

SZÍNHÁZ — TECHNIKA — ISKOLA

A színháztechnika hatalmas fejlődése az utolsó évszázadnegyveden igen különös helyzetet teremtett a színház belső életében. Azelőtt a díszlet és a világítás, az egész scenikai (ellentétben a színészivel) rendezés magától értődő, fejtorést nem okozó, elhanyagolt valami volt; ma épp ellenkezőleg, talán túlságosan is előtérbe került.

Az egyes technikai ágak fejlődésével együtt járt a specializált személyzet kifejlesztése. Csakhogy ez a személyzet túlspecializálódott, saját gépezetén kívül nemigen vett tudomást az összeredmény többi tényezőiről, sem azokról a művészi elvekről, melyek nélkül a gép csak sablón marad.

Természetesen általánosságban beszélnek, és ahogyan voltak és vannak a színháznak Reinhardt-jai és Dullin-jei, úgy vannak a színháztechnikának is alapos és általános ismeretű mesterei. De tény az, hogy az első igazán összefoglaló és alapos színháztechnikai könyv csak a múlt évben jelent meg (Bühnentechnik der Gegenwart von Friedrich Kranich), és bár létezik több színházvilágítási szakkönyv, jó is, az egyetlen, mely a világítással nemcsak tudományos és gépszerű, de művészi szempontból is foglalkozik, Stanley R. McCandless, a Yale egyetem színház-iskolájának professzoráé, amely csak kéziratban van forgalomban az amerikai egyetemeken.

Eddig ki itt, ki ott szedett fel annyi tradicionális trükköt, amennyi éppen a speciális beosztásához kellett. A díszletező nem értett a villanylámpához, a világító nem tudott színt keverni, a rendező csak azt tudta mondani: no, most egy napfölkeltét!

Az eredmény az volt, hogy kaptunk egy hol jól, hol rosszul festett díszletet,

úgy megvilágítva, ahogyan egy olcsó képeslevelezőlap van kifestve. A nagyobb baj ott kezdődött, amikor a rendező és a díszletező személyes, önálló, eredeti kezdett, vagy akart lenni. Akkor már nemcsak arról volt szó, hogy emberek asztal körül ülnek és beszélgetnek, hanem bizonyos pillanatban az egyiknek például ki kell nőnie a többi közül, dominálni. A rendező utasíthatja a színészt, hogy álljon fel e pillanatban, a díszletező valamilyen ellentéttel emelheti ki a helyét a többi közül, például egy képet akaszt mögé, míg a többiek fala üres marad, vagy fordítva; a világító fényzórót irányíthat rá.

Még ilyen egyszerű esetben is csak ritkán sikerült azonban egyöntetű hatást elérni, mert mindegyik a saját esze szerint próbálkozott. Rendező, díszletező, színpadmester, világítómester egymással csak veszekedhettek. A baj még nagyobb lett, mikor a németek a színpad és a világítás eszközeit technikailag kezdték javítani. Addig a kevés rendelkezésre álló eszköz kihasználásához legalább egy kis gondolkodás kellett, találgatás. Ma a speciális színházi masinák írják elő a rendezést. Mikor a felhőmasinát bevezették Németországban, minden színpad olyan darabot keresett, amiben legalább egy vihar, egy szivárvány és egy holdvilágos éjfel fordul elő. A kásírozható drótszövetek, impregnált falevelek, igazi fűszőnyegek azután úgy megkönnyítették az utánzási vágyat, hogy hamarosan viszszerültünk oda, ahonnan kiindultunk, csak a festett képeslapból most valódi színes fénykép lett.

Most már nem az a feladat, hogy egy bizonyos hatás elérésére eszközt kell találni, hanem a sok eszköz közül mit kell kihagyni. A fölösleges kiküszöböl-



„Casidilla ou la Poule Plumée" Farce adaptée de l'espagnol de Jérónimo Cacer y Volasco
 par Georges Pillement. Musique de Scène de Maxime Jacob.
 Mise en scène de Medgyes. Décors, masques et costumes de Etienne Rajk, assistant de l'école Medgyes.
 (Az 1926. évi december 11-i párizsi színlap nyomán)

lése nemcsak minden matematikai, de majdnem minden művészi probléma megoldásának is az alapja.

