



# Németh Antal szócikkei a Színházi Lexikonban

## 2. Rendezés és története<sup>1</sup>

„Németh Antal esősorban rendező volt; korát megelőző, a korabeli színházi ízléssel perlekedő, a korszerű európai irányzatokat meghonosító alkotó” – írja róla monográfiusa, Balogh Géza.<sup>2</sup> Ugyanakkor már egyetemistaként – amikor a bölcsészkaron esztétikát, irodalmat és művészettörténetet hallgat – elmélyülten foglalkozik a színház elméleti kérdéseivel. Doktori értekezése, *A színházi esztétikájának vázlata*, amelyet 1929-ben véd meg, részben már tartalmazza első két külföldi tanulmányútjának tapasztalatait (1927-ben Weimarba, 1928-ban a berlini egyetemre kap egyéves ösztöndíjat). Még kiérleltebbek és gazdagabbak az 1930-ban kiadott Színházi Lexikonban megjelent szócikkei, így ez a rendezésről szóló, tanulmány-értékű fejezet is, melyben friss előadás-élményei alapján veszi sorra korának legnagyobb színházi reformátorait. Gordon Craig, Sztanyiszlavszkij, Tairov, Mejerhold, Vahtangov, Lugné-Poë, Copeau, Reinhardt, Piscator, Jessner újító törekvéseit számba véve hihetetlen érzékkel fogalmazza meg azokat a kulcskérdéseket, amelyek máig is a színházelméleti diskurzusok homlokterében állnak. Nagyra értékeli a „színházi stílusforradalmát”, azonban kételyeit is megfogalmazza az „öncélú teatralitás” művelőivel szemben, és üdvözli a drámához „mint a rendezés alapvető tárgyához” való visszatérést. E tanulmány olvasója hiteles képet kaphat arról, hogy milyen szellemi munkával bírt Németh Antal, amikor 26 évesen a Szegedi Városi Színházban a rendezői pályára lépett.

<sup>1</sup> A szócikket szerkesztve, eredeti helyesírással közöljük. (– a szerk.)

<sup>2</sup> Vö. Balogh Géza: *Németh Antal színháza*. Életút és pályakép történelmi keretben. Nemzeti Színház Kiskönyvtára, Budapest, 2015, 10.

## Bevezetés

A rendezés az európai színjátszásnak az utolsó másfél évszázad alatt kialakult legkarakterisztikusabb megnyilatkozása. Értelme nem állandó, hanem stíluskorszakok szerint változó, végeredményben azonban a színpadi előadásnak valamiféle művészi princípium alapján való tudatos kialakítását jelenti a rendező által. A rendező a 18. század utolsó évtizedeiben vonul fel a „forró deszkákra”, hogy az addig tradíciók és korpszichológiai tényezők által determinált színjátszás autonómiáját megbontsa és egyéni művészi törekvések gyorsan csírázó magvait hintse el a színpadon. Ez előtt nem lehet szó mai értelemben vett rendezésről és ha a rendezés történetével kapcsolatban meg is emlékezünk a játék bizonyosfokú művészi irányításáról, annak jelentőségét nem lehet a rendezői tevékenységgel össze sem hasonlítani, mert az kizárólag a technikai vezetésben merül ki. Általában azt tapasztaljuk, hogy ott, ahol egyéni túli kultúraformáló erők alakítják a színpadot, nyoma sincs a rendezőnek, aki csak akkor jut szerephez, ha a színjátszás megszűnik kollektív művészet lenni s nem a tömeglélek formálja a maga képére és hasonlóságára a hagyományok szellemében a színházat, amikor a színjátszás megszűnik az örök színészi hajlamok spontán kifejeződése lenni.

### I. Exotikus népek<sup>3</sup>

A kínai színpadon, mely nem ismeri az ábrázoló díszletet, a nézőnek nem a szereplők jelentik be dialógusaik közben egymást és a színhelyet, mint pl. Shakespeare drámáiban, hanem a vállalkozó, aki egyben igazgatója és „rendezője” a társulat-



Kabuki színház forgószínpada Izusiban (forrás: visitkinosaki.com)

nak. A játék akrobatamutatóványokkal, énekkel, tánccal van átszöve, lényegi rendezői problémával tehát nem áll szemben az igazgató, csak a betanultság pontosságát ellenőrzi és technikai utasításokat ad.<sup>4</sup> A japáni színjátszás stílusának tradicionális megkötöttsége is kizárja az európai értelemben vett rendezést és

<sup>3</sup> Lásd ehhez Juhász Vilmos tanulmány-értékű szócikkét: *Tánc és színjátszás a primitív népeknél*, Színháztudományi Lexikon, szerk. Németh Antal, Győző Andor Kiadása, Budapest, 1930. II. kötet, 932–989.

<sup>4</sup> Lásd ehhez a lexikonban Edmund Erkes *Kínai színjátszás és tánc* szócikkét, I. kötet, 407–414.

ezt a funkciót végző személyiség ügyköre körülbelül a modern színházak ügyelőinek munkájával esik egybe.<sup>5</sup>

## II. Ókor

Az antik színháztudás is hosszú ideig megőrizte a kultusszal való összefüggés kétségbevonhatatlan nyomait. Az a körülmény, hogy a néplélekből nőtt ki és a világszemlélet és művészi akarás mindmáig legtökéletesebb egységét revelálta, előre kizárja az intenzívebb rendezői tevékenység lehetőségét. Mindaz, ami ma probléma az antik drámák színre elevenítésével kapcsolatban, ismeretlen volt számukra. Az adott színpadforma a módosítás lehetősége nélkül a színpadképet is a nézők elé tárta. A költő leggyakrabban maga végezte a kórusok betanítását és mint ahogy költői alkotásainak tárgyát megszabták a mítoszok, úgy az előadás külső formáját is meghatározták az organikusán változó színház hagyományai. A színpadreformátorai a költők voltak és egyben az újítások végrehajtói is, amely lassú módosulásokból áll az antik színház tulajdonképpeni fejlődése. A játékmester betanulást ellenőrző feladatán túl nem merült fel a játéktílus irányítás szükségességének gondolata.

## III. Középkor

A középkorról nagyjában elvileg ugyanazt lehet elmondani, mint az ókor színháztudásáról. A különbségek természetét a néplélek és a vallásos világnézet, nem pedig valamiféle rendezői akarat határozza meg. A misztériumjátékok stílusának összetevői: az antik mimus-hagyományok, a keresztény liturgikus dráma sajátos karaktere, az egyes nemzetek különböző módon megnyilatkozó theátrális hajlamai. Csupa „kollektív” tényező, mely nem engedi felbukkanni a rendezői tendenciákat.

## IV. Renaissance és a mai színpadtypus kialakulása

Nemcsak a misztériumjátékok, de a német polgárság színpadformáján, a Meistersängerbühnén lefolyt előadások<sup>6</sup> sem tanúskodhatnak egy játéktípust meghatározó személyiség munkájáról, beavatkozásáról. A színpadforma és a szöveg magától értetődő adottság, úgy itt, mint a Terentius-színpadon<sup>7</sup> A rendezés egyik anyagának, a színpadnak kell előbb kimozdulnia merev állandóságából, hogy művészi

<sup>5</sup> Lásd ehhez uo. Albert Maybom *Japán színháztudás és tánc története* szócikkét, I. kötet, 359–367.

<sup>6</sup> Lásd ehhez uo. a *Meisterdalnok-színpad* szócikkét, I. kötet, 543.

<sup>7</sup> Lásd ehhez uo. Wilhelm Treichlinger *Színpadforma és díszlet története* szócikkét, II. kötet, 889–907.



A Terentius-színpad ábrázolása 16. századi fametszeten (forrás: alamy.com)

problémává lehessen. Mert a Shakespeare-színpad<sup>8</sup> a maga korában nem volt probléma (csak ma az), mert puritánsága a maga korában kizárólagos volt és egyféle előadás-megoldási lehetőséget nyújtott. Az esetről-esetre változtatható térhatásokkal operáló színpadnak kellett megszületnie, hogy az előadás művészi irányítója, betanítója, „rendezője” minden egyes újabb inszcenálása alkalmából különböző alternatívák elé kerülve, a maga művészi inspirációjától tehesse függővé a théátrális produkció megjelenését és egész lefolyását. A kulisszaszínpad megjelenése adja tehát az első lökést a mai értelemben vett rendezés kialakulásához.

A modern értelemben vett kulisszaszínpad az olasz képzőművészeti kultúra mellékeredménye. A klasszikus dráma feltámasztása a színpadot is megreformálja és a renaissance művészei Vitruvius<sup>9</sup> alapján újra megcsinálják az ókori színpadot. Gyökeresen új azonban e rekonstrukcióban: a perspektivikus háttér. A legnagyobb renaissance mesterek jeleskednek a perspektívák ('háttér-díszletek') készítésében. A perspektíva-díszlet gyönyörű emléke ma is látható Vicenzában: Palladio Teatro Olympico-ja<sup>10</sup>.

