen itt látom a stilizálás határait: a legmerészebben stilizált játékban sem lehet lemondani a színész emberi akcentusairól. A legstilizáltabb játék részletmunkája is, a játék apró akcentusai, az emberszínész fiziológiai életnyilvánulásai például, mindig csak naturalisztikusak lehetnek, mindig csak az emberről való naturalisztikus megfigyelésekből táplálkozhatnak. Mennyiségüket és megnyilatkozási formáikat, persze, már a stílus parancsai szabják meg. De a stílus legnagyobb és legelvontabb magasságaiban is csak ember ábrázol embert a színpadon.

A színésznek is mindenekeelőtt a leírt szóból kell kiindulnia. Az ő számára is minden a szóból nő ki, éppen úgy, mint a rendező számára. Sőt az ő kapcsolata még közvetlenebb is a szóval, melyet ő mond ki és ő vált testté. A helyesen elgondolt és helyesen kimondott szó áramából megszületnek a megfelelő gesztusok is, az arcjáték, a magatartás, sőt még a maszk is. Persze, mind ennek csak az első, még nagyobbára naturalisztikus vázlata, de eleinte éppen ez az, amire szükség van. A többi már a csiszolás, a finomítás, a stílus munkája. A színész még erősebben is a szóhoz tapad, mint a rendező. Mert a színész, még ha fel is tudja mindjárt idézni

maga előtt az ábrázolandó alakot, munkájában inkább a részletekből indul ki és ezekből építi ki aztán az egészet, míg a rendező munkája inkább megfordított: az egészből, az egészről kialakult rendezői víziójából építi ki a részleteket.

A kimondott, tehát a hanggal életrekelített szónak megvan a maga értelmi, érzelmi és ezenfelül még festői és zenei valőrje, színértéke is. így, szavakba foglalva, ez meglehetősen bonyolultnak hat, szavakba foglalni nem is lehet ezt tulajdonképpen, példákkal illusztrálni is csak élő hanggal vagy hanglemezek mellékletével lehetne. De érzi ezt, ha nem is teljes tudatossággal, minden érzékenyebb idegrendszerrel és jobb füllel rendelkező színész. A tudatosítás már inkább a rendezőre tartozik, annál is inkább, mert a szó és a mondat zenei színértékét az egész előadás zenei egységébe már neki kell belefoglalnia.

A szó fontossága természetesen a legkevésbé sem jelenti a szó megjátszását, amire a színész, akit a szó röpít, nagyon hajlamos. A kezdetlegesen gondolkodó vagy nem gondolkodó színész szájában a „vihár” vagy a „fergeteg” szó mindig és feltétlenül zúg és háborog, még akkor is, amikor *lelki* viharról beszél, vagy amikor már egy lecsendesült hangulatban beszél elmúlt viharokról: íme, a szó helytelenül alkalmazott valőrje. Mert megérezkeltetni mindig csak a *jelenvaló* lelkiállapotot szabad és csak ezen keresztül azt, ami elmúlt, vagy ami jövőbeli.

A nagyon okos és kitűnő író, Mme de Staël, Talma művészetének méltatásában kiemeli, hogy a nagy francia színész ödiposz szerepében ezt a mondatot, hogy: „Ifjú és gögös voltam akkor...”, lelkiismeretfurdalással és félnken rebegte maga elé. Holott ezt addig minden színész gögösen, felemelt fejjel szokta eldeklamálni. Talma elődjei nyilván a „gögös” szót játszották meg, amikor hozzá gögös attitűdöt öltöttek, pedig ödiposznak abban a lelkiállapotában, amelyben ezt elmondja, már semmi' oka sincs többé büszkeségre. Akármilyen magátólértetődő is Talma felfogása, meg lehet állapítani, hogy még ma sem ment át teljesen a színészi köztudatba. A szó valőrje — hiszen éppen ezt fejezi ki ez a festészetből

kölcsönvett szó és éppen ezért is élek vele — mindig viszonylagos, a helyzettől, a többi szótól és a lelkiállapottól függő. A szó semmiképpen sem „Ding an sich”, önmagáért való; izolált hangsúlya el sem képzelhető. Nemcsak a szónak, hanem a mondatnak, a mondatcsoportnak és a jelenetnek is megvan a maga valórje a darab egészében. Aminthogy a festészetben nincs abszolút szín, úgy nincs abszolút szó sem a színpadon. A festészetben a szín helye, a világítás, a levegő atmoszférája, állapítja meg a szín értékét; a színpadon: a helyzet, a többi szó, a lelkiállapot és még sok egyéb, finomabb, imponderabilis tényező állapítja meg a szó színértékét.

A színpadon a szó sohasem lehet epikusán csörgedező, mert a műfaj, a dráma követelése az, hogy élénken és lehetőleg mindig *megjelenítő* módon csendüljön meg. Már azzal is a dráma jobb szolgálatába állítja a színész a szót, hogy úgy ejti, mintha akkor, abban a pillanatban villant volna az eszébe, amit kimond. Az arcán már a szó kimondása előtt fel kell csillannia a kimondásra váró gondolatnak. Ez nemcsak a nagyobb közvetlenség követelménye, hanem a nagyobb drámaiságé is. Az így a megjelenítés eleveenségével kimondott szó már majdnem a dráma lényegén kopogtat, ez már majdnem annyi, mint: cselekmény.

Többek között ezért is mellőzhetetlen a szövegnek nemcsak biztos és fölényes tudása, hanem beidegzettsége is. Ha a színész a sűgótól várja a megváltó első szavakat, akkor nem jelenhetik meg a kellő időben az arcán az a felvillanás, amelynek a szót meg kell előznie. Az írók, élükön Goethével, már csak szavaik védelmében is, természetesen valamennyien a pontos szövegtudás mellett törnek lándzsát, az egyetlen Strindberg kivételével, aki a közvetlenség nagyobb lehetőségeit látja a nem egészen pontos szövegtudásban. Semmiképpen sincs igaza. Ahhoz a közvetlenséghez is, amelyre szükség van, amellyel a színésznek néha — különösen lelki motívumok kifejtésében — a szavakat keresnie kell, éppen a legtökéletesebb szövegtudásra van szükség. Ez a bizonytalanság más, mint a szöveg nem tudásának bizonytalansága. A legtermészetesebben ható dadogást is pontosan meg kell tanulni és teljes biztonsággal

kell hozni a színpadon. A szövegben való bizonytalanság végzetes akadálya a tökéletes színpadi munkának, felborítja a rendező munkájának legfinomabb szándékait, hova-tovább minden művészetet megölő pongyolaságokra, lazaságokra vezet és lezülleszt a színpadot.

A magabiztos színész szeret változtatni a szövegen, rendszerint azzal az indokolással, hogy így jobban, közvetlenebbül tudja elmondani, Ennek — de persze mindig csak a szöveg őrének, a rendezőnek mérlegeléséhez képest — néha lehet is jogosultsága. De nagyon káros volna ezt elvvé emelni. Az író egyéniségéhez, egyéniségének veretéhez tartozó, ezt művészi módon jellemző szófordulatokhoz és mondatfűzésekhez még akkor sem szabad hozzányúlani, ha ez némi könnyebbséget jelentene a színésznek. A rendező a legtöbb ilyen esetben néhány hangsúllyal meggyőzheti a színészt róla, hogy a kifogásolt szöveg, igenis, elmondható, „mundgerecht”-té tehető, csak hangsúly kérdése az egész.

A kezdő színész nem mer szünetet tartani a beszédben, mert ösztönösen attól fél, hogy szöveg nemtudáson éri a közönség. Pedig sokféle olyan szünet van, amely mellőzhetetlen alkatrésze a dikciónak. Hogy a finomabb igényű zenei szünetekről most ne is beszéljek, bizonyos értelmi szünetek nélkül élvezhetetlenné folyik össze a szöveg. Minden új hang, a mondatnak a megelőző mondatokétól eltérő új ritmusa, értelmi szünetet követel. A beszéd színezéséhez oly szükséges hangváltás csak ilyen villanásnyi, a beszéd tempóját egyáltalában nem hátráltató szünetek révén jöhet létre. A kezdő színész a szünetek előtt megtorpanó riadtságával szemben, a magabiztos színész viszont nagyon sokszor visszaél a szünet művészetével. A szünetekben rejlő feszültség erőszakolásában indokolatlan és olyan hosszú szüneteket tart, amelyeket nem tud játékkal kitölteni. Ez az átlátszó zsonglörködés még sokkal nagyobb hiba és bosszantóbb, mint a kezdő ijedt átrobogása az összes tilosra állított szemaforokon.

A beszéd színezésében is a mérték a legfőbb szabály. Amilyen fontos, hogy a közönség figyelmét egy pillanatig se engedje ki

hatalmából a színész, tehát színesen, változatosan és mindig eleve-nül hangsúlyozzon — természetesen mindig a szöveg értelmi igé-nyeihez képest —, olyan nyugtalanító és kiábrándító az erőszakos, mindenáron való színezés, a szakadékok fölött való értelmetlen és indokolatlan ugráندozása a hangsúlynak. Takarékos-sággal kell bánni a hangsúlyal is, nem szabad eltéko-zolni, mert akkor nem telik be-lőle az igazi fénypontokra. Aki mindent hangsúlyoz, az semmit sem hangsúlyoz. Színezni a beszédet csak úgy szabad, hogy a közbűlső, kisebb lélekzetű ritmusokkal is mindig benne kell maradni a na-gyobb lélekzetben, a nagyobb szövegű részek egységes ritmusában és főként abban az alapvető ritmusban, amelyet az illető színpadi alak jellemzéséhez sikerült megtalálni.

A beszéd tempója általában egészen indokolatlanul lassú a ma-gyar színpadokon, filmekben, sőt még a rádióban is. Végevárhatat-lan, renyhe és álombaringató lassúsággal hömpölygetik és éldelik a szavakat beszélőink. Ennek egyik oka a beszédtechnika fejletlen-sége is, mert természetesen csak a jól beszélő, a beszédet szüne-tekkel jól tagoló és artikuláló színésznek szabad gyorsan beszélnie. Mellesleg bámulatos, hogy a beszéd kultúráját, de még a prozódia legegyszerűbb szabályait is mennyire elhanyagolják nálunk. Mind-azt, amit már a középiskolában véglegesen meg kellene tanítani, azt például, hogy a magyar beszéd legfelölőbb sajátossága és való-ságos pillére: a kettős mássalhangzó határozott és kemény érzete-tése, mert ezen sarkallik a kiejtés biztonsága, ereje és helyes ritmi-ka ja, még a színiiskolában sem tanítják és még a színpadon sem érvényesítik következetesen.

Örök érvényű szabályként tanítják némelyek, hogy a magyar-ban mindig csak és kizárólagosan a jelzöt szabad hangsúlyozni és sohasem a jelzett szót. Nem igaz. Csakugyan van a jelzőnek a ma-gyar nyelvben egy speciális hangsúlya, más és több, mint más nyelvben, de a jelzőnek ez a sokat hangoztatott kategorikus impe-rativusa teljesen jogosulatlan. Számtalan esetben, igenis, a jelzővel szemben a jelzett szót is szabad, sőt kell is hangsúlyozni, a szándé-kolt értelemhez képest. Ha a főnéven van az értelmi hangsúly.

akkor természetesen a főnevet kell hangsúlyozni és semmi mást. Ha azt mondom valakiről például, hogy nemcsak jó művész, hanem jó ember is, akkor nyilván az „embert” kell hangsúlyoznom és nem a „jót”. És így tovább. Ez az erőszakos szabály: egy helyes megfigyelés helytelen konklúziója.

