

göny, amely ritmikus vonalakkal zárja be a tért ott, ahol ilyen ritmusokra szükség van. A nagy síkok óriási tömegeket sz suggerálnak, mellettük eltörpül az ember, hogy a lépcsőkön ismét felmagasztosuljon, a nagy tömegek árnyéka elrejti a jelentéktelent és a nagy tömegek között fény esik be a kiemelendőre, s ezen a színpadon jelentőséget kap az az egyszerű mozgás is, hogy egy ember felmegy egy lépcsőn, vagy egy csoport meglapul egy égbevesző fal tövében.

Látnivaló, hogy a színpadnak ez az értelmezése egyenes vonalban vezet a pantomimiahoz, amelynek színészeit készen mutatja az orosz balett. De ez az orosz balett még mindig nincs ott, ahova Gordon Craig mutat, mert lám, a Fokine hőmpölygő gesztusai és a Bakst színes víziói még nagyon közel vannak a festett képhez s a festett háttér előtt lefolyó jelenetek még mindig csak olyanok lehetnek, csak olyan mérsékeltlen absztraktok, olyan csak félig-meddig nem realiztikusak lehetnek, amilyenekben a színész nagyon is előtérben áll, világosabban szólva, a mese folyamát, a történet

plasztikus, világos vízióját túlnyomóan csak a színész érteheti meg a publikummal. Az orosz balett szét is esik, kiváltak belőle a főszínészek s külön truppokat alakítanak, de ennek a művészársaságnak megmarad egy elévülhetetlen érdeme: elsők voltak, akik megmutatták, hogy a színpad több mint színészség, több mint színpadi piktura, több mint valami egyes művészet a színpadra transzponálva, valami egészen más, mint a többi, egy külön differenciált, a maga anyagából dolgozó művészet s innen van, hogy az ő hatásuk már marandóbb: gazdag, főleg állami színházak s itt is főképpen az operaházak, amelyekben a priori adva van a színpadi művészet egy jelentős eleme, a zene, kezdenek ezekkel az új formákkal próbálkozni. A Gordon Craig profeciójából az látszik, hogy a fejlődés a pantomimán át vezet, ahol a színpadi apparátus minden eleme megkapja a maga jelentőségét s ezentúl az új színpad a maga gondolatokat kifejező képességeivel ismét közel fog jutni az irodalomhoz. Akkor aztán lesznek rendezők is. Ma nincsenek.

## BÁRDOS ARTUR: SZÍNPAD ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET



képzőművészet szerepét a színpadon olyanformán szokták felfogni, mint a rendező szerepét egy-egy előadás egészében, mikor még jobb kritikusaink is efeléket írnak: a rendezés kitűnő volt, de a színészek rosszul játszottak.

Vagy: a rendező megterve a magáét, a második felvonás báli terme gyönyörű volt; csak kár, hogy az előadás nem volt jobb. Más területen ez így hangzanék: a karmester nagyszerűen forgatta a pálcát; csak a fagott késett állandóan és a primhegedű mindig korán vágott be. Nyilvánvaló, hogy aki így ír, az fogalommal sem bírhat egy előadás orkesztrális egységéről, a rendező egyetemes munkájáról, melynek éppen úgy kell felelnie minden egyes színész játékáért — nemhogy az előadás egészéért, a játék összhangjáért! —, mint bármely kulissza vagy bútordarab elhelyezéséért és stílusáért; amelynek a rendező képére — a darabról az ő tudatában megelevenedő imaginárius kép hasonlatosságára — kell átformálnia a színpad nagyszerűen komplex anyagát. Amely fokban a rendező a maga akarata alá tudja igazni ezt az anyagot és akadályait — tehát még a színész esetleges tehetségtelenségét is —, csak oly fokban

lehet feladatának sikeres elvégzéséről beszélni. A képzőművészetnek sem merül ki szerepe a színpadon abban, hogy a kulissza szép legyen és arravaló festő tervezze meg a jelmezeket. Itt ismét érezni kell a színpad komplex anyagának egységét és a mindjobban a maga anyagának és céljainak természetére eszmélő mai színpad lényegét.

Ha a színpad lényegét a megérzéskítésben tudjuk, abban a többletben, melyet a darab olvasás-adta elképzelésén túl csakis a színpad adhat, akkor a kulisszában nem lehet többé csak a „pazar kiállítás“ eszközét, az igazgatói bőkezűség reprezentálóját látni, hanem az egész előadás művészi szándékának leglényegesebb, összefoglaló vonalait kell várunk tőle. És ha így fogjuk fel a színpadot, akkor a képzőművészet szerepe túlnő a kulisszákon is és az előadás egészének csaknem minden komponensében jelentkezik.