Ezután Serlio<sup>11</sup> teszi a legjelentősebb lépést a realiztikus színpadkép felé, amikor az egyetlen szín-háttér helyett hármat (ucca, kis tér, erdő) tervez: külön-külön egyet a tragédiához, komédiához és a szatírájához.<sup>12</sup> A kulissza felfedezése meg-



Teatro Olimpico, Vicenza, 1585, tervezte A. Palladio (forrás: khanacademy.org)

<sup>8</sup> Lásd uo. a *Shakespeare-színpad* szócikket, II. kötet, 766–767.

<sup>9</sup> Pollio Vitruvius római építésről lásd uo., 1083.

<sup>10</sup> Lásd erről uo. a *Színházépület* (II. 837–844), *Színpad* (II. 881–889), *Színpadforma és díszlet története* (II. 889–907) címszavakat.

<sup>11</sup> Sebastiano Serlio 15. századi olasz építész, lásd róla uo., II. 765.

<sup>12</sup> Lásd erről a *Színpadforma és díszlet története* c. szócikkben.

mámorosított mindenkit és míg a kor látványéhsége nem csillapodott, díszlet-bravúrok, illúziójátékok foglalták el a színpadi játékok helyét. Az udvari színházaknál kikristályosodott színpadforma nem ok nélkül kapta a „kukucs-kálószekevény-színpad” nevet. A színpad óriási „kukucs-kálószekevény” volt, melyben a néző vízese- ket, tengeri csatákat, égő városokat stb. látott. Aleotti, Torelli, Parigi, Furttentbach a színpadtechnika ügyeskező, leleményes elméjű fejlesztői<sup>13</sup>, akik biztosítani tudták a díszlet kizárólagos uralmát a színjátékban. A színpad-keret tehát öncélú théátrális megnyilatkozás lett. A perspektivikus kulissza fénykorának nagy alkotó mesterei<sup>14</sup>, Furttentbach, Pozzo, Galli-Bibiena, L. O. Burnacini még nem érzik a perspektivikus színpadkép paradoxonját, ami azonnal nyilvánvalóvá lesz, amikor fokozottabb szerephez jut a színpadon a színész. A testileg valóságos színész belekényszerült a csak művészileg valóságos, a szem illúziójára kialakított térbe. E paradoxon megérezése indítja meg a fejlődést a realizmus irányában: a játék keretét hozzá akarják idomítani a valósághoz. Minden egyes újabb generációnak elégtelen az előző kor színpadképének viszonya a valósághoz. A színpad ekkor mindig tipikus tájat ad realiztikusan. Az architektúra azonban még főtárgya a színpadi képnek, mintegy jelezve a perspektivikus színpadkép kiindulópontját. A realizmus reformja azonban képzőművészeti: a kor díszlete festői és nem színházi élmény. A színész és a színpadkeret elvesztette esztétikai összefüggését az optikai hatáskeresés túlhangsúlyozott kultuszában.

G. Servandoni, a két Piranesi, a Quaglio és Sacchetti családok korszakos jelentőségű működése<sup>15</sup> révén a díszlet fokozatosan a színpadi történelem terének illusztrációja lesz és ezért a pleinair, a szabad természeti tér is bevonul a képzeleti architektúrák után a színpadra.

## V. A „rendezés” lehetőségének megszületése

Az előadás külső, színpadi megjelenésének kialakításában jelentkezik tehát valamiféle első lehetőség a rendezői elv érvényesítésére. A kulissza novum, melynek alkalmazására, kiaknázására, használatára nézve nincsenek kötelező konvenciók. A díszlet théátrális értékének felismerése egészen a barokk-kor öncélú dekoráció-kultuszáig csábította a – rendezőket<sup>16</sup>. A színi előadás többi tényezőjéről majdnem teljesen elfelejtkeznek. Mint ahogyan a gyermek játszik a játékaival, úgy játszanak ebben a korban az újonnan felfedezett színpaddal. A dráma hozzáalkalmazása az új színpadformában, vagy a színész beállítása, mozgatása, beszéltetése az új térviszonyok közt – még nem probléma. E problémáknak már a felvetése is olyan természetű, hogy csak egy nép volt alkalmas a gyakorlati megoldás kísérletezésre, amivel kezdetét veszi a rendezés tulajdonképpeni története.

---

<sup>13</sup> Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

<sup>14</sup> Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

<sup>15</sup> Lásd róluk a lexikon szócikkeit.

<sup>16</sup> Lásd erről uo. a *Barokk stílus a színművészetben* szócikket, I. 68–69.

## VI. A rendező megjelenése és az „együttes” problémája a XIX. század első felében



A gothai Ekhof Színház 2017-ben  
(forrás: stiftungfriedenstein.de)

di játék kialakulására. A darabokat, melyeket rendez, átdolgozza: lefordítja a kor ízlésének nyelvére.

Minden kor igazi nagy színházi emberei mélyen érezték a színháznak a közönséghez és ezen keresztül a korhoz való kapcsolatát. A drámákban az időfö-lötti értékek mellett mindig vannak olyan elemek, amelyek a kor theátrális stí-lusában gyökereznek és e stílus újra felidézhetetlen elmúlásával a játékban való „hű” életrekeltésük lehetetlen. Nem beszélve a szerzői utasításokról (öltözködé-sek, maszkok), maga a drámai mű egésze is kötve van saját korának életérzéséhez, világnézetéhez, szerkezetében kora színpadának sajátos formájához, technikai fej-lettségéhez, amelyeket a megváltozott életérzésű, világnézetű közönség bizonyos határokon túl sem átélni, megérteni nem tud, sem pedig az új színpadformán nem valósítható meg az életrekeltés elgondolása. Ez magyarázza, hogy a rendezés egész történetén végigvonul az író és kora theátrális talajából a mindenkori jelen idők theátrális talajába való átültetés problémája.

Az első rendező, aki határozott célgondolattal, tudatos művészi akarral nyúlt a színpadi játék megformáláshoz, Goethe mint saját dramaturgja,<sup>17</sup> egész sor drá-ma „színszerűsítésével” tette világossá, hogy az író és a színpad művészete nem mindig találkoznak hiánytalanul. Nemcsak Shakespeare néhány darabját „fordí-totta le” a weimari színház előadásában a kor nyelvére, de saját *Götz von Berlichin-gen*-jének erélyes megrövidítésével és átalakításával tett tanuságot amellet, hogy mint színházvezető, mélyen érezte a rendező feladatát és az író külön tudta magá-ban választani a színházi embertől. Nemcsak az egész drámai műnek a színpad tör-

Nem véletlen tehát, hogy né-  
met színészen tudatosodott  
először a színpadi játék irányítá-  
sának feladata. Ekho egy rövid-  
életű színészakadémia keretében  
próbálta megvalósítani a dráma  
és a drámában szereplő karakte-  
rek színpadi beállításának, felfo-  
gásának megbeszélését.<sup>17</sup> Ekho  
az összjáték fontosságának első  
megértője. Utána Schröder<sup>18</sup>  
– szemben Ekho elméleti befo-  
lyásával – gyakorlati utasítások  
útján hat irányítólag a színpa-  
di

<sup>17</sup> Konrad Ekho (1720–1778), lásd róla a lexikon szócikkét, I. 182.

<sup>18</sup> Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), lásd róla uo. II. 761–762.

<sup>19</sup> Lásd ehhez: Valerian Tornius: *Goethe als Dramaturg*. Leipzig, 1909.

vényei értelmében való szcenikai módosításával törődött, hanem a színész játékára, a színpadi jelmez megválasztására és a dekorációs keret kialakítására is ügyelt.<sup>20</sup> „A színész menjen a szobrászhoz és a festőhöz tanulni – mondta egy alkalommal Eckermannnak –, egy görög hőszobrászhoz alaposan tanulmányozni kell az antik emléket, hogy ülésének, járásának és állásának keresetlen legyen a gráciája.” Ez tipikusan az empire közízléséből fakadó igény. Mint rendezőnek, nem volt fontos számára, mit gondolt a szerző. LaRoche<sup>21</sup>, akinek Meffiszto-alkatát Goethe korrigálta, a korízlésnek megfelelően kedélyesnek állította be az alakot. Goethe ezzel maga értelmezte át színészi saját szövegét, melyet különben is „meghúzott” vagy egyes kifejezéseket átírt benne.<sup>22</sup>



A weimari Hoftheater nézőtere 1907-ben  
(forrás: deacademic.com)

Goethe rendezőművészetének szelleme tovább élt az originális Karl Immermann-ban<sup>23</sup>, aki Düsseldorfban kísérlete meg realizálni elképzelését egy abszolút művészi színpadról.<sup>24</sup> A weimariak franciás klasszicizmusára következő romantikus ízlésirány<sup>25</sup> hiába jelentett új stílust, a rendezés fejlődésében önálló, speciális mozzanat az Ekhoftól máig húzódó törekvés az összjáték megteremtésére és megtartására. Az ensemble-szellemért küzdött Immermann is, a közönséggel szemben tanusított nagy igényekkel, melynek bizonyossága volt a külsőségektől elforduló, puritán és korát megelőző Shakespeare-színpad is elől egy semleges és állandó játéktérrel és csak hátul középpontú változó díszletjelzéseivel.