A francia beszéd kultúrája és zenéje minden francia soffőr fülében hitelesebben benne van, mint nálunk a magyaré némely, az ifjúságot oktató tanárában. Pedig a színpadon a tempó, amely, mondom, a jól artikulált beszéd és a jó beszédtechnika függvénye, dinamikusabbá teszi a dikciót, de sok mindenben át is segíti a színészt: mindenféle értelmi és érzelmi szakadékokon is, sokszor a szöveg laposságán, de még a temperamentum hiányán is. Az érthetőség primitív színpadi követelményének is a beszédtechnika fejletlensége miatt nem tudnak oly sokan eleget tenni. Még azt sem tudják, hogy ott, ahol a helyzet halk beszédet, sőt suttogást követel, ott is lehet teljes érthetőséggel beszélni, még csak le sem kell csökkenteni a hang erejét, mert a hangnak egy bizonyos fedésével is elég *jelezni* a halkságot és a suttogást. Általában bizonyos fokig még a legkisebb színházban is fel kell emelni a hangot, de nem a magasságát, hanem az erejét. Ezt pedig a fiatal színésznek már az első pillanattól kezdve meg kell szoknia: jól hallhatóan beszélni, de mégis úgy, hogy ez ne essék a beszéd intimitásának a rovására. Ha nem szokja meg és szükség esetén rögtönöznie kell a hangosabb beszédet, akkor üres kiabálás lesz belőle.

Az úgynevezett „szép”, jól ápolt beszéd, a legtöbb modern mondanivalóval ellentétben látszik lenni, mert az idegek szaggatott, inartikulált nyelven szólalnak meg. De ez az ellentét csak látszólagos. A szaggatott, ideges beszédben is lehet vigyázni a nyelv tisztaságára, de még zenéjére is.

„A pillanat, mely él és meghalna” — mondja Hauptmann —, „tovább él a beszédben.”

Még a *verses dikció* zenéjén és folyamatosságán belül is elférnek a természetesség akcentusai, sőt az indulatnak a szöveget meg-

megszakító kitörései is. De mindezek sérelme nélkül ki lehet és ki kell zengetni a verset is. A naturalizmuson nevelkedett színésznek az a görcsös törekvése, hogy prózává szerelje le a verset a természetesség szent nevében, teljesen értelmetlen és jogosulatlan. A szegény költő — mint már Heine is panaszkolta — nem azért fáradozott a versek kifaragásával, művészi csiszolásával, hogy a színész elsikkassza, lerázza magáról, mint a bogáncsot. Az üres, éneklő szavalásnál, a versek lélektelen kicsengetésénél nincs lehangolóbb és unalmasabb valami. De ez nem jelenti azt, hogy a versből prózát kell csinálni. A naturalizmus kompromittálta a pátosz fogalmát is, mert a bombasztikus, puffogó szavalást értette rajta, minden természetesség és emberiség megölőjét. Pedig a pátosz nagyon becses, sőt nemes és fölemelő színpadi forma, de csak akkor, ha igazán átérzett, belső hév lüktet át rajta, ha áttüzesedik az érzésnek és ott, ahol erről van szó, az értelemnek az erejétől.

A naturalizmust megelőző klasszicisztikus színpad valóban bele-süllyedt az üres deklamációba, amellyel különben még ma is találkozhatunk némely színpadon. Ha az örökölt és kiegészített tradíciókon kívül egyáltalában valamiféle logikáját is meg lehet állapítani ennek a deklamációnak, akkor talán úgy lehetne jellemezni, hogy a szó *költői* jelentőségét akarta hangsúlyozni: az ailiterációkat, a rímekeket, a jambusokat. Hatásának egyik fő eszköze a hangfestés volt. A „vihar”⁴ szó zúgott, a „szellő” susogott, a „villám” magas fejhangan cikázott, a „szerelem” fuvolázott a színész ajkán, a „mennydörgést” számos r-rel és a „végtelen” é-jét több perces ritartandóval ejtették. Az „éj” szónak csillagokat kellett felgyújtania a hallgató agyában és mikor fogcsikorgatva és szemkimeresztve azt mondta a színész, hogy „bosszú!” — akkor ennek az egyetlen szónak a zúgatásával Nero kereszténygyilkoló cirkuszainak minden borzalmát fel akarta idézni...

Ezeket az elfajulásokat jogosan fullasztotta nevetségbe a naturalizmus forradalmának harcos propagandája. De a költői emelkedettséget, a pátoszt nem lehet ezekkel összetéveszteni. A naturalizmus nagyon egészséges iskolája volt a színpad hamis pátosztól való

megtisztításának. Az út a hamis pátosztól az igazi, művészi pátoszhoz a naturalizmuson keresztül vezet. A természetes beszéd elsajátítása a színész egyéni nevelésében is meg kell, hogy előzze a patetikus dikció nehezebb és magasabb feladatát. Csak aki már megtanulta a természetes színpadi beszédet, az tud felemelkedni a stílus magasságába. A festőnek is naturalisztikus tanulmányokkal, a természet minél pozitívabb megfigyelésével, lehet csak eljutnia odáig, hogy aztán már csak azt választhassa ki a természetből, amit művészi szándéka és egyénisége szerint hangsúlyozni akar. A legmerészebb impresszionisták és expresszionisták akadémikus módon is kitűnően tudtak volna és tudtak is rajzolni. Elrajzolni csak annak szabad, aki már tud rajzolni. Ilyenformán van ez a színpadon is. A színész is egészen másként deklamál, ha már ura a természetes beszédnek és szabadon, fölényesen tud bánni a szóval. Akkor a pátosza lendületes, szárnyaló, a vers minden zeneiségével ékes, de emberi és természetes is lesz egyszersmind. Nem a szavak, hanem a belső ritmus zeneiségét fogja a versben megzengetni. Mintahogyan Schumann első szimfóniája sem „zenésíti meg” sehol ezt a két szót, hogy tavasz és mégis a tavaszt zengi, a tavaszt árasztja, a legzeneibb eszközök egész tisztaságával: ilyenformán adhatja vissza a színész deklamációja is a költői formaértékeket. Nem a szavak zeneiségében, sem a versmérték kicsengetésében, hanem a deklamáció egészének hatásában, a költői forma és tartalom ritmikus megéreztetésében.

A verses dikció elmondása már önmagában stílus-feladat: *ritmikai kérdés*. Az író is, mihelyt versben ír, már stilizál. A költői ellentét például a színész számára kifejezetten ritmikai feladat, a deklamációban ritmussá alakul át. (Julia):

„Ó, kígyószívű virágos arc alatt!
 Lakott-e sárkány ily szép odúban?
 Szép vérszopó, angvalformájú sárkány,
 Ragadozó bárány, galambszárnyú ölyv,
 Mennybéli képbe bújt alávaló lény . . .”

A ritmikai megoldás ebben a színész számára annyira adva van, hogy bizonyítására nem is kellene — még ha lehetne is, — hang-
lemez mellékelni.

Amikor nem reális emberi lényekről van szó, amelyek ábrázolásában tehát nem támogathatják reális megfigyelések a színészt és csak a színészi vagy a rendezői képzelethez fordulhat megoldásért, akkor megint csak ritmikai megoldások kínálóznak. Puck, Caliban, Hamlet apja, a Macbeth boszorkányai, vagy akár az Úr szava Az ember tragédiájában, csak úgy indíthatják el a nézők képzetét, ha testi megjelenésük — már amennyiben szó lehet ilyenről — nagyobbára szegényes és alapjában véve mindig fantáziátlan külsőségein túl, a *megszólalásukban* hoznak valami különös, egyéni, valószínűtlen, de zeneileg mégis valószínű ritmust. De Caliban éppen olyan reálisan, — vagy irreálisan! — szavalja a szöveget, mint a sziget emberi lényei, Prospero, vagy a többiek, ha nem különbözteti meg tőlük minden szavában és mozdulatában is egy külön, sajátos litmus, akkor ez az érdekes állatemberi öslény, a költői fantázia pompás szülötte, brutális gonoszevővé, inferióris, kellemetlen arakká csökken. A mi kitűnő Sugár Károlyunk lényében minden megvolt a világ legjobb Calibanjához, végül meg is nyerte a csatát lényének ritka módon pompás, fantasztikus adottságaival; még így is jobb volt bárkinél. De bizony nagyon alatta maradt annak a Calibannak, amilyen lehetett volna, ha nem éri be a megszokott, nemzetiszínházbeli szavalási stílussal és tudatosabban és merészebben fogalmazza meg, főként a dikció ritmusában, a figurát.

De nagyon sok más olyan, elsősorban ritmikai feladat akad a színpadon, amelyet teljesen elhanyagolnak és amelynek pedig más, jó megoldása el sem képzelhető. A fentebb említett „Különös közjátéka-bán például nincs más megoldás a tudat alatti mondanivalók, e furcsa monológok, szuggesztív érzékeltetésére, mint a beszédnek egy furcsa, intenzív erővel kilökődő, dinamikus, robogó ritmusa, amely nemcsak, hogy jól fejezi ki egyszersmind a gondolatok feltartóztatlan áradását is, hanem a tempóval lerövidíti a partner kínos pillanatait is, amelyekben sután hallgatnia kell, anélkül, hogy

szabad volna hallania a vele szemben ülő, monológizáló partner szavait. Ilyen, már egészen feltűnően ritmikai feladat továbbá például Czapek „R. U. R.” című darabja „robot”-jainak beszélgetése és mozgatása. Itt naturalizmussal igazán nem lehet semmire sem menni. De vannak ezeknél kevésbé kiabáló, finomabb feladatok is bőven, amelyek sajátos ritmikai megoldásokat követelnek.

* * *

Az énekesnek szinte egyetlen, de mindenesetre döntő fontosságú eszköze a *hang*, a színésznek vannak más, talán nem is kevésbé fontos eszközei is. De a hang gazdagsága, színe, ereje a színész megítélésében sem mellőzhető tényező. Van olyan színész, akinek a hatásában igen jelentős része van a hangja vonzóerejének és szuggesztivitásának és van olyan is, akinek a hangja a maga szürkeségében, erőtlenségében, vagy ellenszenves voltában végzetes akadályt állított érvényesülése elé, szinte anélkül, hogy ez az igazi ok kiderült volna és a közönségben tudatossá vált volna, hogy tulajdonképpen a színész hangja az, ami nem tetszik neki, amit nem tud elfogadni.

De a színészi hang szépsége semmiesetre sem olyan pozitívum, mint az énekes hangjáé, amelynek magassága, mélysége, fénye, ereje, — és, persze, a kultúrája, — végérvényesen eldönti a kérdést. Röscher német professzor, aki roppantul rendszeres és tudományos könyvet írt a színjátszásról, még tudni véli, hogy mi a szép, mi a „nemes” színészi hang, aminthogy a nemes színészi külső ismérveiről is pontos meghatározásokat ad. Jómagam már meglehetősen zavarban volnék, ha ez elé a feladat elé állítanának. Tapasztalataim a színészi hang szépségének a kérdésében is körülbelül azt az álláspontot sugallják, amelyet a színészi külső kérdésében kifejtettem, hogy tudniillik: a hang objektív és banális szépségénél többet jelent a hang egyénisége, mint ahogyan az arc banális, szembeugró, mindenki által nyomban felfedezhető szépségénél is több, a kevésbé szabályos és kevésbé feltűnő, egyéni szépség, vagy akár csak egyéni érdekesség is.