De magának a dekorációnak ama megnövekedett jelentősége mellett sem szabad elhaladni, hogy a mai színpadon a rendező darabról való felfogásának, elképzelésének és egyénien hangsúlyozott művészi szándékának a dekoráció mutatja meg legátfogalóbb, legvilágosabb vonalait. A dekorációban szabadban is mutatkozhatik meg a rendezői akarat, mint a színpad emberanyagának mozgatásában; a dekoráció igazán a rendező



egyéni alkotása, fantáziájának aránylag legfüggetlenebb megnyilatkozása, független az emberanyagától, független bizonyos tekintetben — éppen a színpadi megfogalmazás tekintetében — a szerzői előírástól, sőt majdnem az ábrázolandó kortól is. A szerzői előírás és a kor attribútumait százféléképpen fogalmazhatja színpadi valósággá a rendező és bizonyos, hogy minden művészen, tehát egyénien gondolkodó rendező másként fogja ugyanannak a darabnak a levegőjét — mert hiszen az előírás és a kormegjelölés is csak ezt szolgálhatja — kivétfeni. Ezért abszurdum legtöbbször egy darab díszletét egy másik korbeli darabhoz változtatás nélkül felhasználni és még inkább: valamelyik előadás díszletét más színháznak egyszerűen lemásolni. Mert a díszlettel együtt le kell másolni az egész előadást is — ha jó a díszlet, akkor szerves része az előadás egészének — és ebben az esetben a rendező művészi munkájának értéke: másolat. Amint hogy azelőtt általában és néhol még ma is, a kisebb, provinciális színházak egyszerűen lemásolták egy-egy nagyobb színház szcenáriumát (nem sok évvel ezelőtt még a mi Operaházunkban is így volt) és lemásolták egyben a helyzeteket, az „állásokat” is, szóval mindazt, amit akkor „rendezés” alatt értek.

## II.

Már a minden színpadvezető közül legképzőművészebb gondolkodó Goethe is fölöttébb lényegesnek érezte a keret és a jelmezek artisztikumát, de alakjainak jelmezét, a jelmezek színét és vonalait, csakúgy mint később Wagner, a mindenkori kerettől függetlenül szabta meg egyszersmindenkorra. Már a meiningeniek is gondoltak bizonyos képszerű csoportosításokra; de úgynevezett „pittoreszk” főrekvézseikkel egy rossz és alapjában véve festőitlen festészetet, a Piloty-féle történelmi tablókat akarták megközelíteni.

A Goethe követő klasszicisztikus színpad kulisszája a színésztől, gesztusától, sőt jelmezétől is külön, a maga plasztikai illúzióit a valóság látszatával akarta szolgálni. Az ezt követő naturalizmus kulisszái már kizárólag az illúziótlan valószerűség szolgálatában állottak. A mai, stilizáló színpadon a színész gesztusának, jelmezének ad harmonikus keretet és velők együtt a darab legbensőbb tendenciáit segíti érzékelhető és épséges kifejeződésre a kulissza.

Színpad és képzőművészet azonban csak ott kerül igazán organikus viszonyba és viszonyuk csak ott válik lényegüket érintő problémává, ahol többé nemcsak a kulissza vagy a kellékek artisztikumáról, hanem az egész embe-

rekkel eleven színpad képegységéről van szó. Arról az egységről, melyben a színpad festett részeivel nemcsak a színpadra állított három dimenziójú tárgyak, hanem a színpadon mozgó ember is, mint szemléleti jelenség, szolidáris. Ez utóbbi nemcsak állandó jegyeivel — maszk, jelmez, alak —, hanem változó jegyeivel: gesztusaival is. A holt és az eleven matériának ebből a különös, kizárólag a színpad művészetét jellemző elvegyüléséből támadnak a színpad képzőművészeti problémái.