A rendezés története egy kicsit a német színháztörténete. A XIX. század elején elsősorban Németországban probléma az előadások együttes-szellemének kialakítása. Dalberg, Sonnenfels, Schreyvogel, Klingemann, E. Devrient, Laube és Dingelstedt készítik elő a rendezés művészetének önállósodását<sup>26</sup>. Ebben a korban csak Anglia lehet vetélytársa Németországnak a színházi előadások tudatos művészi principium alapján való kialakítása terén.

<sup>20</sup> Lásd ehhez: Philipp Stein: *Dér Theaterdirektor Goethe. Bühne und Welt, 1898–1899.*

<sup>21</sup> Karl von Laroche (1794–1855), a szócikket róla lásd a lexikonban: I. 447–448.

<sup>22</sup> Lásd a lexikon *Goethe, Weimar és Német színháztörténete* c. szócikkében az *Az állandó színházak kezdete* c. V. fejezetet.

<sup>23</sup> Karl Immermann (1796–1841), a szócikket róla lásd a lexikonban: I. 345–346.

<sup>24</sup> Lásd erről a *Színpadforma és díszlet története* szócikkben.

<sup>25</sup> Lásd erről a *Német színháztörténete* c. szócikk VI. *Romantika és realizmus* c. fejezetében

<sup>26</sup> A felsorolt művészekről lásd a lexikon megfelelő szócikkeit.

Angliában<sup>27</sup> Macready az első irodalmár-rendező, aki az író intencióinak szolgálatába állítja sokirányú talentumát. Gondot fordít a színészek játékának irányítására és a színpadi keretre. Előtte Charles Kemble csak a színész egyéni- és csoportjátékának kellő formálását és a kosztümök korhűségét tartotta szem előtt. S. Phelps, a XIX. század legkiválóbb angol rendezője, az ensemble-játék kialakításának jeles mestere, kitűnő Shakespeare-előadásairól volt híres.<sup>28</sup> Komoly ellenfele volt Macready-nek és Ch. Kean-nek, aki a történelmi realizmus (lásd alább) egyik legfanatikusabb híve.

A tudatos ensemble-kultusz Dalberggel kezdődik. A mannheimi Nemzeti Színházban Dalberg<sup>29</sup> vezetése alatt a színészek egymást ellenőrizték, úgynevezett „Regie-Kollegium”-okon beszélték meg a részleteket, maguk közül egyet választottak, aki a jelenetbeállítások technikai munkáját a közös terv értelmében végrehajtotta.<sup>30</sup> Az együttes jelenik meg itt először, a maga művészi öntudatosságával, jelölve annak, hogy az egyéni alkotásról az összhatásra helyeződött a fókusz. Ezután Iffland rendezői tevékenysége nyomja rá a mannheimi polgári realizmusra a maga korszerűen jellegzetes pecsétjét. Az életszerű természetesség a színházesztétikai értékek sorába emelkedik. Nemcsak a színészi játék oldódik fel egyéniségének hatása alatt közvetlen, mozaikszerű, polgárian harmónikus produkcióvá, hanem az általa rendezett egész előadás is. Lehet mondani, hogy Ifflanddal kezdődik a történelmi realizmus a rendezésben. (Schiller: *Orleansi szűzéhez* Schinkellel<sup>31</sup> a színpadra vitette a reimsi dom kicsinyített mását és kétszáz főből álló, korhű ruhákba öltöztetett statisztériával rendezte meg a koronázási menetet.) Sonnenfels<sup>32</sup> a drámai jellemek egyénítésére és egymásközötti összefüggésére vetette rendezői munkájában a fókuszt. Nemcsak a szerepeket osztotta ki, hanem az egész darabot a színész kezébe adta, hogy ne szerepet, hanem alakot keltsen életre a színpadon. A bécsi udvari színház híres együttes-stílusát megteremtő Joseph Schreyvogel<sup>33</sup> a drámák színszerűségét hang-



Dalberg színházának modellje  
Mannheimben  
(forrás: friedrich-montezuma.de)

csak a szerepeket osztotta ki, hanem az egész darabot a színész kezébe adta, hogy ne szerepet, hanem alakot keltsen életre a színpadon. A bécsi udvari színház híres együttes-stílusát megteremtő Joseph Schreyvogel<sup>33</sup> a drámák színszerűségét hang-

<sup>27</sup> William Charles Macready (1793–1873), Charles Kemble (1775–1854), Samuel Phelps (1804–1878), lásd róluk a lexikon szócikkeit.

<sup>28</sup> Lásd még a lexikon *Sadler's Wells* címszavát, II. 752.

<sup>29</sup> Lásd uo. Wolfgang Heribert Dalberg (1750–1806) címszavát, I. 146–147.

<sup>30</sup> Lásd erről: Max Martersteig: *Die Protokolle des Mannheimer Hoftheaters*. Mannheim, 1890.

<sup>31</sup> Lásd a lexikon Carl Friedrich Schinkel (1781–1841) címszavát, II. 759.

<sup>32</sup> Lásd uo. Josef Sonnenfels (1733–1817) címszavát, II. 773.

<sup>33</sup> Lásd uo. Joseph Schreyvogel (1786–1832) címszavát, II. 760–761.

súlyozta rendezéseiben. Egyike volt a legváltozatosabb és legmagasabb színvonalú műsor színpadi realizálóinak. F. A. Klingemann<sup>34</sup> a Faust-dráma első színpadra vivője, az irodalom és a színpad nehezen találkozó útjainak egymásfelé irányításán fáradozott a braunschweigi udvari színháznál<sup>35</sup>. Eduard Devrient<sup>36</sup> rendezése a játéktípus egységét azáltal biztosította, hogy mint zseniális színész, eljátszotta az egyes jeleneteket és az egész előadásra a maga színészi egyéniségét kényszerítette. Gondos szakértelemmel nyesegette le a virtuózkodás vadhajtásait és Drezdában, majd Karlsruhe-ben elsőrangú együttes-stílust alakított ki, megmutatva, hogy az ensemble-produkció a komoly színházi kultúra alapja. Fia, Otto Devrient szintén kiváló rendező, aki a Faust mindkét részének tévesen rekonstruált misztérium-színpadon való inszenálásával írta be nevét a rendezés történetébe.

Laube<sup>37</sup> csak körvonalakban jelezte a karaktert és inkább játéktechnikai csiszolással törődött. Realizmusra oktatta színészeit, de a játék kerete semmiféle szempontból nem érdekelt. A világosságra törekedett, racionalizálta a jellemeket és a stílus pozitívizmusa volt célja.<sup>38</sup> A „hatásosság” kedvéért a kor ízlésének megfelelően átdolgozott minden klasszikus drámát. A közönséghez alkalmazkodott, magasabb művészi céljai nem voltak, azonban mint színésznevelő, évtizedekre megszabta a német színházi kultúra stílusvonalát. A legtisztább realizmust jelenti ez a vonal, másrészt a szigorú ensemble-fegyelem gyakorlását. Schröder – Iffland stílushagyományra rajta és tanítványán, August Försteren keresztül egyenesen Brahm-ig vezet.<sup>39</sup>

Franz Dingelstedt<sup>40</sup>, a mult század közepének egyik legnagyobb színpadművészeti szervezője. Laube antagonistája, előfutárja a későbbi impresszionizmusnak, amikor a játék valószínűsége helyett a színpadi hangulat igazságának éreztetésére törekszik. Klasszikus dráma-rendezéseiben a hangsúly a képszerű hatásokon, a színes és dekoratív tömegmozgatókon, felvonulásokon, általában a szó helyett a mozgáson volt. A meiningeni sok értékes impulzust nyertek Dingelstedtől.

## VII. A rendező művészetének önállósodása, stílusproblémák

Dingelstedt már az átmenetet jelenti az új stílusproblémák felé: az együttesen, az összjáték kialakításán túl és elsősorban az előadás levegőjének kialakítása érdeklő, amit – tudja jól – sohasem oldhat meg csak a színésszel. Az előadás külsőségei, a pazar beállítás – egyelőre ez az a terület, ahol a rendezés önállóan, a drámá-

<sup>34</sup> August Klingemann (1777–1831) szócikkét lásd a lexikonban.

<sup>35</sup> Lásd erről a lexikon szócikkében: *Német színháztörténete*, VI. *Romantika és realizmus*

<sup>36</sup> Lásd uo. Eduard Devrient (1801–1877) címszavát, I. 158–159.

<sup>37</sup> Lásd a lexikon Heinrich Laube (1806–1889) címszavát, I. 451–452.

<sup>38</sup> Adolf Winds: *Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien bis zur Kommerstage*, 83. és Georg Altmann: *Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung*. Dortmund, 1909.