Ha a lelki fülemmel hirtelenében végighallgatom annak a sok színésznek a hangját, akikkel találkozásom volt, arra a meglepő eredményre jutok, hogy az úgynevezett szép hangok közül talán csak a Moissié, a Jászai Marié, a Varsányi Iréné és a Hegedűs Gyuláé maradt meg az emlékezetemben. A Duse hangja már talán nem is volt igazi szép, csengő hang, nem is volt valami nagy erő benne, de édességét, halk árnyalatait, megtörtségének hervadó báját és megrendítő tragikumát, még minden idegemben érzem. A Moissi hangja, az igen, az ritka szépségű, zengő gordonkahang volt, a Jászai Mariében megrázó erő és mélység, a Varsányi Irénében csilingelő búbáj, a Hegedűsében cikornyátlan, impozáns férfiasság volt. De a többi hang, amely az emlékezetemben megmaradt, már csupa inkább csúnya, mint szép hang. Ezekben az esetekben, úgy látszik, bizonyos sajátossága és szellemisége a hangnak az, ami a színész javára fordítja át az önmagában kellemetlen orgánus hatását. A Bassermann rekedt és szürke hangjában micsoda színek, a kifejezésnek milyen tágas lehetőségei szunnyadtak! Mi mindent ki tudott fejezni Eysoldt szinte perverzus, kis madárhangja, a Bergner fiús rekedtsége, a Kortner egyenesen kellemetlen, metszően éles, vagy a mi Pethes Imrénk rekedtes, fátyolos, annyiszor „szürkének” bélyegzett orgánusa! Meggyőződésem, hogy hangjának e fénytelenisége miatt kellett oly feltűnően sokáig a vidéken tengődnie: a hősszínész nemzeti-színházi fogalmának ez semmiképpen sem felelt meg. Pedig mennyi szín és árnyalat, sőt erő szunnyadt ebben a fénytelen hangban! A Gründgens érdes és férfiatlan, bár tagadhatatlanul érdekes felhangjáról is azt kellett hinni pályája elején, hogy csak furcsaságokat, perverzus alakokat lehet elfogadni tőle, ma pedig ő játssza a német színpad összes hőseit. Sacha Guitry-nek, a finom, szonórus hangú Lucien Guitry fiának, szinte színpadellenes, nazális hangja is milyen népszerűen tudott elhelyezkedni az ő szellemes, ömiróniás színpadi modorában, amelyet, úgy ahogy van, hősünknek már fiatal korában is vén börziáner-külsejével együtt, most már a film révén nemcsak a személyes igézete alatt álló párisi társaságban, hanem világszerte elfogadtak.

Az úgynevezett szép hanggal viszont mintha inkább baj volna a drámai színpadon. Például az a bizonyos csengő fejhangja a férfiszínésznek, amely a tenoristák köznapi beszédét is jellemzi, már több, mint negatívum, ez egyenesen alkalmatlanná teszi minden komolyabb feladatra. De még a mélyebb, erőteljes, zengő férfihang is gyanús és veszedelmes, mert a legtöbb esetben a hang zengetésére és a hangjában való gyönyörködésre csábítja a színészt. A természetnek ezt a danaídi ajándékát — amelynek, persze, ha helyesen bánunk vele, azért előnyei is vannak —, nagyon gondosan, nagy mérséklettel kell fékentartani és sokszor egyenesen leszerelni, ha emberi affektusok igazságáról és mélységéről akar meggyőzni. Nagyon biztosan kell bánni az ilyen hanggal, amely legtöbbször csak akkor hat meggyőzően, ha ércétől tudatosan megfosztja, ha *dematerializálja* a színész. Az ilyen hang ércállománya csak ritkán való fronthatálatra, ez inkább csak tartaléknak jó.

Még a nagy affektusokban is csínyján kell a hanggal bánni, nagy mérséklettel, de akkor aztán nagy előny, ha könnyen, erőlködés nélkül ömlik. A hang önmagáért való szépségét nem ismeri a mai színpad. Csak azt a viszonylagos szépséget, mellyel könnyen és vonzóan tudja kifejezni *azt* a lelkiállapotot, és csakis azt, amelyről éppen szó van. Egy-egy finom megrezzenése, megereszkedése, vagy elcsuklása a hangnak a maga helyén nagyobb hatást válthat ki, mint a legpompásabb fényű hang érzelmes tremolója, vagy zengő harsogása.

A leglényegesebb szabály az, hogy a színész a hangját a maga *természetes* fekvésében használja, finomítsa és fejlessze (le- és fölfelé). Nincs végzetesebb a színészre nézve, mint hogyha például a nagyobb színház méreteihez állandóan felsrófolják a hangját. A rendező folytonos „lent vagy!” — csatakiáltása, nagy pusztításokat szokott véghezvinni, anélkül, hogy használna a célnak, mivelhogy a hang a maga természetes fekvésében még jobban is visz, jobb dinamikával is dolgozik, mint valamely ráerőszakolt fekvésben. Vagy természetes fekvésében kell kifejleszteni, felerősíteni a gyengének

bizonyuló hangot, vagy — ha így nem megy — le kell mondani színpadi használatáról.

* * *

A színész számára a szóból indul ki és a *gesztusban* — amin nemcsak a mozdulatot, hanem az arc és az egész test játékát is értem —, teljesedik ki minden. Wagner szerint a szó hitelét a mozdulat adja, Nemcsak a mozdulat, persze, hanem az arcjáték és a magatartás is. A gesztus megelőzi a szót és ki is csengeti, valósággal betetőzi a szó hatását. Csakugyan, azt is mondhatjuk, hogy: hitelesíti. Megelőzi a szót a gondolat felvillanása az arcon és kicsengeti egy tekintet, amely mintegy utánaéz a szónak . . . Az a tekintet, mellyel a színész *bennemarad* a szóval jelzett lelkiállapotban. A gesztus néha többet fejez ki minden szónál és egy-egy nagy színészi alakításból néha egy tekintet, vagy a karnak egy mozdulata vési magát a legmélyebbre az emlékezetünkbe.

A tökéletességet csak akkor közelíti meg a színész, ha a gesztusában — a mozdulatában és főként az arcjátékában — már annyira benne van minden, a kifejezésnek olyan teljessége, hogy a szó már úgyszólván csak ráadás, dísz, költészet, fioritúra. Ez természetesen nem jelenti a szó értékének a csökkentését, csak a gesztus fontosságának a hangsúlyozását. A szó gesztus nélkül, legfeljebb csak költészet, illetve recitáció lehet, de nem színjátszás. A szót mellőző pantomim azonban, igenis, színjátszás a javából és a legközvetlenebb őse a mai értelemben vett színháznak.

Számos esztétikus és természettudós, pszichológus és fiziológus tanulmányozta a mozdulat jelenségét. Schopenhauer úgy találta, hogy a gesztus nem az anyagi, hanem a formai tartalmat kíséri, meglepő azonossággal. Nem hiszem, hogy igaza volna. A színész műhelyében és a tanítás során is úgy figyeltem meg, hogy még inkább a fordítottja áll ennek: a mozdulat éppen a belső lelkiállapotot fejezi ki, persze, az arcjátékkal való szerves összefüggésében. Főként pedig azok az ösztönös mozdulatok, amelyek nincsenek teljesen az akarat birtokában. Nemcsak a mozdulat, hanem az egész test, a törzs, sőt minden ideg is játszik, a színész testtartása és

egész magatartása. Mindezzel szavak nélkül is ábrázolható az indulatok és lelkiállapotok egész sorozata, viszont ezek teljes és odaadó közreműködése nélkül nem lehet kifejezni sem az ujjongást, sem a szenvedést, sem a feszültséget, sem az összeroppanást és egyáltalában semmiféle emóciót sem. A nagy Garrick, aki egyszer egy csoport, az előadásból egy szót sem értő rézbőrű indiánt is könnyekig megríkatott Lear szerepében, azt mondta egy kollégájának, aki véleményét kérdezte a játékaról: „Nagyon hüen játszottad meg a részegét, de a ballábad nem volt részeg!”

Akármilyen nélkülözhetetlen és akármilyen gazdag forrása is azonban a kifejezésnek a gesztus, fölöttébb takarékoskodni kell vele a színpadon. A folyton ide-odamozgó és gesztáló színésznek nem áll többé rendelkezésére a mozdulat kifejező ereje éppen akkor, mikor a legjobban szüksége volna rá: amikor a mozdulatban *többlet* van, amikor többet fejezhet ki a szónál. Tulajdonképpen és szigorúan véve csak ilyenkor van a mozdulatnak igazi jogosultsága: amikor a kifejezést gazdagítani tudja, amikor olyasvalamit fejez ki, ami a szóban nincs benne, vagy amit szóval nem is lehet kifejezni. Ha a színész erre az elvre gondol, akkor sok fölösleges és a közönségre csak nyugtalanítóan ható mozgástól szabadul meg.

A színpadon minden elmozdulásnak értelemmel és céllal kell bírnia. Az ide-oda tengésnek, értelem nélküli sétálásnak, egyik láb-ról a másikra helyezkedésnek nem a játékot elevenítő, csak a közönséget nyugtalanító a hatása. Minden felállásnak és leülésnek is bizonyos céllal kell történnie és a mozdulat módjában is teljesen benne kell lennie a karakternek és a pillanatnyi lelkiállapotnak. Természetesen másképp ül le és áll fel a kokott és az úrilány, másképp a püspök és a szerelmes fiatalember. Másképp és másképp ahhoz képest is, hogy milyen hangulatban van, hogy kivel beszél és hogy mi a szándéka, amikor nekiül a beszélgetésnek. Amilyen primitív és természetes szabályok ezek, olyan ritkán tudatosítja őket magában a gyakorlatlan, de sokszor még a gyakorlott színész is. Hányszor látni, hogy a tartózkodó fiatal lányt alakító színésznő, egymásra vetett combokkal ül le a szalonban és így tovább.

A minél kevesebb mozgás általános elvvé emelhető a színpadon, de még kevésbé téveszthető szem elől, amikor előkelőséget és zártsgot kell kifejezni. A magyarázó mozdulatoknak szinte legtöbbször semmi értelmük. Ez csak rossz szokás, helytelen beidegzés, és hacsak nem egyenesen az alak jellemzésére szolgál, akkor ártalmára van a jellemzésnek. A szóban legtöbbször minden benne van és ilyenkor a gesztus teljesen felesleges, még a „természetesség” nagyobb látszata is alig követeli. Annak, aki az életben folyton gesztikulál, akármilyen természetesen áll is neki ez, akár mennyire hozzátartozik is a lényéhez, a színpadon le kell szoknia róla: ebben is az az igazság nyilatkozik meg, hogy a színpad más, mint az élet. Aki folyton ágál, folyton farkast kiabál, annak nincs hitele akkor, amikor igazán ott van a farkas: amikor valami mélyet és nagyot fejezhetne ki egy-egy belülről jövő, nagyon kifejező, szép mozdulattal. A színészpédagógiával foglalkozók megfigyelhetik, hogy ha nem engedik megmozdulni a növendéket és így mondatják veié a szöveget, akkor önkénytelenül is több kifejezést, több színt és árnyalatot ad bele a szóba, mint olyankor, amikor henye mozdulatokkal is segít magán. A számadás tehát egyszerű: a mozdulat merő pazarlás, amikor nincs rá szükség és bágyasztja a szavak erejét; viszont amikor már minden szín és íz benne van a szóban a kifejező erő végső fokáig feszülten és *akkor* adunk hozzá egy, még ennél is többet kifejező mozdulatot: akkor a mérleg csak kedvezőbben alakulhat.