Amikor a Théâtre des Mathurinsben Malipiero Sept Chansons-ját rendeztem, a díszletemből már mindent elhagytam, ami dekoratív vagy utánzó. Csak kontúrok maradtak, vékony lécből konstruálva, boltívek, hidak, tornyok, utcalámpák kontúrjai. (Magyar Művészet, 1926. 3. sz. 158—159. old.) Ezek között a színpad úgy volt fölépítve, hogy minden lépcső, minden pódium jelentett valamit a színész munkájában. A kidobott részeg ember lejtőn gurul le, a vak muzsikuss lépcsőn botorkál, a hősszerelmes boltíven állva, boltív alatt adja szerenádját, a harangozó a magasba eltűnő vonalak között rángatja a *nem létező kötelet*.

Ez a kísérlet a kiküszöbölés legmagasabb foka volt és magamat is meglepően sikerült. A kötélt hiánya a színész olyan nagy és pontos mozdulatokra kényszerítette, hogy a kötélt, mint kellék, teljesen fölöslegessé vált és csak a néző képzeletében létezett, mint egy indiai fakír tömegszuggerraló trükkjében.

Ez lenne iskolám irányának első alapja. Ebből következnek a többiek logikusan. A díszlet nem adott terepnek, legyen az szoba vagy táj, pittoreszk leírása, hanem a színpadtér organikus megszervezése bizonyos drámai cselekmény követelményei szerint. (Ez nem zárja ki, hogy egy ilyen drámai akció realista színpadot követel és kap.) Ebben a térben, amely a színészek mozgására van alapítva, a színészek mozgása végtelen fontosságú válik, annyira, vagy még fontosabbá, mint a beszéd. A beszéd ritmusa, ereje, csengése ellenében vagy összhangban a mozgással, mint egy zenekar viszi a drámát. A világitás sem a természeti tünemények utánzására szolgál, hanem újabb hangszer ebben a zenekarban, segíti, aláfesti a drámát, továbbá bizonyítja a színház önálló, saját valóságát, realitását.

Egy ilyen színház, amely a legszükségesebbel a legtöbbet akarja elérni, csak akkor lehetséges, ha benne minden

majdnem tökéletes és egyöntetű. Csak egy teremtető agy munkájának eredménye lehet. Ezért az én iskolám növendékeinek mindenhez kell érteniük. Még darabot is szeretnék velük íratni, de persze legtöbbször csak darab-választásról lehet szó. A darabot azután föl kell építeni teljesen, mégpedig a rendezésből indulva ki, a darab pszichológiájából, a mozgás-lehetőségekből, a drámai momentumok fontosságából levezetve a díszletet, a kosztümöket, a maszkot vagy a sminkelést, a kellékeket (amennyi *kell*), a világitást.

Igy lassan és fokozatosan, mindig egy konkrét eset alapján végigmegy a növendék minden színházi lehetőség elvein, minden stílus hibáján és helyességén. Mégpedig nemcsak papíron vagy szóbeszédben, hanem mindent kipróbálva azokon a kis színpadokon, melyek a műteremben rendelkezésükre állnak; kartonból, fából, szöveteiből összetűzik, ragasztják, amit papíron jónak találtak és így sokszor maguk fedezik fel a hibákat a redukált valóságban. Persze senkit sem kötelezek arra, hogy az én ideáimat elfogadjon, hanem állandó vitatkozások folynak egy vagy más elv helyességéről.

Az egészen végig a technika a legfontosabb. Először szükségesebb megtanulni, hogy egy lépcsőt hogyan lehet legkevesebb anyagból, legkevesebb helyet elfoglalóan megkonstruálni, mint hogy hova kell elhelyezni a díszletben. Hogyan kell kereteket összefogni, még akkor is, ha a színpadmester azt mondja: lehetetlen, egy fényzőrót ellenállásra kapcsolni, mikor a világitó gyakorlata felmondja a szolgálatot. A műterem biztosítékai sokat mesélhetnének arról a munkáról, amit a villamosságra fordítunk.