<sup>39</sup> Lásd a lexikon August Förster (1828–1889) és Otto Brahm (1856–1912) címszavait, valamint a *Német színháztörténete*. VI. *Romantika és realizmus* címszót.

<sup>40</sup> Franz Dingelstedt (1814–1881) szócikkét lásd a lexikonban.



R. Wagner: *Parsifal*, Marco Alunno filmjének egy jelenete 1904-ből (forrás: the-wagnerian.com)

opera irreális műfajában és a wagneri zenedrámák emberfölötti alakjaiban és stilizált miljöiben [értsd: miliójében] is a valóságot kereste és követelte meg.

tól függetlenül jelentkezik. Dingelstedt gazdag hatásúvá tette az addig puritán prózai színpadot – és ezzel be is fejezte misszióját. A színpadkép, mint stílusprobléma, a képzőművészet kimondott színpadi érvényesítésével, Wagner „Gesamtkunstwerk”-teóriájában fejeződik ki hiánytalanul.<sup>41</sup> A probléma megoldása minden esetben a realizmus jegyében történt, a természeti valóság imitálásának erős hangsúlyozásával, dokumentálva a közhangulat és -ízlés egyirányú beállítottságát, mely még az

## VIII. A történelmi realizmus

A realizmus feltartóztathatatlanul haladt előre a teljes győzelem felé az érvényesülés útján. Berlinben egy *Sardanapal* c. ballet díszleteit, ruháit, rekvizitumait a nívói ásatások tanulmányozása alapján készítették el. Angliában Charles Kean<sup>42</sup> a megteremtője, illetőleg követője a történelmi realizmusnak a rendezésben. Még a mesedramákat is korhoz kötötte, a díszletezésben archaeológiai hűségre ügyelt és a meiningeniekhez hasonlóan, a tömegjelenetek rendezése volt főerőssége.<sup>43</sup>

A valóság, mint a színházesztetikai élmény forrása, a történelmi realizmusban érvényesült hiánytalanul legelőször. Tulajdonképpen a XIX. század egész európai színpadművészete ennek a törekvésnek jegyében áll, leghiánytalanabban azonban Meiningenben fejeződött ki a „stílus”.

A meiningeni herceg nagy theatrális érzékkel aknáztta ki a történelmi realizmus rendezői lehetőségeit. Számukra a valóság maga jelentette a valóság illúzióját és a kor nézője nem keresett mást a színházban, mint realizmust. Meiningenben a *Julius Caesar*hoz római kutatások alapján rekonstruálták az ókori fórumot. Cleopatra karékét archeológ-



Ch. Kean színháza számára készített díszletterv a *Szentivánéji álom*hoz, 1856-ból (forrás: berkeley.edu)

<sup>41</sup> Vö. uo. a *Német színháztörténet, VI. Romantika és realizmus* címszót.

<sup>42</sup> Charles Kean (1811–1868) szócikkét lásd a lexikonban, I. 399–400.

<sup>43</sup> Lásd ehhez a lexikon *Princess's* szócikkét, II. 696.

gus tervezte és a *Képzelt beteg* előadásán még a klistérfecskendő is XIV. Lajos stílusú volt. Azonban nemcsak a külsőségekben, de a darab belső megrendezésében is realizmusra törekedtek. Különösen a tömegjelenetek voltak a meiningeni színházban e stílus keretein belül tökéletesek. Híresek voltak a közbekiáltások. A szem és fül egyforma foglalkoztatása ily módon valósult meg a meiningeni udvari színházban.<sup>44</sup> A színpad művelődéstörténeti múzeum lett, Piloty<sup>45</sup> túlzásfolt vásznai elevenedtek meg rajta, a kárpitos és szabó uralmának korszaka volt ez, melyre csakhamar be kellett következnie a kiábrándulásnak.

## IX. A színpadkép stílusforradalmának kezdetei

Ráeszméltek ugyanis arra, hogy mind a festmény síkján, mind a színpadon, nem a valóság adja a valóság illúzióját. A díszlettervező ezentúl egész ucca helyett csak egy sarkot visz színpadra, de úgy, hogy a néző érezze a házsört. Az új dekoráció nagyvonalú és stilizáló. Első alkalmazása Gregori Ferdinand<sup>46</sup> nevéhez fűződik, aki a realizmus fénykorának napjaiban, 1904-ben, Gobineau<sup>47</sup> „Renaissance”-ának néhány jelenetét szcenírozta ú. n. „stílus-színpadon”. Ez az irány, mely későbbi fejlődése során képet csinált a színpadból, szerette volna a színészt legalább reálíyszerűen beolvasztani az impresszionista háttérbe. A festő uralkodott ebben az időben a színpadon. Fritz Erler<sup>48</sup> a müncheni Művész-színházat<sup>49</sup> avatta e mozgalom középpontjává. (Két legjelentékenyebb inszcenálása a *Hamlet* és a *Faust* stilizált, színfoltokban és fényhatásokban élő színpadra elevenítése volt.) A mozgalom apológétái a képzőművészet győzelmét követelték a színpadon.<sup>50</sup> A győzelem az igazi théátrális száműzetésével járt. A színész kénytelen volt felfogását, mozgását a díszlethez alkalmazni, mert így követelte meg a képhangulat. A müncheni Művész-Színházban fordult elő a következő eset. A *Vízkereszt*ben, mint ismeretes, megtiltják Malvoliónak, hogy sárga harisnyát hordjon, mert Olivia ezt a színt nem szereti. Olivia maga azonban – sárga kosztümöt hordott a képhatás kedvéért.<sup>51</sup>

A realista színpad már irányban is tovább kereste az ábrázolt színpadkép hangulatvalóságot szuggeráló erejének fokozását. A fényekkel életre keltett plasztikus díszletek a körhorizont mély távolságot érzékeltető kedvező légkörében még sokáig életben tartották azt a pseudo-realizmust, mely théátrálisabb jellege miatt alkalmas volt

<sup>44</sup> Lásd ehhez a lexikon *Meiningen* címszavát, I. 541.

<sup>45</sup> Karl Theodor von Piloty (1826–1886) német akadémikus festő

<sup>46</sup> Ferdinand Gregori (1870–1928) szócikkét lásd a lexikonban, I. 297.

<sup>47</sup> Arthur Gobineau (1816–1882) író, legismertebb könyve, a *Renaissance* magyarul is megjelent.

<sup>48</sup> Fritz Erler (1868–1940) szócikkét lásd a lexikonban, I. 191.

<sup>49</sup> Lásd a lexikon *München* címszavát, II. 570–571.

<sup>50</sup> Lásd erről: Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst*, 1906.

<sup>51</sup> Lásd erről: Theodor Alt: *Das „Künstlertheater”*. Heidelberg, 1909, 41. Valamint: Max Littmann: *Das Münchener Künstlertheater*. München, 1908.

arra, hogy további kezdeményezések kiindulópontja legyen. E kezdeményezések eredményei a legújabb díszlettervezők munkáiban jelentkeznek, akik a realizmustól teljesen elfordulva, a dráma szellemében szimbolikusan alakított térbe helyezik a színházi alkotást. A rendező alkotásának ez a nyersanyaga, a színpad, még csak kevesek számára jelentett autonom-törvényű, a valóságtól független világot, amikor a színpadkép forradalmának előjeleivel egyidejűleg még fénykorát élte az életutánzó realizmus.

## X. A naturalizmus

Az a látás, mely a drámának csak a valósághoz való vonatkozásait vette egyoldalúan észre és hangsúlyozta a színpadon, nem találta magát igazán otthon a mult patétikus légkörében. Az új szellem megteremtve a maga irodalmát, a hétköznapi élet emberalakjait tette meg a dráma hőseivé és ezeket az alakokat nem lehetett már úgy színpadra eleveníteni, mint Shakespeare vagy Schiller embereit. A realizmusból naturalizmus lett. André Antoine, Brahm, Sztaniszlavszkij a mindennapi élet arcát tükrözik színpadaikról a rendezésben<sup>52</sup>. Ők a naturalizmus kodifikátorai, végső kicsengései annak az irányynak, mely az életvalósághoz való közeledést jelentette a színháztársulásban.



Az Antoine Színház *Régi hírnév* című előadásának egy jelenete 1906-ból (forrás: wordpress.com)

Antoine, mint párizsi gázgyári tisztviselő, gyakran rendezett műkedvelőkkel színelőadásokat. Csakhamar magához ragadta a vezetést és a naturalista irányzat fiatal drámaíróival társulva, akik teljesen ki voltak zárva a nagy színházak színpadjairól, megalapította a Théâtre libre-t<sup>53</sup>. Alkalmi előadások voltak ezek, de olyan nagy sikerrel jártak, hogy csakhamar kiépíthette társulatát és bérletben hirdethette előadásait (1887). Kilenc év alatt olyan hírré tett szert színháza, hogy külföldi vendégjátékokra indult (1896) és Théâtre Antoine néven állandóan játszó, rendes színházzá szervekedett át. Antoine-t színházi reformátor gyanánt szokták emlegetni, pedig nála az előadás irodalmi részén volt a hangsúly. Fő érdeme, hogy keze alatt nőtt fel a ma már beérkezett francia drámaírócsapat. A reportoár volt a főgondja, az abszolút irodalmi, korszerű műsor és nem a rendezés és így érthető, ha

<sup>52</sup> A felsorolt rendezőkről – André Antoine (1858–1943), Otto Brahm (1856–1912), Sztaniszlavski (Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij) (1863–1938) – lásd a lexikon címszavait.