Voltaire — akiről csak ebből a közlésből tudtam meg, hogy színészpédagógiával is foglalkozott — lekötötte egyszer egy sókat gesztáló tanítványának a kezeit. A deklamáló tanítvány az indulat hevében széttépte a köteléket, de aztán ijedten mentegetődzött, hogy ő ezt nem akarta, önkénytelenül történt. A nagy filozófus mosolyogva nyugtatta meg, hogy jól tette, *most* szükség volt a mozdulatra, mert belülről jött és *csak* ilyenkor van szükség rá. Mme de Staël Talmáról a legnagyobb dicséretként hozza fel, hogy a Hamlet nagy monológiát egyetlen mozdulat nélkül mondta végig és éppen ezáltal, bámulatos hatással.

Ha a színész tükör előtt tanulmányozza az arcát és mozdulatait, annak a maga minél tökéletesebb megismerésében hasznát láthatja. De egy meghatározott szerepet már nem tanácsos tükör előtt próbálni, mert külsőséggé és betanulttá teszi az alakítást. Ha a szerep benne van már a színész képzeletében és idegeiben, akkor az ösztöneire bízhatja magát, különösen, ha jó iskolája volt és megtanulta a mozdulatokkal való gazdálkodást. Amikor már a színész minden idege játszik, akkor maguktól kelnek életre a legjobb mozdulatok, amelyeket már akkor inkább lefékezni és szelektálni kell, mint keresni. Viszont a színpadon kívül, a színpadra lépés előtt, bőven élhet a mozdulatoknak az indulatra is visszaható motorikus erejével, ha lelki lustaságot érez és ökölbe szorított kézzel, vagy más heves mozdulattal akarja felajzani magát.

Az arcjáték, a szem tekintete, a leggazdagabb és legelemezhetlenebb kifejező eszköze a színésznek. Hogy mi mindent lehet egyegy tekintettel kifejezni, arról már fentebb is esett szó. De ez a téma éppen olyan kimeríthetetlen, mint az arc, vagy az emberi szem egyéni gazdagsága. A tekintetben csak úgy, mint a szóban, nemcsak kifejező, hanem megjelenítő, tehát *drámai* erő is van. Egy körülnézés egy ismeretlen, vagy régen elhagyott és emlékekkel körülrajzott szobában: drámai, cselekménybeli távlatokat tud megnyitni a néző számára és elvégezheti a színpadra először lépő karakter legszerencsésebb intonálását is. Ez is nagy tudomány: a színpadra lépni. A főszereplőnek például úgy, hogy föllépése — a fontos szerep intonálása — jelentékeny és mégis (már tudniillik a *színész* és nem a színpadi alak részéről) szerény legyen, ne lássék rajta, hogy az összes reflektorok fényét magán érzi.

Megjelenítő ereje van a tekintetnek, amikor egy embertől, vagy egy tárgytól, vagy egy a tekintetet messze elvivő tájtól kapja a pillanat impulzusát ahhoz, amit mondania kell. Mindig szerencsés dolog, mert átmelegíti a hatást, ha valami *jelenlétvőhöz* tapadhat az, amit a színész mond. Ha a szó ezzel *realizálódik* és nem lebeg többé olyan gyökértelenül az űrben, mintha csak a levegőből kapta volna el a bűvész módjára a színész. Láttam egy Bánk bánt, aki betett ajtó

előtt invokálta az ajtó mögött alvó csecsemőjét és csak a monológ után rúgta be az ajtót, hogy szemügyre vegye azt, akihez a lelke szólt. Nem élt azzal a lehetőséggel, hogy realizálhatja, amit mond, hogy egy alvó csecsemő megható látványa melegítheti át és töltheti meg étellel szavait...

Bizonyos ösztönös közvetlenségre törekvés készíti a színészt arra, hogy — különösen a könnyebb konverzációban — valami manuális foglalatossággal lekösse magát. Egy nagy színészünk (még a monokli korszakában) állandóan a monoklija zsinórjával játszott, egy másik a körmét nézegette, manikűrözte a tekintetével állandóan, egészen a — modorosságig. Azt hiszem, mindez menekülés volt a dialógus jelentéktelenségéből — a közvetlenség mentsvárába. De nemcsak a játék közvetlenségét szolgálja, ha a színész a közömbösebb, a mindennapi életet jellemző dialógusban lehetőleg valami odaillő és magátólértődő foglalatossággal köti le magát — ha háziasszony, például, akkor a szobában rendezget és a többi —, de ezzel az otthonosság és mindennapiság levegőjét is megteremti és amikor fontosabb mondanivalók előtt abbahagyja ezt a foglalatosságot és szembefordul a partnerével, akkor már ezzel is figyelmet teremt a maga számára és kellően ki tudja emelni a dráma szempontjából is súlyal bíró jelenetet. Számptalan ilyen kis fogása van a realizálás oly fontos műveletének, amelyeknek a természetesség látszatának előidézésén túl is fontos szerepük van a színész játékában. Néha már szimbolikus szerepük is, ami aztán már messze túl viszi jelentőségüket holmi felszínes természetesség kicsinyes célzatain.

Az elhatározottan stilizált mozgás esetei és formái már sokkal bonyolultabbak. Azok még az egyszerűbb esetek, amikor csak egy kor intuitívebb jellemzését szolgálja a stilizált mozdulat. Már Goethe szükségesnek tartotta az antik szobrok és festmények tanulmányozását, nemcsak az antik hősök hübb jellemzése, hanem általában is a szebb, képzőművészetiileg megfogalmazottabb mozgás elsajátítása céljából. Tanulmányozni mindenestre helyes az antik világ műremekeit, mert ez csak javára válhatik a színész esztétikai kultúra-

jának és ebből valami — mint mindenfajta kultúrájából — feltétlenül beleszivárog a művészetébe is. De már közvetlenül fel is használni valamit a tanulmányozott művészet formavilágából csak nagyon óvatosan szabad. A színpadi mozdulatot nem lehet kész, statikai célzattal megmintázott, szobrászi mozdulatokba belemerevíteni. A mozgó forma más, mint a nyugvó, a megmerevült. A szobrászat vagy festészet formavilágát utánozni nem, legfeljebb csak átstilizálni lehet a színpadi mozdulatban. Nem is magát a formát, csak a *szellemét*. Duse egy-egy mozdulatában, oszlophoz dőlésében, fejleszegésében, ruhája leplének a ráncsaiban, fel tudta idézni messze elmúlt korok ígézetét, anélkül, hogy beállította volna magát és élő szoborrá merevült volna. De ez nagyon ritka és kiváltságos művészet, mely csak nagyon keveseknek adatott meg.

A Nemzeti Színház hőskorából egy ritka pillanatnak lehettem még részese mintegy húsz évvel ezelőtt, amikor két hatalmas erejű, nagy színésznő állott először szemben egymással Erzsébet királynő és Stuart Mária párfjelenetében: Jászai Mari és Márkus Emilia. Összecsapásuk mindent elsodró ereje is felejtethetetlen, de megjelelésük méltósága és stílusbeli tökéletessége a legritkább színházi élmény volt. Jászai Marit, aki Erzsébet királynő szerepében egy nagystílusú renaissance-portrét — Tiziant vagy Tintoretot és mégis angolt, talán Gainsborough valamilyen elképzelt elődjét! — keltette életre egész lényével és minden mozdulatával, sokat faggattam akkor, hogy milyen eszközökkel érte el a stílusnak ezt a tökéletességét, ezt a teljes beidegzését. Hiszen tanulmányban nála nem volt hiány, senki jobban és nagyobb hozzáértéssel nem tudott nála egy szerepben elmélyedni. De végül mégis csak azt állapítottam meg, hogy a döntő szerep ebben az intuícióé volt, a legkiváltságosabbnál is oly ritka intuícióé.

Ha a színésznőnek sikerül például Cleopatra szerepében csak néha-néha, minden erőszakoltság nélkül, egyiptomi szobrok vonalait felcsillantatni — például halálra készülésének oly finoman keleti ízű ceremóniájában —, akkor sokat megold már abból a *couleur locale*-ból is, amely itt határozottan felismerhető költői szándék.

Ugyanígy rákerülhet sok más szerepben is az ilyen irányú stilizálásra a sor, de a rendezőnek nagyon élesen szemügyre kell vennie a színészt is, a helyzetet is, nemkülönben az előadás többi szereplőit és körülményeit, hogy a szándékoltás ne legyen észrevehető és össze- csengjen az előadás egészének ritmusával. Ha a színész testi lénye *nem* alkalmas az ilyesmire, vagy ha nem áll az őrhelyen kellő ízlés, tudás és tapintat, akkor inkább le kell mondani az efféle el- gondolásról, mint rosszul megvalósítani.

* * *

Anélkül, hogy külön is szóvátettem volna a *színésznevelést*, azt: hiszem, a fentebbiekből világosan kitűnnek erről a nehéz, végtelen türelmet, odaadást, az egyéniség felismerésének és a vele bánni- tudásnak a tehetségét igénylő mesterségről való tapasztalataim és meggyőződéseim is. Csak azt szeretném itt mégegyszer hangsúlyozni, hogy a helyes színésznevelés első fázisát a naturalizmus iskolájá- ban látom. Ha a színésznövendék versek és verses szövegek tanu- lásán kezdi a mesterségét, akkor nagyon nehéz már patetikus stí- lusát leszerelni és természetes beszédre és magatartásra megtanítani. Megfordítva ellenben sokkal könnyebb a dolog. A vers már stílus, a stilizálás már magasabb igényekkel lép fel, ennek már tudatos felemelkedésből és tudatos fogalmazásból kell táplálkoznia. Első a természetes beszéd, csak azután jön a többi. Mikor a fiatal szí- nész elérkezett odáig, hogy az elmondott szövegben nem zörög többé a papiros, nem érzik a betanultság, sőt, ha már odáig is el- jut, hogy az tud lenni a színpadon is, gátlások és helytelen iskolai beidegződések nélkül, ami az életben, egyszóval, ha egyénisége vala- hogy már a talpára állt, tudatosodott a maga számára is: ez már nagy eredmény, erre már fel lehet építeni a többit is, a nehezeb- bet: a stílust. De enélkül az alap nélkül ingadoznia kell az egész épületnek.

A színésznevelés terén már nagyon hosszú idő óta *nem* igen történt semmiféle korszakosabb reform. A jó tanár jól tanított, a rossz pedig rosszul és nyilván így lesz ez ezentúl is. De néhány

év előtt Moszkvában és tavaly Zürichben is, megjelent erről a kérdésről egy egészen újszerű könyv, melyben Sztaniszlavszky fekteti le a maga színésznevelési rendszerét, mint előszavában ő maga is nevezi: a „Sztaniszlavszky-rendszer”-t, azzal a nemes céllal, hogy tapasztalatait és fölfedezéseit a következő nemzedékeknek átadja. Az író nagy nevére és a mű újszerűségére hamar felneszeltek azok, akikben hamar támad sznobisztikus hevület az iránt, amit nem egészen értenek meg. Mert Sztaniszlavszky könyve, ha szándékaiban és elgondolásaiban érdekes is, megoldásaiban, sajnos, teljesen kuszált és zavaros. Senki nálam nagyobb tisztelettel nem lehet ennek az igazán korszakosan nagy rendezőnek és egészen nagy formátumú színésznek is az életműve iránt, akinek rendezői és színészi munkáját nemcsak fölöttébb jelentékeny hatásából, hanem személyes élmények alapján is jól ismerem. De ez nem gátolhat meg abban a felismerésben, hogy könyve egy, bizony, eléggé gyenge író és ami már nagyobb hiba: egy monomániás öregember tévedése, amelynek megemésztetlen alkalmazása, vagy pláne a színésznevelés középpontjába helyezése feltétlenül kárára volna a színésznevelés ügyének. Sztaniszlavszky könyvének tartalma egyetlen mondatban is összefoglalható: a szerepet át kell élnie a színésznek. Ez felettébb helyes elv, csak hogy a könyv, amelynek kifejezett célja, hogy ennek elérésére, az élmény állandó frissentartására, helyesebben folyamatos megújítására, egy különleges technikát, varázsigt vagy szabaddalmat, vagy mit adjon a színész kezébe, egyetlen gyakorlati lépéssel sem visz közelebb ehhez a célhoz. Ügynevezett „pszichotechnikai” módszere — „a természet tudat alatti alkotómunkája, a színész tudatos pszichotechnika ja révén” — minden kezdetlegessége mellett is meglehetősen zavaros. Érdekes nekibuzdulások és semmi konklúzió. Fárasztó és mániás ismételtetése ugyanazoknak a primitív gyakorlatoknak, amelyekből nem derül ki semmi. Ha akarom, elhiszem, hogy rosszul csinálták meg a növendékek, másszor mag jól, sőt kitűnően. Azt is elhihetem, hogy ez utóbbi esetben az ősz mester felragyogott és a meghatottság könnyei csillogtak a szemében. De semmi sincs érzékeltetve és semminek sincs gyakorlati követkéz-

ménye. Az *izmok megeresztésének* elméletében is van jó megfigyelés, egy szemernyi igazság. De hogy mi ebben a korszakos, mindent megoldó felfedezés, sőt, hogy miben áll ez és hogyan alkalmazandó, azt, állítom, senki sem tudhatja ebből a könyvből tökéletesen megérteni és megemészteni, bárhogy felvillanyozza is sznobizmusát a jelszó újszerűsége.