Az első évet egy nem egészen tehetős növendék már egy teljes rendezéssel végzi, modell-színpadon, világitással, rendezőkönyvvel. A második évben már specializál, már elhatározta, rendező lesz-e vagy díszletező, kosztümmel vagy világitással akar-e különösen foglalkozni.

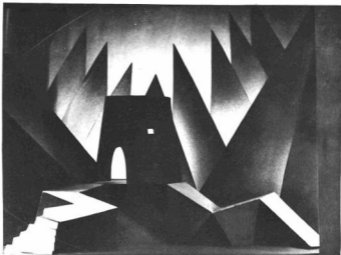
Az iskola most öt éve áll fenn és az-



MASZKOK



CASILDILLA



GRETCHEN POWELL (New York—Paris, Medgyes-iskola): CALDERON: AZ FLET ALOM



GRETCHEN POWELL: MASZK

óta állandóan 10—12 növendéke van, a lelkes balkáni ifjútól az amerikai vénkisasszonyig, akik olyan különböző előkészültséggel és talentummal jönnek, hogy más mint individuális munka minden eggyessel el sem képzelhető. Mindig nagy segítségemre volt barátom és professzortársam, *Rajk István*, fiatal magyar, aki a Münchener Schauspielhausból jött hozzám, és akinek segítségével a legnehezebb „eseteket” is megoldottuk.

Ilyen volt például egy egyiptomi színész, aki hivatalos misszióban tanulmányozta a francia színházat és a régi-módi színházon túl semmit sem akart elfogadni, sem megérteni. A legtisztább technikai levezetések sem tudták meggyőzni arról, hogy a színház háromdimenziós tér és nem egy horizontális deszka egy vertikális festménnyel mögöttes, míg végre egy szerepet kellett játszania egy kis darabban, melyet a növendékek maguk rendeztek, egész modern alapokon, maszk alatt, ritmikus meghatározott mozdulatokkal, szédítően keskeny lépcsőkön. Három hétig nyúztuk és rágtuk, a nélkül, hogy meg akarta volna érteni, mi van a mechanikus mozgás mögött, mi van a konvencionális gesztus alatt. Azután a nyilvános előadás hevében, a tapsok alatt egyszerre megnyílt a szeme és a szíve és ma nincs vehemensebb védője a mi elveinknek, mint ő. Különben most az egyiptomi akadémia és nemzeti színház reorganizálásával van megbízva.

Más módja a praktikus munkának a bábszínház. Bár ennek technikája, rendezési lehetősége más, mint az igazi színházé, annyi érdekes és értékes tanulság vonható le belőle, hogy mikor sem az én produkcióimon, sem nagy színpadon nincs alkalom a munkára, marionette-színházat játszanak a növendékek. Az iskola nagy kiállításán 1925-ben, később a Salon d'Automne egyik dísz-délutánján, olyan nagy sikerük volt, hogy Max von Boehn új könyvében „Puppenspiele” több reprodukció jelent meg róluk.

De Casildilla volt a tűzpróbája az iskola metódusának, mert bár minden egyes szereplő, rendező- vagy díszletező növendék volt, aki sohasem játszott (az egyiptomi kivételével), bár minden próbát egy másik növendék vezetett, bár az összesek együtt rajzolták és csinálták a díszleteket, kosztümöket és maszkokat, olvan stílusos, egyöntetű, ritmikus produkció lett belőle, hogy a Théâtre Comœdia közönsége az egész darabot meg akarta ismételtetni.

Es bár az is nagy öröm, ha Newyorkból vagy Indianapolishól, Alexandriából, Berlinből és még Párizsból is hallok egy-egy növendékem sikeréről, mégis ez az előadás, ez a siker a legkedvesebb emlékem az iskolából. Mert hiába, mégis a közönség az úr, akivel vitázni és küszködni kell, és csak akkor vagyunk elégedettek, ha végre minden elfogultsága dacára is sikerül meggyőznünk.

MEDGYES LÁSZLÓ

(Páris)