<sup>53</sup> A *Théâtre libre* címszót lásd a lexikonban, II. 1023.

ma, visszavonulván a színpadtól, színikritikáiban és emlékirataiban idegenül áll a modern rendezői törekvésekkel szemben.

A Théâtre libre mintájára alakult meg a színpadi naturalizmus másik nagy apostolának, O. Brahm-nak a vezetése mellett a Freie Bühne<sup>54</sup>. „A színész a természetet keresse – mondja Brahm<sup>55</sup> – és semmit azon túl! Keresse egész lelkével: akkor megőrzi magát a laposságtól és trivialitástól. Keresse önmagán kívül és önmagában, a világban és saját keblében.” A természet egyenlő a valóság-hűséggel. Ez érvényesül gesztusban, beszédben egyformán.<sup>56</sup> Brahm rendezésében az *Ármány és szerelem* Ferdinándja, kesztyűjét gombolva, közönyös hangon mondta Lady Milfordnak: „Megvetlek téged...” A klasszikusok tehát megint átalakultak a kor esztétikai felfogása szerint, a modern drámák pedig a pszichológia nyelvére fordítottak le. A közönség részvétele a színházban intellektuális: „A néző a cselekvény egész pszichológiai folyamatát kifejlődésében akarja látni.”<sup>57</sup> Ennek a pszichológiai realizmusnak legmélyebb rendező-képviselője Sztaniszlavszkij, aki új értelmet adott az Ekhof–Dalberg-féle szerepmegbeszéléseknek, amelyeken rekonstruálja az életre keltendő egész alak belső életét. Az ő gárdája hiánytalan alakátélással eleveníti meg a színpadon a költő mintaképét.<sup>58</sup>

Mielőtt rátérnénk Sztaniszlavszkij rendezői életmunkájának méltatására, meg kell emlékeznünk Strindberg-ről, akinek színházvezetői működésével kezdődik a modern svéd színjátszás<sup>59</sup>

Az Intima Teatern inaugurálta [vezette be] elsőnek a skandináv nemzetek közt a kamarastílust. Strindberg tehát nemcsak darabjaival diktált egy akkor korszerű játékmódot, de mint aktív színházvezető is döntően befolyásolta a színészi stílust. Ebben a korban tanui lehetünk annak a – színeszet-történet folyamán gyakran megismétlődő – jelenségnek, amikor a kor művészi izlésirányát megérző és kifejező írók formál-



A. Csehov: *Ványa bácsi*, a Moszkvai Művész Színház előadásának egy jelenete 1899-ből (forrás: hartfordstage.com)

ják át a maguk képére és hasonlatosságára a színjátszást és nem ez utóbbi ad friss impulzusokat a drámairodalomnak. Ez nemcsak Antoine, Brahm, hanem Sztaniszlavszkij művészetére is jellemző, aki legelsősorban Csehov apostola a színpadon.

<sup>54</sup> Lásd a lexikon *Freie Bühne* címszavát, I. 253.

<sup>55</sup> Lásd Otto Brahm: *Von alter und neuer Schauspielkunst*, 1892.

<sup>56</sup> Lásd a lexikon *Német színjátszás története*, VII., valamint *Naturalizmus és Impresszionizmus* címszavát.

<sup>57</sup> Carl Hagemann: *Die Kunst der Bühne*. Stuttgart, 1922.

<sup>58</sup> Lásd uo. a *Moszkvai Művész Színház* címszót.

<sup>59</sup> Lásd uo. a *Svéd színjátszás története* címszót.

A rendezésben különös hely jut az oroszoknak, akik a Sztaniszlavszkij által alapított (1898) Moszkvai Művész Színház munkája révén jutnak először fontos szerephez e téren. Csehov birtokán élt hónapokon keresztül, a külvilágtól elzárkózva, teljes elvonultságban néhány dilettáns színész, Sztaniszlavszkij később világhírvé vált gárdája. Heteken át egyebet sem tettek, mint vitatkoztak és megbeszéléseket tartottak arról, hogy mit tenne ez vagy az a drámaalak, ha a színdarabban fel nem vetett helyzetbe kerülne és életét a dráma határain kívül is folytatnia kellene. Éltrekeltek a figurák, merőben regényszerűen a maguk ezeroldalú plaszticitásában és elevenségében s minden drámai stilizálás és karakterleegyszerűsítés nélkül élték a maguk szélesen hömpölygő lelkiéletét. Így lettek a színészek lélektani tények teljes és tökéletes visszaadására szolgáló instrumentumok. Egy Sztaniszlavszkij-előadás: az egész emberi élet „biológiai és pszichológiai mozgófényképe.” Mélyenjáró az, amit produkáltak, mégis másutt, a színészi jellemzőerőn túl kell keresnünk egész Európára gyakorolt szuggesztív hatásuk titkát. Az orosz lélek sajátos struktúrájában apriori megoldódott az európai színjátszás egyik legnagyobb problémája: az egyes színészek játékának egymáshoz hangolódása, vagyis más szóval az elveszett és kétségbeesetten hajszolt „stílus” kérdése. Az európai színjátszás az életábrázolás terén csak a jó ensemble-ig tudott eljutni, az „együttesig”, amikor a különböző szerepeket játszó színészek alakításait bizonyos művészi egységgé ötvözi össze a jó rendező. Az orosz realista színész viszont nem szerepet játszik, hanem a szerepben töredékesen megnyilatkozó alak egész lelkiségét éli a színpadon. Ennek következtében eltűnik a különbség az első és utolsó színész között. Mint-hogy mindegyikük egyformán megtestesítője egy-egy emberi léleknek, nincs náluk sztár és primadonna és nincs csak vezető- és csak statiszta-szerepet játszó színész. Nyolcvanszáz próba után már annyira megélik egymás közt az egyes embersorokat, hogy megszűnik számukra minden végszó és sűgő után való „játék.”

A realizmus szelleme nemcsak a prózai színpadokra, de az operaházakba is bevonult. A barokk-dekorációk korszerűtlenségét először Oroszországban váltották le realiztikusan beállított, mégis pittoreszk díszletek. Golovin *Carmen* inszenálása döntő jelentőségű<sup>60</sup> e téren. Az opera és a ballet azonban megmaradt mégis az antinaturalisztikus rendezői tendenciák melegágyának. A balletnek köszönheti a modern színpadművészet L. Bakst<sup>61</sup>, Benois<sup>62</sup> gazdag fantáziájú dekorációit és az operának alább tárgyalandó, Adolphe Appia<sup>63</sup> által megvalósított reformját.

## XI. Az öncélú théatralitás kezdeményezői

A realizmusnál nem állhatott meg a folytonos átalakulásban lévő színházi kultúra. A rendező, aki áthidalni próbálta a dráma és a színpad közti űrt, a szín-

<sup>60</sup> Lásd erről a lexikon *Orosz színjátszás története* szócikkében.

<sup>61</sup> Leon Bakst (1866–1924) szócikkét lásd a lexikonban, I. 58.

<sup>62</sup> Lásd róla az *Orosz színjátszás története* szócikkben.

<sup>63</sup> Adolphe Appia (1862–1928) szócikkét lásd a lexikonban, I. 37.



W. Shakespeare: *Hamlet*, Művész Színház, Moszkva, 1911,  
rendezte és tervezte: G. Craig (forrás: wikimedia.org)

padtechnikai kifejezési eszközök meggazdagodását látva, megmámorosodott a lehetőségektől, melyek a drámát a színpadon életre keltő munkájában rendelkezésre álltak. Megszűnt „puissance intermédiaire” [’köztes energia-átvivő’] lenni, ahogyan Mercier nevezte az író, színész és néző között közvetítő jó rendezőt: az öncélú teátrális alkotás igényével jelenik meg, hirdetve a színpad autonómiáját. Gordon Craig<sup>64</sup> és Evreinoff [Jevrejnov]<sup>65</sup> ennek az új irányynak a megindítói. Mindketten a művészetek több területén elsőrangú alkotók. Gordon Craig szerint a színpadművészeti alkotás szimbolikus architektúrából, színészi alakteremtésből, táncból és fényből áll. A rendező minden részlet kidolgozója és az előadás az ő művészi akaratát fejezi ki. A dráma, mint irodalmi alkotás, csak olyan mértékben érdekl, amilyen mértékben saját színpadművészeti mondanivalóinak kifejezésére alkalmas.