A némajáték mint nevelési módszer nagyon egészséges és fejlesztő hatású, de miért kell ehhez a lelkes és szegény növendékeknek napról-napra ugyanazt a primitív helyzetet elképzelniök, mikor annyi szerep annyival érdekesebb helyzeteket és egy-egy egész szerep háttérével támogatott, tehát sokkal gazdagabb és speciálisabb, egyénibb megoldásokat kínál?! Hiszen elkezdni lehet akár kezdetlegesebb gyakorlatokkal is és azután térni át a bonyolultabbakra, de egy évig — mert egy év tananyagát közli a könyv — ugyanezeket nyúzni — érthetetlen! Még Oroszországban is, ahol mindenre annyi idő van, ahol a színésziskolák stúdiuma is vagy kétszer annyi ideig tart, mint nálunk. Csak érdekesebb minden egyéb ilyen feladatnál például Hamlet igazi némajátéka, a feszültség forróján, amikor nagybátyja imádkozása alatt azon tanakodik, hogy ledöfje-e? Vagy csak tanulságosabb volna Hamletnek nyomban utána következő, az anyjával való izgalmas, a lelkiállapot hullámlásában oly gazdag küzdelmét, ha úgy tetszik, szavak nélkül megjátsszatni? Vagy, hogy az orosz irodalomnál maradjunk, Fedja bármelyik jelenetét az „Élő holttest”-ből? A bonyolult lelkiállapotban a kezdetleges motívumok, a primitív erők és lelkirugók is bennefoglaltatnak. A sokban a kevesebb mindenestre inkább, mint a kevésben a több.

* * *

Talán furcsán hangzik, de meggyőződésem, hogy annak a megítélésében, hogy ki alkalmas a színészi pályára, nem szabad szerepet játszania a jelölt esetleges előzetes tudásának, sőt színészi készségének sem. Mert van egy fajta készség, hogy úgy mondjam: született rutin, amely nagyon alkalmas arra, hogy a tehetség oly főbenjáró kérdésében megtévessze a gyakorlott színházi embert is. Pedig

a bizonytalanságok, a gátlások néha sokkal nemesebb anyagot rejtenek, mint az a kis felszabadultság, elevenség és látszólagos biztonság, amellyel némelyik süldő tehetség színpadra dobban. Az sem, fontos, nagyobbára csak betanulás kérdése, hogy a jelölt hogyan mondja el a „Tanú” vagy „A falusi kislány Pesten” című költeményt. Túlnyomóan a produkció minőségének *ellenére* kellett mindig döntenem ebben a kérdésben, sőt, még a kész színész szerződésének kérdésében is. Néha jobb a produkció, mint a színész, de a legtöbbször rossz, akár tehetséges a színész, akár nem. De ez, mondom, nem is fontos, mert ha rosszul is értelmezi az előadott verset, vagy jelenetet, csak jó rendező kell hozzá és már megváltozik a kép gyökeresen.

A színészi tehetség megítélésében csak egyetlen tényező számít döntően: az egyéniség. Ez pedig nem a jelölt produkciójának készségéből adódik ki, hanem hangjának a színéből, a tekintetéből, sőt néha éppen abból, ahogyan belesül a versbe és sírvafakad. Egyszóval: a lényéből, az egyéniségéből. A betanult versnél szinte fontosabb az, ahogyan belép és köszön, ahogyan a saját szavaival mondja - el vágyait és reményégeit. A legtöbb színházi szakértő abból ítéli meg a jelöltet, amiben *hasonlít* más színészi jelenségekhez, típusokhoz vagy ismertebb színészegyeniségekhez, egyszóval az ő megszokott benyomásaihoz a színésztől. Az igazi hozzáértő abból, amiben *különbözik* másoktól.

A DRAMATURGIA VEGYKONYHÁJÁRÓL

Nem lesz itt szó konstruktív dramaturgiáról a szónak lessingi értelmében. Mindössze néhány megfigyelés következik itt az élő színháznak arról a tevékenységéről, mellyel a rendelkezésére álló darabokat kiválasztja és a színpadra alkalmassá teszi.

De van-e egyáltalában egy minden darabra egyként érvényes dramaturgia? Bizonyos, hogy ilyen még lessingi értelemben sincs. A színházi dramaturgnak meg különösképpen meg kell szívlelnie Börne tételét, hogy: „Minden drámának mások a szabályai, más a lélekzete.” A színházi dramaturg a szerzőnek csak olyan tanácsokat adhat, amelyek pontosan és legsajátosabban az ő darabjára.. *arra* a darabra vonatkoznak.

Ez nagyon is magátólértődőnek hangzik, pedig nem is olyan magátólértődő. A legtöbb dramaturg — és színházigazgató és kiadó is — minél távolabb áll a drámaírástól, annál nagyobb ambícióval szereti szabadjára eresztetni a fantáziáját és olyan kívülálló ötletekkel siet a darab segítségére, amelyeknek a szóbanforgó darabhoz semmi közük, melyek sohasem válhatnak hússá és vérré benne. Hatásos, robajjal csattanó felvonásvégeket és egyéb hatáskliséket követelnek minden darabtól, mindenáron, az olyantól is, amelynek az írói hangsúlyaihoz például éppen a csendes, halk felvonásvég illik, amelynek ez a lényegéhez tartozik. Az ilyen erőszaktétel nemcsak az írónak árt, hanem legtöbbször még a hatásnak is. Merthogy

van felvonásvég, amely éppen akkor hatásos, ha nem áll többől, mint egy csendesen elhangzó, halk akkordból. Mesterséges, idegen cselekmény részek bezsúfolását óhajtják, amelyek távolállanak a szóbanforgó darab világától.

Mind ennek semmi értelme. Nagyon bele kell hatolnia — már ahol van mibe belehatolni — a darab és az író szellemébe annak, aki az írónak tanácsot akar adni. Minden darabot csak *a saját levében lehet* megoldani. A jó tanács az, ami olyasvalamit, olyan motívumot ragad ki és mutat fel a darab tartalmi komplexumából, amely már tulajdonképpen benne is van, de bágyadtan, elmosódóan. Ami csak azt tudatosítja az író számára, ami talán egy pillanatra felrémlett benne is, de ami mellett elment, amit elfelejtett, vagy nem mert megnöveszteni. Amikor az író szeme felcsillan a dramaturg ösztönzésére: igen, erre gondoltam én is! igen, ezt megcsinálom! — csak ilyenkor jár a dramaturg a helyes úton. És jól megcsinálni is csak az illet tudja az író. A neki idegen és ráerőszakolt motívumok mindig ki fognak lógni a darabból és semmiképpen sem válnak hasznára.

A dramaturg félelmetes *vörösceruzája* is olyan hadiszerszám, „amellyel csinján kell bánni. Rákosi Jenőnek az az axiómája, hogy attól még sohasem bukott meg darab, amit kihúztak belőle, hanem mindig csak attól, amit bennehagytak, nagyon szellemesen hangzik, de nem egészen fedi az igazságot. Mert igenis, már attól is megbukott darab, amit kihúztak belőle. Ha az lényegéhez tartozott, ha kihagyása az egész építményt meglazította, ha igazi ragasztéka volt a darab architektúrájának vagy szellemiségének. Mert sokszor megesik, hogy a vízzel együtt a gyereket is kiönti a vérengző dramaturg. Húzni könnyű, de jól, tapintatosan és mégis szentimentalizmus nélkül húzni — ez már nem is olyan könnyű, mint amilyennek látszik. Jómagam például úgynevezett rossz húzó vagyok, sajnálok minden szót, amiben csillan valami, valami az íróból, vagy valami a színész számára.

Viszont kétségtelen, hogy nem egyszer nagyon hasznos intézménynek bizonyul a vörös ceruza. A színpadi percek végtelenül hosszúak, de még hosszabbak az unalom percei. Néha a döcögő vagy zavaros dialógust néhány jó húzással könnyűvé, simává és világossá lehet tenni. Néha a mondatok vagy mondatcsoportok áthelyezésével is meglepő változást lehet előidézni. Shaw Szent Johannájának negyedik képét, amelyben Johanna meg sem jelenik a színen, a legtöbb előadásból, mint túlságosan elméleti, nem színpadra való hitvitát, egyszerűen ki szokták hagyni. Nagyon szemléltető volna, ha itt leközölhetném az egész képet, először eredeti formájában, azután azokkal a húzásokkal és főként mondatátcsoportosításokkal, melyek azt a Belvárosi Színház előadásában a darab legizgalmasabb jelenetvé tették. A kép színpadi hatásában e változtatások révén meglepő volt a különbség.

A vörös ceruza útja furcsa valami. Csak akkor jön rá az ember, hogy milyen nélkülözhetők a megszervebben a szövegbe épített mondatok is, amikor a vörös ceruza nyomán kiderül, hogy minden — hozzáértő — húzás után is megmarad a szöveg eredeti érteimé, azaz, hogy a megmaradó szöveg értelmileg éppen olyan posszibilis, éppen úgy elmondható. Csakhogy nem is mindig ez a legfontosabb, mert néha az író lényeges és legfinomabb mondanivalói éppen az értelmileg nem okvetlenül nélkülözhetetlen mondatokban foglaltnak. Persze, az igazi dráma nem szenved lényeges sérelmet, ha a színpad helyes és mellőzhetetlen szempontjai szerint változtatnak rajta. Maugham egyenesen a drámaíró „maximá”-jának nevezi azt a megállapítását, hogy: „Akármilyen brilliáns is egy jelenet, szellemes egy mondat, vagy mély egy reflexió, de nem lényeges a darabra nézve, ki kell húzni!”

Goethe, noha ő maga nagyon szorgalmasan élt a vörös ceruzával, kikelt annak túlságos garázdálkodása ellen. Hebbel egyenesen papíráhíthatot, szent tiszteletet követel a vörös ceruzától olyankor, amikor Shakespeare-ről, vagy más igazi költőről van szó. Shaw szerint pedig: aki Shakespeare-t a színpadra meri idomítani, az maga is szinte Shakespeare legyen! Ha ezt az intelmet komolyan ven-

nők, azt hiszem, sok dramaturg kezében megdermedne a vörös ceruza!