Igazán elevenné csak ott válik ez a probléma, ahol a képzőművészetnek nemcsak mint a színpadi külsőségek megjelenési formájának, hanem mint a színpadi kifejezés leglényegesebb eszközének van szerepe. A fejlődés természetes útján, mely minden művészetet a maga legsajátabb nyelvénék fölismerésére hajt, a színpad művészetének is el kellett érkeznie ahhoz, hogy minél többet, mindent azzal a materiával akarjon kifejezni, amely a színpadnak legsajátabb matériája, azokkal a hatásokkal, melyeket csakis a színpad művészetétől kaphatunk. Ilyenek, vérbéli színpadiak: a szemnek és fülnek való hatások, az érzéki szenzációk. Tehát elsősorban is a művészileg organizált optikai, más szóval: a képzőművészeti hatások. Mindent, a drámának minden közlését a szem számára érzékelhetően kifejezni, a színpad különös nyelve szerint képpé, mozgó, megelevenedő képpé transzponálni: bizonyos, hogy ez a színpad legspeciálisabb feladata.

Hozzá kell szoknunk, hogy a színpaddal nem az irodalom, hanem a színpad lényegének szempontjából foglalkozzunk. De a stilizáló színpad a dráma igazi tartalmának is csak hasznára lehet, ha a dráma szavainak arabeszkje helyett a dráma levegőjét, előremozdulásának belső vonalát hangsúlyozza is; a dráma szavai helyett: a drámát, a drámai konstrukció tiszta vonalszépségét, legszűzebb ritmusait.

Bizonyos értelemben még a naturalisztikus drámát is csak stilizáltan, egy stílusba — ezúttal a naturalizmus stílusába — illeszkedően kell színpadra fogalmazni. Aki azért, mert egy drámában korunkbeli emberek szítrájkolnak vagy dolgoznak, vagy akármilyen életbeli keretben életbeli célok felé törnek, azt hinné, hogy az egyes jelenetek keretét, sőt az előadás végső, összefoglaló tónusát is nem lehet elvonatkoztatni a reális kerettől és művészi tudatossággal megfogalmazni, az egy Ghirlandajo-freskót is stílustalannak mondhatná azért, mert az arcok nagyszerű hűsége, részletező naturalizmusa mellett a kép egészét összefoglaló vonalvezetés stilizáló meglátást mutat. Amott a fal, itt a színpad kívánja a stilizálást a maga különös matériája miatt. És van ebben a mélyrevilágító párhuzamban egy jellemző véletlen-analógia is:



az, hogy éppen a tér-probléma kívánja itt is, ott is, a falon is és a színpadon is a stilizálást...

Csakhogy a tér-probléma, továbbá a szín-és forma-probléma is itt, a színpadon, sokkal bonyolultabb, hiszen maga a tér sem állandó és mindent, ami benne elhelyezésre vár, éppen a mozgás (a dráma) jellemez. Mozog, fejlődik, változik a szín és forma is, tehát a képzőművészeti kifejezés minden eleme. A színpad nem tűri meg azt, ami a képzőművészet minden alkotását a természettől elkülönözteti: a megrogzítást. Itt erről nem szabad megfeledkeznünk, fölöttébb problematikussá válik a rendező kompozitív működése, hiszen a kép pillanatról pillanatra változik s így véglegesen meg sem komponálható. Képzeliük el, hogy egy festmény egyik alakja elmozdul, a kép másik oldalán vagy a háttérben helyezkedik el: mennyire megváltozik minden szín- és forma-reláció, ugyanaz a képrészlet, mely a maga helyén tökéletes volt, mily lehetetlenné válik már csak arányaiban is, hogy a színértékek (valőrök) finomabb követelményeiről ne is szóljunk! Vagy: a színpadnak új törvénye a színész jellemzésének és a háttérnek színösszhangja. De a jelmez megváltozását egy előadáson, sőt egy felvonáson belül is többször megkövetelheti a darab; a háttér pedig ugyanakkor maradhat akár több felvonáson keresztül is ugyanaz. Aztán fontos a színek egymásutánja is; a színészek egymásmellettsége, helyzete pedig folyton változó. Épp így vagyunk a formai megoldásokkal is, egy-egy csoportnak a képe, sőt egy-egy színháznak a gesztusa is folyton változó; lehet-e egy olyan, az egész dráma stílus-tartalmát kifejező forma-képletet találni, amely az előadás minden helyzetére egyformán érvényes?...

A színpadnak csak egyetlen optikai eszköze van, amely a színpadi mozgást, akciót többé-kevésbé követni és kifejezni tudja: a világítás. (Bizonyára ez a megindítója a hellerai kísérleteknek is...) A megvilágított szín és a mozgó forma: ezek azok a szemnek való szenzációk, amelyeket nem adhat más művészet, csakis a színpadi. És ami leg súlyosabb problémáit, ugyanaz rejti legizgalmasabb lehetőségeit is: a mozgás. A keret, a kulissza állandó és az emberi mozgás változó lényege.