Edward Gordon Craig hangsúlyozza először, hogy a színész köré épített színpadnak önálló törvényei vannak és hogy az inszenálás önálló művészet.<sup>66</sup> A színésznek nem a valósághoz, hanem a másik színészhez való térbeli viszonya a fontos. Újra feltámasztja a színszimbolikát, amikor a tengert fekete függönnyel jelzi, mert ez fejezi ki legjobban a végtelenséget. Egy sor irreális-architektonikus dekoráció terve tanuskodik arról, hogy jóval megelőzte korát, mely ekkor élte a realizmusból az impresszionizmusba való átmenet izgalmait.

<sup>64</sup> Gordon Craig (1872–1966) szócikkét lásd *uo.*, I. 138.

<sup>65</sup> Evreinoff Nikolajevics Miklós [Jevrejnov] (1879–1953) szócikkét lásd *uo.*, 193–194.

<sup>66</sup> Edward Gordon Craig: *On the Art of a new theatre*. (New. impr.) London, 1924. – *Die Kunst des Theaters*. Übers. und eingeleitet v. M. Magnus. Berlin 1905.

A realizmus és naturalizmus fénykorában kezdi meg korszakos jelentőségű tevékenységét ez irányok nagy antagonistája, A. Appia, aki kifejti, hogy a mozgó, háromdimenziós színész sohasem kerülhet szerves összefüggésbe az álló díszlet festett terével, festett fényeivel és árnyékaival.<sup>67</sup> Az a világitás, mely a festménynek szól, a színészt is éri, amelyik pedig a színésznek van szánva, a festői hatást változtatja meg. Appia szerint első a színész, aki nélkül nincs előadás és csak másodszorban jön a díszlet, melynek a játékkal való együttélését először ő hangsúlyozza. Fényekkel növeli, szűkíti a játékteret, feloldja a mozdulatlan formákat és előszere-ttel alkalmaz színes függönyöket. A játék reális térbeli vonatkozásait pedig egészen stilizált táj-jelzésekkel érzékelteti.

Sokkal nagyobb külső sikerrel és sokkal kevesebb invencióval, mint Gordon Craig és Appia, akikhez még ma sem ért el az európai színházi kultúra harcosainak tulajdonképpeni falanxa – indult pályáján a század elején Reinhardt.<sup>68</sup> A naturalizmus volt első állomása (pl. valódi bokrok és fák a *Szent-ivánéji álom* színpadán és brahm-i naturalizmus a színészek instruálásában). Reinhardt mindig nagy intuícióval érezte meg mások kezdeményezéseiben az életképes csírákat, rögtön adaptálta azokat és így több mint negyedszázados rendezői tevékenysége alatt a hangulat-szuggestív impresszionizmuson keresztül eljutott egy rendkívül hatásos, külsőséges, csillogó és szellemes rendezői stílushoz, amely tipikusan reinhardti, egyéni, és ha nem is eredeti, de mert legismertebb, sokan Reinhardtban látják az új. n. théátrális rendezőtípus inkarnációját.

A théátrális rendezők szuverén alkotóknak tekintik magukat. A dráma ugyanúgy eszköz a kezükben saját művészi gondolataik kifejezésére, mint a színész, dekoráció vagy világitási effektus. Csak azokat a darabokat választják előadásra, amelyek megfelelnek egyéni mondanivalóik sajátos természetének. Így azután műsoruk legtöbbszörre szűk és mint ahogyan a drámairodalomból csak részt és nem egészet adnak, rendezésük is egyéni, tovább nem fejleszthető és csak külső kapcsolatot tart a közönség szellemével.

Reinhardtban még nem fejeződik ki elég pregnánsan a théátrálitást öncélnak tekintő, eszközeivel önkényesen bánó rendező típusa. A német fajból hiányzik az a feltétlen színészi engedelmesség a szuverén rendezővel szemben, egy idegen művészi akarat előtt való alázatos meghajlás, ami az oroszban megvan és hiányzik egyben az a bátor fölszabadultság is, a konvenciók, formák, tradíciók alól, ami a forradalom utáni években fejeződött ki az orosz színházi kultúrában. Ha a fegyelmezettséget, belső művészi organizáltságot jelentő ensemble rendezői téren par excellence német eredmény, akkor a „felszabadult színház” l’art pour l’art théátrálitásával specifikusan orosz jelenség.

<sup>67</sup> Lásd Adolphe Appia: *La mise en scène du drame wagnérien*. 1894. – Összegyűjtött művei: *L’oeuvre d’art vivant*. Genf, 1921.

<sup>68</sup> Lásd erről a lexikonban a *Német színháztörténete*, VII., a *Naturalizmus és az Expresszionizmus*; *Brahm és Reinhardt* címszavakat.

## XII. A modern orosz rendező-művészet és hatása Európára

A modern orosz rendezőművészet Sztaniszlavszkij áhíthatos naturalizmusának talajában sarjadt, részben mint reakció, részben mint annak egyenes stílusfolyománya.<sup>69</sup>

Sztaniszlavszkij tanítványa a fiatalon elhunyt Vachtangoff [Vahtangov]<sup>70</sup>, aki a Művész Színház-stílus továbbfejlesztésre alapított „Stúdió”-inak egyikét (III.) vezette. Vachtangoff tudatosan elfordul a pszichológiai realizmustól a dekoratív stilizálás felé. Az ő számára a színpad megfelelő ritmikusan tagolt játék-tér, melyen a színészek groteszk-írónikus-táncos hangsúlyú játékkal elevenítik meg az egyes figurákat.<sup>71</sup>

Ugyancsak Sztaniszlavszkij tanítvány Vszevolod Mayerhold [Mejerhold]<sup>72</sup>, aki már 1906-ban, mint a pétervári Alexandria [Alekszandrinszkij] Színház rendezője elfordult mesterétől és a nagyvonalú összefoglalásra törekedett színpadképben, játékban egyformán. Első rendezői periódusára elsősorban Gordon Craig hatott. Már ekkor a théátrálítás elsőrendű fontosságát hangsúlyozza, melynek legnagyobb apológétája a sokoldalú Nikolaj Evreinoff. Evreinoff [Jevrejnov] egy évvel később (1907. Régi Színház) kezdte meg rendezői munkásságát, majd (1908) Mayerhold utóda [lesz] Komisarzszevszkaja Vera<sup>73</sup> színésznő színházánál. Már ekkor világosan kialakult benne a színház mint öncél rendezői elve, amely Gordon Craig-től indul el és Evreinoff [Jevrejnov] mellett Alexis Granovszky-ra<sup>74</sup> hat legerősebben. Az irodalom helyett az igazi théátrálítás esztétikájának harcosa. Théóriáját, melyet a gyakorlat sikerei igazoltak, *A színháziság apológiája* c. írásában fejtette ki. A forradalom óta több szabadtéri tömegünnepet rendezett.<sup>75</sup> Mayerhold [Mejerhold] és Evreinoff [Jevrejnov] rendezői elgondolásai termékenyítik meg elsősorban Alexander Tairoff<sup>76</sup> [Alekszandr Tajrov] fantáziáját, aki 1914-ben alapítja meg a Moszkvai Kamara Színházat. Ennek gyakorlati irányítása közben kristályosodik ki benne a „felszabadított színház” eszméje. Tairoff színháza: játék a játékért!

Tairoff szerint a színnek olyannak kell lennie, hogy a színész teste és drámai mozgása megfelelőképpen érvényesülhessen. A játékszín legfontosabb része tehát éppen ezért minden előadáshoz megfelelően alakítandó: ez pedig a szín alapzata, mert ezen mozog a színész, ezen realizálja látható formába alkotó törekvéseit. Ezért tehát a díszlettervezőnek figyelmét a háttérfalakról a színpad alapzata felé kell fordítania, amit eddig majdnem teljesen elhanyagolt. Tairoff elgondolásának megvalósítása nemcsak a térérzés hatását fokozta a nézőben a dinamikus szín-

<sup>69</sup> Lásd a lexikon *Moszkva színházi kultúrája, Moszkvai Művész-színház* címszavakat.

<sup>70</sup> Vachtangoff [Szergej Vahtangov] (1883–1922) szócikkét lásd a lexikonban, II. 1057.

<sup>71</sup> Lásd uo. a *Vachtangoff állami akadémikus stúdió* címszót.

<sup>72</sup> Lásd uo. a *Mayerhold; Mayerhold-színház és Forradalmi Színház* címszót.

<sup>73</sup> Ma is működik a róla elnevezett színház Szentpéterváron (– a szerk.)

<sup>74</sup> Alexis Granovszky (1890–1937) a Moszkvai Állami Zsidó színház megalapítója.

<sup>75</sup> Lásd a lexikon *Theátrális szokások Európában* címszavát.

<sup>76</sup> Alexander Tairoff (1885–1950) szócikkét lásd a lexikonban, II. 925.