A húzás dolgában különben abban a színházban, ahol más a rendező és más a dramaturg, végső fokon a rendezőnek kell döntenie, mert az előadás egész klaviatúrája az ő kezében van, neki kell tudnia, hogy az ő rendezői hangsúlyaihoz, de a rendelkezésre álló eszközökhöz képest is, mennyi és milyen szövegre van szüksége. A dramaturgot ebben az esetben csak az indítványozás joga illelheti meg.

Holmi szabályok nem igen támogathatják a dramaturgot annak a megítélésében, hogy melyik darabtól remélhet valamit a színház? Erre nincs szabály, nincs mérték, még a tapasztalat sem jó mankó, mert az a nagyon gyakori dramaturgia, amely a többi színházak sikerei felé sandít „ötletért”, rendesen pórul jár, mert a sikert nehéz leutánozni és megismételni. Nem segít itt más, mint a helyes ösztön, amelynek döntéséhez aztán a jól pallérozott agyvelő az esztétikai érveket is megtalálja — utólag. Végül is nem mérheti le az ember máson a hatást, mint a — hátgerincén. A dráma megjelentető erejének és szuggesztivitásának, vagy a dialógus villamosságának fokára nézve — megannyi fontos, legfontosabb tényező! — nem állíthatók fel szabályok és mértékek.

És még vannak színházzal foglalkozó lények is, akik a dramaturg bírálati szempontjait egyszersmindenkorra és minden darabra leszőgezhetőknék vélik! A Nemzeti Színház százéves történetének írója például, aki e minőségében szuverénül ítélkezik elevenek és holtak fölött, a következő klasszikus mondatban árulja el kritikai álláspontját a drámairodalommal szemben: „A legfőbb baj, hogy a Színművészeti Tanács szervezeti szabályzata nem írja *pontosan* elő a bírálat szempontjait és sokszor (!) csak egyéni ízlés nyilvánul meg a visszaautásításnál...” Hát mi a . . . nyilvánulhatna meg más, mint az egyéni ízlés? Egy darab megítélésében . . . Kollektív ízlés? Vagy egyéni ízléshiány? Vagy talán a „szervezeti szabályzat”?

A világ semmiféle dramaturgjai nem hozhatók szervezeti szabályokkal egy nevezőre — feltéve, hogy értik a mesterségüket és lelkiismeretesek —, már csak azért sem, mert semmiféle dramaturg, még a legszubvencionáltabb színházé sem, hagyhatja teljesen figyelmen kívül a közönség ízlését. A közönség ízlése pedig.. Ugyanannak a kornak két eléggé homogén gondolkodású dramaturgia, Goethe és Schiller, homlokegyenest ellentétes véleménnyel volt a közönségről s így arról is, hogy mit kell előadni a színházban. Goethe szerint a közönség a vaskos, durva hatásokat szereti és a finomabbak iránt semmi érzéke. Schiller szerint viszont nem a közönség, hanem a rossz művészek süllyesztik le a színházat, mert a közönség a legjobb kosztra is kapható, csak rá kell nevelni. Shaw pedig így fejezi ki magát ebben a kérdésben: „Ami az egyiknek pecsenye, az a másiknak méreg; ami után az egyik vágyódik, attól a másik undorodik.”

A szubvencionált színház sem mellőzheti teljesen a közönség szempontjait, de jogosultsága csak úgy lehet, ha a schilleri elvet tartja szem előtt és csakugyan neveli is a közönséget. Ha a legjobbat — a magánszínházak által meg sem közelíthetőt — nyújtja előadásban is, ha kitart egy magasrendű program mellett és nem áll be a magánszínházak anyagi versenyébe. Ezek a szempontok határozzák meg dramaturgiájának elveit; de a magasrendűség *kritériumai* már nem foglalhatók semmiféle szervezeti szabályzatba.

* * *

Sok-sok évvel ezelőtt, amikoriban még csupa szabályosan három felvonásra tagolt darabokat szerkesztettek, tanulmányt írtam ennek a formának az unalmasságáról és fantáziátlanságáról és felvettem a forradalmi kérdést: miért ne lehetne a modern drámát is a shakespearei formába felbontani, gazdag és változatos képsorozattá, amely nem köti meg a képzeletet és sokkal jobban megfelel az impresszionista szemléletnek, de sokkal természetesebb is, mint a három felvonásba oly erőszakosan belekonstruált cselekmény. Nagyon megbűnhődtem ezért a lazításomért. Nemsokára sorra jöt-

tek a jelenetsorozatból álló darabok. Természetesen nem az én lazításom következményeképpen, hanem egy új világdívat ütemére. És kiderült, hogy ez a divat csak arra volt jó, hogy a darabírók a könnyebb végét fogják meg a dolognak. Nem is konstruáltak többé, csak apró helyzetleírásokat, novellákat raktak egymás mellé és mindent a dekoráció változatosságára bízta. Ez a könnyebbség nemcsak hogy új szárnyakat adott a titkos drámaírók ügybuzgalmának, de jobb drámaíróknak is igen rossz iskolájává lett. A konstruálás régi kényszerében sokkal keményebbre és drámaiabbra kristályosodott ki a kompozíció, ami a drámának mégis csak életkérdése. A drámaírónak meg kell fognia a tollát. A drámát nem lehet úgy papírra vetni, mint a folytatásos regényt. Az ideális dráma első felvonása első szavának a leírásakor már szinte tisztában kell lennie az írónak az utolsó felvonás utolsó szavával is. És még sokkal inkább a felépítés szigorú konstrukciójával. A három felvonásba szorított író kénytelen volt drámaiban gondolkodni, sűríteni, komponálni. A jelenetsorozatnak nekiszabadult író ezzel szemben jogosultnak érzett minden lazaságot és pongyolaságot.

Vissza a háromfelvonás ketrecébe! A szabadságból elég volt!

A színházi dramaturg nem alkalmazhat abszolút esztétikai mérteket és munkája sem tarthat abszolút értékelésre igényt, mert függvénye annak a meglévő, vagy csak elképzelt, nem esztétikai tényezőnek is, amit a mindenkori közönség ízlése képvisel. De ha mélyére nézünk ennek a kérdésnek, be kell látnunk, hogy ez a nem esztétikai tényező, lényegében és hatásában — ha művészi szándékú színházról van szó —, legalább is olyan termékeny, mint az abszolút esztétika szempontjai.

Ma már tudjuk, hogy az a színházi dramaturg, aki Nestroyt és Anzengrubert szóhoz juttatta, csaknem olyan termékeny munkát végzett, még az irodalom szempontjából is, mint Brahm, aki Ibsen és Hauptmann színpadi útját egyengette. Pedig bizonyos, hogy nem az abszolút esztétika szempontjai irányították, hanem elsősorban is

közönségének ízlését kereste. Eleven közönségszínházat csinált Shakespeare is; nemcsak mint szerző, hanem mint a maga dramaturgia, aktora és igazgatója is. Goethe, a dramaturg, már tudatosan különböztetett az eleven színház és az esztétika szempontjai között, mikor az általa lenézett Ifflanddal és Kotzebue-val kezdte a maga közönségét hozzánevelni — Goethehez és Schillerhez, akiket már a legmagasabb esztétika szempontjai szerint is megbecsülhetett. És Schiller? Nem ő írta korának legelevenebb színházát? A kevesbbé értékes darabokat még Lessing szerint is műsoron lehet tartani, ha jó szerepek vannak bennük: „Az operát sem kell eldobni, amiért rossz a szöveg.”

Aztán meg... a mai színház dramaturgia tudja, hogy, fájdalom, milyen ritkán válik aktuális, eleven dilemma ennek a két ellentétesnek látszó szempontnak az összeütközéséből! Hogy milyen ritkán akad a kezébe valami, amit abszolút szempontokból értékesnek talál és amit csupán a közönségtől féltében nem mer szóhoz juttatni. Mert az úgynevezett közönség ízlésének megvan az a tulajdonsága, hogy tulajdonképpen kiszámíthatatlan és nincs, aki igazán kiismerje magát benne. Ha tehát a dramaturg, illetve a színházvezető egy újszerű drámai alkotást abszolút értékesnek, igazán magasrendűnek tart, akkor nem igen állja meg, talán még a legüzletibb szellemű színházvezető sem, hogy fel ne mutassa, hogy az örökké kiismerhetetlen közönségízlést meg ne kísértse: hátha éppen ebben az újszerű drámában van a siker, hátha éppen ez az, amit a közönség oly nehezen ostromolt kegye vár és méltat?

Ezen a téren csak az „eléggé tehetséges”, „biztató”, közepes munkák íróival esik meg az az igazságtalanság, hogy nem jutván levegőhöz, eleven kísérleti pódiumhoz, színpadhoz, nincs módjukban kifejlődni, megbátorodni és igazán értékes alkotásokat kitermelni. Dehát az már a színház lényegében, sok embert megkívánó és eltartó, drága organizmusában rejlik, hogy nincs módjában mindenféle szorgalmakat és jó intenciókat honorálni. Egy folyóirat, a maga limitált és limitálható költségvetésével ezt megteheti, ha van erkölcsi és anyagi bátorsága hozzá. De színház nincs olyan, amely ezt győzné.

Már csak azért sem, mert még a ráfizetéssel sincs elintézve a kérdés, mert színházat közönség nélkül nem lehet csinálni.

Pedig el kell ismerni, kétségtelen, hogy némely féltehetségből egész tehetség válhatnék, ha pódiumot kapna a talpa alá. Így van ez az írónál és a színésznél is, akinek pályáján világosabban kimutathatók az állomások. Egyszer egy egészen régi, elképesztően alacsonyrendű Chaplin-film került a szemem elé. Látnivaló volt, hogy a nagy Chaplin az amerikai burleszkeknek abban a primitív korában is körülbelül azt csinálta, amit ma. Ő maga, színésziileg, ma sem igen produkál többet, mint azon a régi filmjén, amelyen pedig még csak észre sem lehet venni a ma világosan a szemünk elé domborodó nagyságát, mélységét, amelyen, ha csak erről a régi filmről ismerjük, ő is olyan bohócakrobata, mint a többi, amerikai külvárosokban népszerű burleszkek hőse. Ahhoz, hogy ő érvényesüljön, hogy a bárgyú film-artistából számunkra mély emberábrázoló, igazi művész váljak, a film eszközeinek fejlődése és az ő magaismerő, szelektáló kritikai képessége volt szükséges, amely lassan-lassan méltó keretet, a maga kvalitásait pregnánsan felmutató filmeket tudott formálni maga körül.

De addig? Hogy tudott felszínen maradni, megélni azokon a hosszú éveken át, amíg valóban rossz, ízléstelen filmeket produkált? Csakis úgy, hogy annak az amerikai, külvárosi közönségnek, melynek dolgozott, *használati* cikk volt, tetszett, amit csinált; az a közönség a maga kritikátlanságával és ízléstelenségével eltartotta őt addig, amíg kifejlődhetett, *önmagává* lehetett. Tehát ha az az inferioris közönség nem lett volna, akkor ma Chaplin sem lenne, elkallódott volna, mint talán annyian, drámaírók és színészek, akiknek nem volt alkalmuk, terük kifejlődni.

Ez a probléma azonban megoldhatatlan. Ezen csak az élet kiszámíthatatlan véletlenjei segíhetnek vagy — nem segítenek.

* * *

„Méfiez vous de vos premières impressions, car elles sont toujours justes...” Azt hiszem, Chateaubriandnál olvastam ezt a para-

doxont és mindig ez jut az eszembe, amikor egy színdarab elolvasásának első és döntő impressziója számára akarom szüzen megőrizni az elfogulatlanságomat és minden reagáló képességemet. És ez a színháznál nem könnyű dolog, ennek száz akadály toppan az útjába.