### III.

Két, tulajdonképpen ellentétesnek látszó alapgondolatból indul ki a színpad dekoratív reformja.

Mindkettő a művészi igazság örökkévaló problémájával függ össze. A megreformálásnak egyik alapgondolata: a realitástól elvonatkoztatott ábrázolás, mely a cselekményszabta keretnek csupán jelzésével is beéri és csak

színeket, vonalakat akar adni: csak színeket, a minden részleteket sokkal tökéletesebben kiépítő fantázia részére. A megreformálásnak másik alapgondolata pedig éppen a minél valószínűbb, helyesebben: a minél igazabb ábrázolás módjait keresi. Az ellentmondás csak látszólagos e két gondolat között. A szabad, a fantáziának teret engedő és csupán a domináns akkordot megszólaltató dekoráció keretén belül nagyon is megfér a valószínűsége és igazságra irányuló törekvés. Itt ugyanis nem a kicsinyes, a kispolgári logika naturalisztikus igazságáról, más szóval a művészi igazságról van szó. Csak arra kell gondolnunk, hogy a legtudatosabban stilizált festményen is helyesek lehetnek például a proporciók és valószínű lehet a perspektíva, ha nem is akadémikus értelemben, hanem egy stílus nyelvére transzponált fogalmazásban.

A színpad művészi igazsága is mindenekelőtt helyes arányokat és helyes perspektívát követel. Csakhogy a megoldások itt még sokkal nehezebben megközelíthetők, mint a festményen vagy akár a szobron, a színpadi képnek már többször említett komplex volta miatt, amiatt, hogy a színpad festett keretében háromdimenziós tárgyak és háromdimenziós és mozgó emberek is elhelyezkedésre várnak. De éppen a stilizáló színpad, amelynek nem szándéka az egész reális színhelyet, egész utcákat és városokat a színpadra rögzíteni, éppen ez engedheti érvényesülni a valószínűség és igazság követelményét. A színpadi dekorációnak, mely elsősorban is tér-probléma, egyik legfontosabb követelménye: az arányok valószínűsége és igazsága.

A színpad — a legtöbb — még ma is tele van aránybeli hamisságokkal. Görög oszlopcsarnokokat még mindig úgy szoktak színpadra állítani, hogy a tetejük és fölöttük az ég is — kék szuffitarongy, persze — látszó. A leghatalmasabb dóroszlop is így alig lehet nagyobb a mellette álló ember nagyságának kétszeresénél s a szereplőknek meg kell hajolniuk, ha az ábrázolt kapun — a görög kapun! — ki- s bejárnak. Házakat emeletestül visznek színpadra és egész hegyeket, tengereket, a Dunapartot a Lánchídtól egészen a Margithídig, mindezt egész teljességében (tehát teljes hamisságában) kapjuk, ahelyett, hogy csupán szuggeszciójukat kapnók. Csupán festő-szemmel színpadra szegett egy-egy szelét ezeknek a színpadon egészülkben, persze, úgy sem ábrázolható dolgoknak.

Vajjon a naturalisztikus értésünk kívánja-e az arányok igazságát a színpadon, vagy ennél lényegesebben a művészire tartozó érzéseink? A választ nem is kell elméleti okoskodással keresnünk. Hiszen éppen a színpadi natura-



lizmus volt az, mely ezeket az aránybeli hazugságokat szentesítette. Az arányok helyességét viszont az új, stilizáló, a szem élményeit védelmező művészi színpad harcosai követelik. Már ebből is következtethető, hogy az arányok dolga a valóságosnál lényegesebb művészi momentumokkal is kapcsolódik.

A leglényegesebbekkel. Nemcsak az építészet és a zene, hanem alapjában véve a többi művészet, a szobrászat és a költészet is: a proporciók művészete. A művészi hatás tulajdonképpen szimmetrikus érzések eredője; valami magasabbrendű harmónia-érzés: ez legfőbb tartalma (a tudatosan alkalmazott diszharmónia és asszimetria művészi hatása is csak ezt igazolja). A színpadon, melynek legdöntőbb hatása képzőművészeti hatás, az arányok szerepe elsőrendűen fontos. A dekoráció főként aránybeli, építészeti hatásokkal segítheti, hangsúlyozhatja a dráma akcióját. Az ember eltörpítésével hangsúlyozhatja a lét problémáinak ürében támolygó Hamlet tragédiáját... stb. Nagy megértés rejlik a Gordon Craig díszleteinek majdnem kizárólag architektónikus elemeiben. A nagyvonalú, nyugodt, leszűrődött architektúra a legszerencsésebben

tagolja, oldja fel a színpadot, a legszerencsésebben oldja meg a színpad tér-problémáját és kitűnő háttérül szolgál az emberi mozgásnak.