J. Racine: *Phaedra*, Kamaraszínház, Moszkva, 1922,  
r: A. J. Tairov (forrás: bigenc.ru)

lektív összetartozásnak dekoratív képét mutatja a fizikai megelevenítés síkjára vetítve, amint azt Sztaniszlavszkijnál a pszichikai síkon láttuk. Hogyan egyeztethető össze a dolgoknak ez a kifelé való megélése az orosz lélekkel? Azt hisszük, azért törekszik az orosz színpadművészet fejlődése a testi kifejezés, a színpad önkényes térélfelbontása felé, mert megérezték, hogy Sztaniszlavszkij művészete alapjában véve drámaiatlan volt és a lelket hangsúlyozta a test helyett – és talán azért is, mert ráeszméltek arra, hogy nemcsak a Sztaniszlavszkij-korszak, hanem az orosz szellem is drámaiatlan és éppen ezért arra törekedtek, hogy a hiányzó benső drámaiság helyébe a színészek mozgásával, a cselekmény ritmusának fokozásával teremtsenek drámai effektusokat.

Tairoff munkája, mely az irodalom szolgálatának nyügétől felszabadítva, öncélú théatrális rendezői effektusok forrásává tette a színpadot, csak fél-munka volt néhány progresszív gondolkodású rendező szemében. Formalizmus, mely végeredményben mégis csak az artisztikumban találja meg értelmét és célját. A forradalomban megváltozó új kor új világnézetű embere azonban elvetette a régi esztétika színházi törvényeit és megteremtette a maga forradalmi színházát.<sup>77</sup>

Az orosz forradalmi színházi törekvések vezéralakja a már említett és időközben mind erőteljesebben a programm-színház felé fejlődő Vszevolod Mayerhold.

A pszichológiai korszakban a túlfejlesztett lélek és a fejletlen test mint ellenségek álltak egymással szemben. Mayerholdnál nemcsak kiegyenlítődnek az ellentétek, hanem a nyomatékot, a hangsúlyt, a testi kifejeződés kapja. Akrobatáknak képzett színészei hallatlan ügyességgel rendelkeznek és olyan mozgásbeli szépségekkel kötik le a szemlélő figyelmét, amelyek már túlmennek a színjátszás formavilágán és egy erősen expanzív jellegű Programm hordozójává válnak. Mayerhold embere mechanikus ember, töredéke az egyetemes életgépnak. Lélektelen és gondolattalan és csak kollektív öntudata van, miközben engedelmesen végzi gyakorlatait a konstruktivista színháttér előtt, amely már annyira sem emlékeztet a polgári rend életrekvizitumaira, mint Tairoff dekoratív absztrakciói.

<sup>77</sup> Lásd ehhez a lexikon *Orosz színjátszás története* címszavát, 645–655.

padból kiáradó új atmoszféra segítségével, hanem lehetőséget is teremtett a színpadi komponálásra. A színészi mozgásterületnek a színtér konstrukcióját érzékeltető geometrikus tagolása új, művészien reális összefüggést teremtett az egyes aktorok játéka között. A színészek minden egyes gesztusa egymásközötti kölcsönös helyzetükből folyik és állandóan ugyanannak a kol-

Mayerhold szakít a Guckkas-  
tenbühne-vel ['dobozszínházzal'].  
Nem ismeri a függőnyt. A nézőtér-  
re belépve, már előttünk áll a mez-  
telen színpad a maga mechanikus  
rekvizitumaival. Játék közben ref-  
lektorok világítják meg a színteret,  
mely itt elveszíti régi statikus jel-  
legét; liftek, lesülyedő, fölemelke-  
dő terraszok, kerekék és gépezetek  
mozgásai adják vissza a játék moz-  
galmasságát. Vetítőapparátusok-  
kal közben feliratokat és képeket  
vetít. Zenével fokozza a játék rit-  
musát. És mindez az agitáció a po-  
litikai programhirdetés szolgálá-  
tában, azzal a biztos tudattal, hogy  
a színház a legszociálisabb művészi  
megnyilatkozás.<sup>78</sup>

Mayerhold programm-színhá-  
za nyomán szaporodtak el Oroszor-  
szágban a hasonló rendezői akarás  
talaján álló Proletkult színházak<sup>79</sup>  
és az ő hatása alatt áll teljesen Er-  
vin Piscator<sup>80</sup>, aki Berlinben kí-  
sérlete meg a politikai tenden-  
cia meggyökereztetését. A modern  
orosz rendező-stílus egész Európára mély és erős hatást gyakorolt, elsősorban azon-  
ban Németországra, ahol már régen elő volt készítve a talaj a színpadművészet  
megreformálására.

Piscator a mechanizált színpad apológétája, az előadásban a színész másodren-  
dű tényező a gépek mellett. A barokk színpad öncélú théátrális látványossága is-  
métlődik itt meg átritvizálva a modern gépek lüktetésére, lefordítva a konstruktí-  
vizmus formanyelvére. A színpad állandó mechanikai evolúcióban van, legtöbbször  
kigyulladó-elalvó fények és filmek pergése kíséri a színpadi cselekményt. Mayer-  
hold mellett Friedrich Kiesler<sup>81</sup> – szintén Mayerhold-tanítvány – hatott erősen Pis-  
catorra. Kiesler Capek R. U. R.-jának inszenálásánál (1923) filmet alkalmazott a  
festett díszlet pótlására: Geissler-csővekből való üvegarchitektúra és egy tükörszer-



Verhaeren alapján: *A hajnal*, Szovjet-orosz  
Állami Színház, 1920, r. V. Meyerhold  
(forrás: Russian and Soviet Theatre, 2000)



Ernst Toller: *Hoppá, élünk!* Piscator-Színház, Berlin,  
1927, r. E. Piscator (forrás: wordpress.com)

<sup>78</sup> Lásd ehhez a lexikon *Mayerhold-színház és Forradalmi Színház* címszavát, I. 537–538.

<sup>79</sup> Lásd ehhez uo. a *Proletkult színház* címszót, II. 697.

<sup>80</sup> *Ervin Piscator* (1893–1966) címszavát lásd a lexikonban, II. 687.

<sup>81</sup> *Friedrich Kiesler* (1890–1965) címszavát lásd uo. I. 405.

kezet melyben kicsinyített formában folytatódott a cselekmény – voltak e rendezés különleges érdekességei. O'Neill *Jones császárjában* pedig az absztrakt „díszletek” ritmikusan tovamozogva kísérték a színészi játékot. Tervezett egy tisztán mechanikus színházat, az *Optophont*. A mechanizált színpad jövőjét hirdeti Oscar Schlemmer<sup>82</sup> is. A szuverén alkotó-rendezőnek Mayerhold mellett egyik legtisztább típusa, Alexis Granovszky, a moszkvai Zsidó Akadémikus Színház megalapítója, aki az Evreinoff által megjelölt úton továbbhaladó pályatársaival együtt, a „színpadművészetet önálló és saját törvényeinek engedelmeskedő terület”-nek tartja. „Ézért kell – mondja egy önvallomásában –, hogy az összes elemek, amelyekből az előadás felépül – az ember, a szöveg, a zene, a dekoráció, a fényhatás – egyetlen egy, megalakulást nem ismerő elgondolásnak és az előadás tökéletes partitúrájának legyenek alárendelve. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy a színészt béklyóba verem s elveszem tőle a lehetőséget, hogy alkotóan lépjen be a darabba... Minthogy azonban a színész a kollektív feladat éles tudatában nevelődött fel s magát egy egységes egész felelősségteljes részének érzi, képes arra, hogy a darab által nyújtott központi feladatnak alávesse magát s ennek keretei között érvényesítse alkotóképességét.” Az előadás szigorú kompozíció, mely teljesen Granovszky alkotása: „Ha megállapodtunk egy darabban, csinálok egy scenárium-tervezetet, melynek alapján dramaturg asszisztenssel megállapítom a darab szövegét. Azután megcsinálom az előadás partitúrájának vázlatát s mindenki, aki csak az előadásban részt vesz, a komponista, a festő, a technikus, egyformán kiosztva megkapja a maga pontosan körülírt feladatát, amelyet el kell végeznie. Ami pedig a próbákat illeti, elsősorban a színészeknek jól hatalmukban legyen a szöveg és a melódia, az előadás alapritmusa kell, hogy jól beléjük rögződjék, csak azután következik a mozgás. Átlag egy darabot legalább százötvenszer, de nem többször, mint kétszázszor próbálunk.” – Granovszky a tipikusan zsidó theátrálítás művészi organizátora. Témában, stílusban, végső előadásformában egyformán zsidó, szemben azonban a Habima<sup>83</sup> kultikus szellemű, Vachtangoff által megszabott utakon haladó, az irodalom szolgálatában álló patétikus játékmódjával, az önmagáért való, groteszk hangsúlyú, extatikus lendületű theátrálítást hangsúlyozza, mely végeredményben a rendező önkifejeződése.