Meggyőződéssé vált bennem, hogy az első elolvasás impressziója úgy az értékelés, mint a várható hatás lemerése szempontjából a legdöntőbb és a legmegbízhatóbb. Amikor még magam is gyanútlan közönség, outsider olvasó, tabula rasa vagyok. Meggyőződtem róla, hogy úgy az érték, mint a hatás dolgában, mindig annak az impressziómnak volt igaza, mely az első olvasás folyamán alakult ki bennem. Ha ezt megzavarják, befolyásolják, akkor nincs mód rá többé, hogy a darabot úgy engedjem hatni magamra, hogy az ítéletemben megbízhatnék. Elvesztettem az első impresszió frissességét és tisztaságát, soha többé nem közeledhetem már a darabhoz elfogultlanul. Akkor már csak az esztétikus, a kritikus dolgozik bennem, akinek az ítéletében nem bízom és akinek rendszerint — a döntő kérdésekben — nincs is igaza. Az első elolvasásnál még az ösztönök dolgoznak, még szűz lapra vetődik a hatás. Ha másodszor olvasok el valamit, akkor már eltompul a judíciumom ébersége, akkor már a részleteket látom, mesterségbeli készségeket méltányolok, vagy akár értékesebb írói kvalitásokat is, amelyeknek azonban abban a döntő kérdésben, hogy a darab színre kerüljön-e vagy nem? — nincs mondanivalójuk, semmi jelentőségük.

Még jobban veszélyezteti aztán az ítélet megbízhatóságát a színházi munkának az a stádiuma, melyben a dramaturgból rendező lesz, aki a színpadi matériát kezdi tapintani a darabban és próbáról próbára elfogultabbá enyhül iránta. Mert a rendező rendszerint *kedvezően* elfogult és ha lélekkel megy bele a munkába, akkor lassan-lassan beleszeret abba a darabba is, melynek az első elolvasásnál számos fogyatékoságát ismerte fel. Belemélyed a részletekbe, melyek a megjátszhatóság szempontjából izgatják és a próbák során tetszetős részleteket csíhol ki, melyek megtévesztik ítéletét a mű egészével szemben. A későbbi próbákon már csak azok

a relativitások érdeklik, melyeket egy-egy próba az előbbi próbákkal szemben felmutat, a főpróbáig pedig már annyira belesüllyed a munkába, hogy a darab várható hatásáról már éppenséggel nincsen véleménye.

Éppen ezért az utolsó próbákon a legjelentéktelenebb új fej felbukkanása a nézőtéren már jobban izgat, mint akár annak a legmegfontoltabb esztétikusnak a véleménye, aki úgy ül be a nézőtérre, hogy már ismeri a darabot. Egy elfogulatlan díszletmunkás-nevetésének jobban megörülök, mint a legértelmesebb színész elragadtatásának. Mert lemérni a hatást csak azon tudom, aki még, nem ismerte a darabot, aki az első impresszió frissességével nézi. A többi már nem számít, éppen úgy, mint jó magam sem, aki már csak a színfoltokat látom. Mint a festő, aki a munka lázában nem tud már eléggé hátralépni a képtől, hogy az egészet meglássa.

A meghozható ítélet megalkotásának legnagyobb ellensége a, szerző, aki még elolvasása előtt beszél a darabjáról, elmondja a tartalmát, vagy tanácsot kér a felépítésre vonatkozóan. A legveszedelmesebb, mikor a szerző ragaszkodik hozzá, hogy maga olvassa fel a darabját. Soha még helyes képet nem kaptam a darabról, melyet felolvasásból ismertem meg. Legtöbbször kedvezőbb a kép — és nyilván ez az, amit a felolvasó szerzők ösztönösen éreznek is —, de mindig eltolódik. Utána aztán már hiába olvasom el akárhányszor is a darabot, a hatás elemeit nem tudom többé megkeresni, összefoldozni: az ösztöneim ébersége, az első impresszió frissége elveszett. És a dramaturg eltompulása nem válik javára a szerzőnek sem. Mert sok mindenben lehetett volna még segíteni, ha a dramaturg maga olvasta volna el a darabot. Egy-egy jelenet hatását lemérhette volna magán, vissza-vissza lapozhatott volna és a benyomásáról hiánytalanul beszámolhatott volna a szerzőnek.

Többször tapasztaltam viszont, hogy a szerző felolvasása — még; a tisztán írói, hangsúlytalan felolvasás is —, eléggé termékeny az előadás egészének bizonyos hangsúlyaira nézve. A leghasznosabb,, ha a szerző az olvasópróbán olvassa fel a darabot. De nem előbb,, nem mielőtt a főkérdésben: az előadás kérdésében döntés történt

volna. A rendezőt szabad a szerzőnek befolyásolnia, de a dramaturgot nem. Hasznosabb, ha — természetesen mindig csak a hozzáértő, a műbe magát a felolvasásig beleélni tudó dramaturgról szólván — az ilyen dramaturg befolyásolja a szerzőt és nem megfordítva. Nem mintha a dramaturg jobban tudná a leckét a szerzőnél, hanem mert ő az első, akin az író művének hatását lemérheti; akkor, mikor ő maga ebben a kérdésben már nem láthat tisztán. Ha ugyan valaha is tisztán láthat benne.

A színházi dramaturg munkája más, mint a lektoré vagy a szerkesztőé, aki regényeket, cikkeket és általában nyomtatásra szánt irodalmat olvas. Ez utóbbiak a kinyomtatással céljukhoz, beteljesedésükhöz érnek el. A színpadi mű beteljesedése: a színpad, az előadás. A szempontok különbsége tehát nemcsak — mint különösen írói körökben gondolják — a színpaddal és a közönséggel való *megalkuvás* irányában található fel. A különbség lényege az, hogy a dramaturgnak látnia és hallania is kell azt, amit olvas; a színpadi mű optikai és akusztikai vízióját is teljesen fel kell idéznie előtte a betűnek, mely a nyomtatásra szánt irodalom rendeltetésében csak betű marad. Ez más szóval azt jelenti, hogy ha a dramaturg nem is egy személy a rendezővel, akkor is rendezői fantáziával is kell bírnia. Érzékkel annak a megítéléséhez is, hogy mi az, amit a színpadi akusztika élesebben, bántóbban exponál és még sok egyébhez is.

Sokszor olyan dialógus kerül a dramaturg kezébe, amely leírt formájában csaknem laposan, banálisan, elmondásra szinte érdemtelenül hangzik. De mihelyt valóban „hangzik”, tehát a színpadon: tartalommal, az élet akcentusaival, ízeivel, a jó megfigyelés és az emberábrázoló tehetség vérkeringésével telik meg. Mind ennek a színpadon nagy és ritka értéke van. A dramaturgnak, amikor olvassa a darabot, már hallania kell a dialógust. Vannak súlytalan mondatok, amelyek bizonyos helyzeti energiában robbanó erőre kapnak. A dramaturgnak látnia kell a színpadi helyzetet, érzékelnie kell a proporciókat, a levegőt. És nem lehet eléggé hangsúlyozni:

mindez nemcsak a közönség hatás megalkuvó szempontjaira, hanem a dialógus és az egész mű drámai értékére, lényegére is tartozik. Színpadon csak annak van jogosultsága, aminek színpadi dinamikája van, úgy is mondhatnám: ami *több* a színpadon, mint nyomtatásban.

Az eset fordítottjától nem kell tartanunk. Attól tudniillik, hogy a gondosan ötvözött, veretes és gazdag dialógust nem lehet a színpadon jól elmondani. Mert természetesen nemcsak a híg és banálisan ható dialógus lehet drámai. A rendezői értelmezés vésőjének be kell hatolnia a legtömörebb szövegbe is és kristálytisztasággal és könnyen gördülő természetességgel kell elmondatnia a legbonyolultabb mondat-konstrukciókat is. Az egyszerűen nem igaz, hogy az ilyen szöveg a színészt az átélésben és annak természetes kifejezésében akadályozná.

Nem a tömör, hanem a színpadiatlan, éppen színpadilag *pongyola* dialógussal van baj. Sokszor kitűnő regényfordítók és mindenképpen vérbeli írók színpadi fordításai teljesen hasznavehetetlenek. A teljes szöveget át kell írni, mert még az is, ami nyelvtanilag helyes, magyartalanul hat. Itt az a hiba, hogy ezek az írók nem tudnak dialógust írni, nem drámaírók. És nagyobbára — jogosulatlanul — le is nézik a feladatot, melyet pedig bizonyos fokig meg lehetne tanulniok.

Az új horizontok felé néző dramaturg munkája nagyon meglehezült a drámának ebben a meddő korszakában, melyben nem az új dráma keresi a színházat, hanem a színház keresi az új drámát.

Vannak, voltak forró korszakok, amikor egy egész forradalmi generáció tört a színpad felé és döngette a korhadt kapukat. Tulajdonképpen könnyű dolga volt Brahmnak: csak a kapukat kellett szélesen kitárnia és akik betódultak, nem kisebb legények voltak, mint Hauptmann, Ibsen, Halbe... És Reinhardt készen, már beérkezetten kapta Gorkijt, Strindberget, Wedekindet, Sternheimet és Shawt... Ezeket nem kellett szorgos dramaturgi pápaszemmel megkeresni, ezek a levegőben voltak, jöttek, áramlottak, feltartóztatha-

tatlanul. Reinhardt mondta egyszer, hogy ő nem olvas darabot, mert, ami nagyon jó akad, amit nagyon elő kell adni, arról ő úgyis értesül, az a levegőben van.

Talán így is van. Talán nem is lehet az új drámát erőszakolni[^] tenyészteni, talán nincs is sok értelme a dramaturgi buzgóságnak, amely a felfedezés vágyával motoz a kéziratcsomók között. Az új dráma talán majd egyszerre elindul valahonnét és megkeresi az új színpadot. Mert az új színpad is csak ritkán támadt egy-egy rendező vágyából, tehetségéből; legtöbbször az új festészettel, az új architektúrával és főként, persze, az új drámával indult el, új rendezőket, színészeket és színpadi formákat keresni. Egészséges, vérrel tele színpadi forradalom mégis csak az, amely az új drámával együtt születik meg ...

Az új dráma. Persze, az új írói generáció, még ha nincs is szükségszerű, dübörgő mondanivalója, nehezen tud a kritika ez örök. „ideális követelményének” ellenállni és buzgó önsanyargatással keresi az irdatlan utakat.

Az új németek már két-három évtized óta verejtékezve bizonyítják, hogy milyen nehéz megtermékenyülés nélkül szülni, milyen nehéz valamit a világra hozni, ami nem a belső kiélés vágyából támad, magátólértődően, szükségszerűen; forradalmat csinálni, ami nincs a levegőben ...

Húsz-harminc évvel ezelőtt a német dráma az eltökéltségek és; elrugaszkodások kaotikus korában vajúdott. A mindenáron való új káprázata tartotta vak szolgaságban a judíciomot, a mértéket, az. ízlést. Behunyt szemmel kerestek új, még sosem volt formákat, amelyeknek a múlt irodalmában még az elemeit sem lehet megtalálni. Szinte minden szót újra akartak kitalálni, valami elemeiben sem feltalálható, artikulátlan nyelven megszólalni, mintha eddig semmi sem lett volna a világon, sem nyelv, sem drámai forma és a legfőbb cél: beíratlan lapra írni, hallatlanul új, előzmény nélküli való formákat... Az ilyen eltökéltség már magában hordja a terméketlenséget.