A színpad új iránya a visszaegyszerűsödés felé mutat. Már vannak is pompás, új dekoráció-megoldások; szellemességükön, finom hatásukon a kevésbé romlott szemnek nem lehet eléggé csodálkoznia. Az egyszerűséggel, a kevéssel, oly sokat lehet kifejezni, megéreztetni. A fantázia oly hálás azért a kiegészítő munkáért, amelyet rábízunk... Az impresszionizmus tudatos levegőfestése ma már könnyű késszeggel tud színpadra sűríteni egy-egy kor- vagy hangulatszugesztíót. Sűríteni, készen adni: azt, amit magában a reális, a nem a színpadon ábrázolt milióban csak esetleg, ezer körülménytől függő diszpozícióval, tudnék a magam fantáziájával megtalálni. A pikturából mindjobban kivesző hangulat-elemeknek, az impresszionizmusnak végtelen perspektíváját látom a jövő színpadán. Ami ott, a pikturában, mint „irodalmisság” az abszolút festészet felé törő evolúcióból kiválasztódik, az itt, a színpadon, mint a darabban és képi, színpadi ábrázolásban közös elem: az irodalmat a színpaddal logikusan kapcsolja össze.

## BÁLINT LAJOS: A KOSZTÜM



I. **A**nnak a nagy színházi forradalomnak, mely a naturalizmus előtti, a naturalizmusban és utána a legutóbbi néhány évtized alatt lejátszódott, legfontosabb eredménye: a színpadművészet megszületése; kialakulása annak az új fogalomnak, mely a drámán és a tulajdonképpeni színjátszáson túl és velük együtt egyenlőrangú feladatokat és szerepet juttat mindazoknak a művészeteknek, amelyek minden egyes színházi, színpadi előadásban valamelyes formában kell hogy szóhoz jussanak. A drámán és a színészi munkán kívül ilyen elsőrangú tényezői ennek az egységes színpadművészetnek a dekoráció, a világítás és a kosztüm. E lényegükben teljesen vagy nagyrészt egymástól elkülönülő művészetek összeforrasztása természetszerűen nem könnyű feladat. A modern színpad pikturái hatásokat keresett. Az antik színpad, sőt az új klasszikus színpad plasztikai törekvései után a síkabb hatású képben kívánta megkeresni a színész és a drámaíró munkájának legalkalmasabb, legkifejezőbb és legtökéletesebb színpadi elhelyezését. Két egymással teljesen ellentétes faktor áll tehát a modern színpadon egymással szemben. A színészi munka szuverénítésre való

törekvése és a dekorátor képteremtő vágya. A színészi munka célja közvetlenül és megkötődések nélkül: emberábrázolás. Pontosabban: az élő, a tevékeny ember ábrázolása. A folyton mozgóé, a sohasem megrögzülőé. A dekorátor vágya a színpadon: az örökkévaló megrögzíthetetés vágya. Az a kívánság, hogy mindabból, ami a színpadon történik, az emberi történet minden pillanatában pikturailag tökéletes kép alakuljon ki, hogy bármely pillanatában rögzítjük is meg ez eseménykort, tökéletes és művészi kép álljon elénk. Két, merőben ellentétes törekvéstről van tehát szó. S mikor az új színpadművészet ez ellentétek kiegyenlítését kereste, meg kellett azt találnia: a kosztümben. Másszóval a színész külső megjelenésében.

Ha egy pillantást vetünk a színház és a színjáték multjába, azt láthatjuk, hogy a kosztüm vagy egyáltalában nem a lényeges és tényező része ez ősi művészetnek, vagy pedig csupán kiegészítője és segítője a színész egyéni munkájának. Az antik színjáték, a görög tragédia és a görög tragikus színpad, amelyből a színpadi hisztorikusok rendesen kiindulnak, tulajdonképpen nem az igazi kezdete a színjátásznak és a drámának. Az abszolút recitatórius formának, amelyben ezek a tragédiák az antik anfitéatrumban megszólaltak, vajmi kevés köze van a színpad és a szín-