A francia kritikának nemcsak megalkuvása, hanem okossága is, hogy nem szegzi a mindenáron való új követelményét a dráma mellének. Talán ez is, de mindenesetre az egész francia irodalmi erudíció is oka annak, hogy az új franciák egészen más úton keresik az új drámát. Ők nem akarnak semmit sem elfelejteni abból, ami van, amit gazdag örökségképpen a stílus művészeitől, La Bruyére-en és Flaubert-en keresztül máig kaptak és amiről a szintén forradalmi Henry Becque és Porto-Riche sem feledkezett meg soha; ők még hozzátanulnak mindehhez. Nem zárkóznak el többé az északi irodalomtól sem, ma már tudomásul veszik Ibsent, Strindberget, sőt Hauptmant és Wedekindet is, felfrissülnek, megtermékenyülnek tőlük, de csak éppen annyira, amennyire mondanivalóik, kifejezésre törő átéléseik megkívánják. Nem rugaszkodnak el minden tradíciótól, sőt az elődök vállán akarnak magasabbra lépni. De jó elődökén. Csak éppen Sardout, Bernsteint és a boulevard-színházat akarják elfelejteni, a rutint, az amuseur-irodalmat: ennyiben forradalmiak.

Nem tudom, hogy amit csinálnak, az: az új dráma-e? De értékes dráma. Az érzelmi drámának új és maradandó fejezete.

* * *

A magyar kritika jól teszi, hogy „ideális követelményeket” hangoztat a színházakkal szemben, mert valóban nincs ország vagy nyelvközösség, mely repertoár és játékmódjában olyan keveset merne, a rutin-irodalomnak és a színpadnak olyan poshadt állóvizében vesztegelne, mint az utóbbi években, sőt évtizedekben is, a különben fejlett és tehetségekkel teli magyar színpad. Ma már a konzervatív francia színpadon is sokkal több *történet*, mint nálunk. Ott tagozódások vannak, egészséges kirajzások és ma már egész sor avantgarde-színpad, amely bátor kísérleteket mutat fel.

De ugyanaz a kritika, mely elvben és általánosságban az újnak posztulátumával áll elő, megtorpan és felágaskodik, amikor a gyakorlatban néha csakugyan valami újjal találja szemben magát. Ez

azért sajnálni való, mert amennyire nálunk az átlagos színház területén, abban, ami kell, vagy nem kell neki, nem igen engedi magát befolyásolni a közönség és sokszor a kritika ellenére is sikerré avatja azt, ami igazán kenyere, ami igazán kell neki: annyira fontos a kritika szerepe azokra az újszerűbb és értékesebb színházi produkciókra nézve, amelyek nagyon is rászorulnak a kritika támogató, felvilágosító, toborzó munkájára. Az újszerű irodalom kritikai támogatásának hiányában aztán nem kis melegséget találják meg az újat nem kockáztató színházak.

A kritika impresszionista; persze, más nem is lehet. A kritikus beül a nézőtérre és — mit is tehetne mást? — hagyja magára hatni a darabot és a hatást szuverén módon, ami elvitathatatlan joga, leméri magán. Csak az a kérdés: mit visz magával a nézőtérre, milyen intenciókat, befogadóképességeket, frissiséget, műveltséget, művészi tapasztalatot és erudíciót? Átesett-e már a művészetnek valamely váltógazdaságán, hogy ne mondjam: forradalmán? Tudja-e azt, számol-e azzal, hogy az, ami új volt, *sosem hatott teljesen harmonikusan*, mennyei-andalítóan a régi művészethez hozzászokott idegekre?

Az újnak hatása mindig diszsonáns volt, felborzoló, idegesítő és mindig attól függött: ki hogyan tudott figyelni rá, ki tudta kidobálni tudatából a megszokás ballasztjait és ki tudott különböztetni a csak újszerű és az értékesen, lényegében új között? Ehhez sok minden kell: kultúra, idegzet és türelem is, sok türelem és a napi kritikának már csak tempójában, technikájában is alig elférő önkutatás, elmélyedés... És tudni kell az előzményekről is egyet-mást: honnan jön ez az új, mire felel, hová reagál?

Szép a kritika impresszionizmusa: szabadsága és felelőtlensége sokat ér. Csak éppen még sokkal nagyobb felkészültséget kíván, mintha jogosultsága lessingi diplomához volna kötve ...

* * *

A legtermékenyebb dramaturgi munka is csak kiválasztó, ki-küszöbölő, lényegében inkább negatív, mint pozitív. A legéberebb dramaturg is csak a meglévő anyagból válogathat — teremteni nem tudhat. Az alkotót — az író — legfeljebb csak irányítania és gyomlálnia lehet. Szerepe mint serkentőé, megszólaltatóé is, csak alkalmi lehet. Ha egy-két ügyes színdarab született is már ilyen dramaturgi ösztönzésből, az igazi drámaírói tehetség magától is drámában szólal meg, nem vár buzdításra.

Az igazi alkotó munka a színház művészi vezetésében nem a dramaturgé, hanem a rendezőé. Ő teremti meg a színház lényegét és ábrázatát; mert nem is a *mi?*, hanem a *miként?* állapítja meg a színház művészi karakterét. Sőt tulajdonképpeni felelősségét, művészi etikáját is. A felelősséget teljes egészében csak azért vállalhatja, ami teljesen a kezében van. Ez pedig nem a darab, ὄμιον annak tolmácsolása: az előadás. Az a meggyőződés, hogy értékes előadása csak értékes darabnak lehet, irányítja a jobbfejta színház-vezetőt dramaturgi működésében. De a drámatermelés kvalitása már kívül fekszik az ő hatáskörén. A válogatásban csak a viszonylagosság elve, no meg a jószerencse vezetheti.

* * *

Bőségesen tódulnak tollamra a mondanivalók, mikor a színházról van szó. Úgy érzem, hogy még sok mindenről kellene beszélnem. Valóban, könnyebb volna folytatnom, mint abbahagynom ezt a könyvet. Dehát valahol mégis csak végét kell szabnom. Aminthogy, bevallom, megírnom sem volt nehéz, mert csak a napi munkámba kellett belenyúlnom érte: a gamamába.

Amit az ember a mesterségében művel, abban nagyobbára az ösztönei vezetik. Az már hajlam kérdése, hogy ki mennyire keresi meg és építi ki az elméleti háttérét is annak, amit a gyakorlatban művel. Bennem mindig voltak efféle hajlamok, de, ha őszintén végiggondolom a dolgot, színpadi munkámat aligha irányították elméletek. Ezek nagyobbára csak utólag szűrődtek le, csak utólagos indokolásai a pillanat tényeinek.

Minden, amit a színházról elmondtam, csak tudatosítási kísérlete tünődéseimnek, megérzéseimnek, melyekkel pályámon elindultam és aztán a színpadon és a színházvezetés során felbukkanó problémákkal szembe álltam. És talán leszűrődése egy valamiféle színházi szemléletnek is, amely az évek folyamán, szinte magától, kialakult és talán ebből a könyvből is kiadódik. Nem is kívánt több lenni ennél. De kevesebb sem. Semmiesetre sem: a szakirodalom gyarapítása. Szakszerű csak annyiban, hogy valóban a gyakorlat talajából szivódott fel mindaz, amit elmondtam benne.

A KÖZÖLT IDÉZETEK REPERTÓRIUMA.

A. Appia: Die Musik und die Inszenierung.

Aristoteles: Poetica. — Rhetorica.

L. Börne: Briefe aus Paris.

O. Brahm: Freie Bühne, I. 1890.

Mlle Clairon: Mémoires. Paris, 1882.

G. Craig: On the art of the Theatre.

E. Delacroix: Journal.

D. Diderot: Paradox sur le Comédien.

E. Fahren: Théâtre.

F. Gémier: Le théâtre (entretiens réunis par Paul Gsejl).

J. W. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. — Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. — Gespräche mit Eckermann. — Annalen. — Paralipomena zu den Annalen. — Briefe an Kirms.

J. W. Goethe u. Fr. Schiller: Briefwechsel.

F. Grillparzer: Ästhetische Studien. — Studien zur deutschen Literatur.

K. Hagemann: Regie.

G. Hauptmann: Aufzeichnungen. — Dramaturgie.

Fr. Hebbel: Tagebuch. — Kritische Arbeiten.

H. Heine: Kunstberichte. Über die freie Bühne.

Hevesi Sándor: A színjátszás művészete. — Színház.

H. Ibsen: Briefe an Dietrichson. — An Magdalena Thorsen. — Die zwei Theater in Christiania.

A. W. Iffland: Fragments über Menschendarstellung.

G. E. Lessing: Aus dem dramatischen Pantheon. — Hamburgische Dramaturgie. — Briefe an Ebert.

G. H. Lewis: On the art and the art of acting.

O. Ludwig: Dramatische Studien.

- Th. Mann*: Rede und Antwort. Versuch über das Theater.
- S. Maugham*: The summing up.
- Fr. Nietzsche*: Geburt der Tragödie. — Morgenröte. Psychologie der Schauspieler.
- A. Pougin*: Dictionnaire du théâtre.
- Rakodczay Pál*: A színészeti rendszere.
- L. Riccoboni*: Pensées sur la déclamation.
- E. Rossi*: Studii drammatici e lettere autobiografiche.
- H. Th. Rötischer*: Kunst der Darstellung.
- Samson*: L'art théâtrale.
- Fr. Schiller*: Philosophische und ästhetische Schriften.
- A. W. Schlegel*: Vorlesungen über dramatische Kunst.
- A. Schopenhauer*: Parerga und Paralipomena.
- G. B. Shaw*: Dramatische Werke. Vorrede.
- B. Spinoza*: Ethik.
- Mme de Staël*: De l'Allemagne.
- C. Stanislavsky*: My life in art. — Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges.
- A. Strindberg*: Elf Einakter. Abhandlung. — Dramatui'gie. — Briefe ans Intime Theater.
- H. Taine*: De la raison.
- J. F. Talma*: Mémoires.
- Fr. Th. Vischer*: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen.
- R. Wagner*: Über Schauspieler und Sänger.
- F. Werfel*: Neue Rundschau. XXXI. évf. 6.
- A. Winds*: Geschichte der Regie.
- E. Zola*: Le naturalisme au théâtre.

TARTALOM.

<i>Előszó</i>	5
<i>Ünnep, amelyhez nincsen fogható.</i>	
Színház az őserdőben és a gyerekszobában	11
Irodalmi színház?.....	18
A színház és pótlékai.....	24
Vallomás a színházról.....	34
<i>A láthatatlan karmester.</i>	
A fogalom és a fogalomzavar.....	45
Hallomás és élmény.....	51
A féltehetségek tehetsége.....	65
Egyéniség és átlényegülés.....	61i
A rendező víziója.....	73
A költő szava és semmi más.....	77
A trükkrendező.....	84
Az árnyalat: minden.....	89
A lélekidomár.....	95
A színész magánügye?.....	114
Sztár és együttes.....	125
A szereposztás problémái.....	129
Az olvasópróbától a főpróbáig.....	141
Sok szereplő és tömeg.....	152
A rendezőpéldány hipotézise.....	157
Még egy probléma.....	162
<i>A színpadi kép forradalma</i>	167
<i>Őfelsége a színész.</i>	
Színház színész nélkül?.....	195
A szemérmes színész.....	199
A test és a lélek kozmetikája.....	206
A színészi élmény.....	219
A lélek tréningje.....	226
Még a rögtönzést sem lehet rögtönözni.....	229
Különbözöm, tehát vagyok.....	237
Ki vagyok én? — és más fontos önkínzások	249
Az érzelem melódiája.....	256
Forgácsok a színészi alkotás műhelyéből.....	264
<i>A dramaturgia vegykonyhájából</i>	299
<i>A közölt idézetek repertórium</i>	311