### XIII. Visszatérés a drámához, mint a rendezés alapvető tárgyához

Bármilyen érdekes és sokszor értékes theátrális eredményeket hozott is az orosz színházi kultúra, rendezők követhetetlen utakon járnak. Alkotásuk egyedi, utánozhatatlan, több köze van a keleti, mint az európai lélekhez. Az egy-emberalkotta színházzal szemben áll az irodalmi tradíciók talaján álló nyugati színházi kultúra. A világ drámairodalmának termése kitörölhetetlen a színpadokról, a mult erősebb a jelennél és így történt, hogy úgy Franciaországban, ahol a hagyományok

<sup>82</sup> Oscar Schlemmer (1988–1943) címszavát lásd uo. II. 759.

<sup>83</sup> A *Habima* zsidó színházról szóló szócikket lásd a lexikonban, I. 308.

tisztelete élő valóság, mint Németországban, ahol erős hajlandóság mutatkozott az öncélú théátrálításra, ami reakciót támasztott – a darabjászó rendező új, korszerű típusa alakult ki. Cél lett: a drámához való visszatérés; az irodalmi mű realizálásának tisztelete kötelesség. Sokan neorealizmusnak, a németek „neue Sachlichkeit”-nek nevezték ezt az irányt, mely a megelevenítésre váró mű szellemének előadásban való realizálását gyakorolta. Meggazdagodva a modern színpadművészi forradalmak tanulságaival, immár nem az „életet” akarja a rendezők nagy része normának elfogadni, hanem a darab stílusát veszi figyelembe és naturalista, dekoratív-stilizáló, vagy cirkuszian groteszk-komikus stb. az inszenázása, amint azt az előadásra kerülő mű megköveteli.

A franciáknál Lugné-Poë, Jacques Copeau stb., a németeknél Jessner, Engel, Fehling stb. a legjelentékenyebb nevek.

Antoine munkájának folytatója – amennyiben az irodalmi programra helyezi a hangsúlyt.

Lugné-Poë<sup>84</sup>, aki a századfordulón megalapítja a „Théâtre de l’Oeuvres”-t. A naturalizmust követő stíluskorszak drámaírói jutnak itt szóhoz. (Itt kerül pl. Maeterlinck először színre.) Ő fedezte fel Crommelyncket és Jean Sarment-t. Mint rendezőnek sok érzeke van a misztikus iránt, sőt Ibsen legvilágosabb darabjait is ködös homályba szereti borítani.

A l’Oeuvre szerepét az Atelier vette át, mely zártkörű próbálkozásokból fejlődött ki állandó színházzá, Dullin vezetése mellett. Leegyszerűsített színpadon, a játékoság erősebb érzékeltetésével, a darab hangsúlyozása – ez a cél, amellyel indult és sikereket ér el az Atelier. A kísérlet: darabokkal, stílussal, rendezéssel – bevált. Dullin a modern francia théátrális kultúra nagy regenerátorának, Jacques Copeau-nak a tanítványa.

Jacques Copeau<sup>85</sup> „Théâtre du Vieux Colombier”-je, egy ízléstelen Rue du Vieux Colombier-beli házban, míg fennállt, Párizs legművészibb színháza volt. A világháború kitörésének évében alakult, mint a moszkvai Kamara Színház, Copeau-nak, a másik modern francia színpadművésznek a kezdeményezésére, hogy felvegye a küzdelmet a magasabb színvonalú théátrális művészet nevében az általános ízlésleromlással. Diákok, művészek, párizsi intellektuellek, újdonság szerető külföldiek előtt játszotta tíz éven keresztül, mindig irodalmi műsorát (a feltámasztott klasszikusok mellett az ő színpadán szólaltak meg: Vildrac, Jammes stb.), színészeket nevelt, hogy együttese legyen és ne sztárjai, rendezett, inszenázásaival



A Vieux-Colombier Színház belső tere 1913-ban  
(forrás: francemusique.fr)

<sup>84</sup> Lugné-Poë címszavát lásd uo. I. 469.

<sup>85</sup> Jacques Copeau (1879–1949) szócikkét lásd uo. 135–136.

állást foglalva a realizmus ellen, egyszerű, puritán színpadon, trükkök nélkül pergetve az előadást – míg 1924-ben vándorútra nem kelt francia vidéki városokba, hogy együtt tarthassa társulatát. Copeau a közönség fantáziáját az előadással való együttjátszásra kényszerítő antinaturalizmus híve.

Baty<sup>86</sup> először a „Baraque de la Chimère”-ben, majd ennek bukása után a „Studio des Champs Élysées”-ben kísérli meg szürrealizmusra és groteszk-szimbolikus hatásokra törekvő rendezői gondolatainak megvalósítását. Ő és Dullin veszik át az utolsó években a francia avant garde szellemi irányítását, de a párizsi modern színpadművészet terén mellettük jelentős szerep jut még a Pitoëff-házaspárnak<sup>87</sup>. Mindketten színészek, bár George Pitoëff elsősorban rendező. Maga tervezi a díszleteket, kosztümöket, maga komponálja az esetleges zenét és ez egészen kivételes stílusegységet biztosít előadásainak. Nemzetközi irodalmi műsora van, ő hozta Párizsra Lenormand-t, Shaw-t, Pirandellót és az addig ismeretlen oroszokat. A darabok inszenálásánál művészi intuíciója az, amihez igazodik és sokszínű, változatos eredményt mutathat fel, amiben zseniális színésznő felesége, Ludmilla Pitoëff lelkes segítőtársa. Függyönyökkel, jelzésekkel operál, a rivaldavlágítást, mint a modern német rendezők, elejti és csak reflektorokat használ, amely ténynek döntő szerepe van az újhatású színpadi atmoszféra megteremtésében.

Sajátos helyet foglal el a modern francia színpadművészetben Firmin Gémier<sup>88</sup>, az Odéon igazgatója, aki főképpen Shakespeare párizsi megkedveltetése körül szerzett érdemeket. Pittoreszk, mozgalmas, ötletes inszenálásai középpontban állnak a múlt és a jelen közt.

Németországban reakció az irodalmat előnyben részesítő irány, nem természetes folyománya a naturalizmusnak, mint Franciaországban. Reinhardt antagonistája Leopold Jessner<sup>89</sup> naturalista, ha a *Florian Geyert*, vagy a *Takácsokat* rendezi, szatírikus a *Hamlet*ben, dekoratív-szimbolikus a *III. Richard*ja, puritán eszközökkel megoldott, külsőségekről lemondó a *János király*ja és az *Oedipus* olyan Jessner inszenálásában, mint egy középkori német ballada a térbe vetítve. A drámáról való vízióját realizálja a színpadon. Mindig az írókat interpretálja és mégis mindig: egyéni. Jessner mindazt, ami igazi érték volt a színpadművészeti forradalmakban, átmentette a holnapba és klasszicizálta.

Jessner nyomdokain haladnak: a pittoreszk fantáziájú Jürgen Fehling<sup>90</sup> és Erich Engel<sup>91</sup>, bár ez utóbbi erősen Piscator felé kanyarodott újabban. Karl Heinz Martin<sup>92</sup> Reinhardt utánozza abban, hogy ötletei vannak csak egy-egy inszenálás-

<sup>86</sup> Gaston Baty (1885–1952) szócikkét lásd uo. I. 73.

<sup>87</sup> A Pitoëff-házaspár (György: 1884–1939; Ludmilla: 1895–1951) szócikkét lásd II. 687–688.

<sup>88</sup> Firmin Gémier címszavát lásd a lexikonban, 263–264.

<sup>89</sup> Leopold Jessner (1875–1945) címszavát lásd uo., 383–384.; valamint a Német színjátszás története, VIII. szócikket.

<sup>90</sup> Jürgen Fehling (1885–1968) címszavát lásd uo., I. 202.

<sup>91</sup> Erich Engel (1891–1966) címszavát lásd uo. I. 188.

<sup>92</sup> Karl Heinz Martin (1886–1948) címszavát lásd uo. I. 527–528.

hoz, amit nagyban gyakorol, eklekticizmusa azonban sokkal kirívóbb, mint Reinhardté, mert hiányzik belőle ennek intenzív egyénisége, mely minden idegen hatást magába olvaszt.

A színpadművészet egész területén ilyen vagy olyan színben, alakban, de diadalt arat lassan egy ma még talán alaktalan stílusterökvés, melynek a rendezők a harcosai. Ez a stílusterökvés egyben már megmutatta faculté maitresse-ét: létezésével dokumentálni akarja, hogy a színpad művészete számára az életvalóság nem lehet cél, csak ezer lehetőség közül egy, talán nem is mindig a leginkább kéznél fekvő megoldási forma.

#### XIV. Sporadikus rendezőművészeti kísérletek

A színpad új, dinamikus értelmű téralakítását nemcsak az oroszok és a németek, de az olaszok is megkísérelték. A játék theátrálítása addig sem volt idegen a latin népeknél, annál inkább azonban az összprodukciónak egységes művészi elgondolás alá rendelése. A színészekének közti egységes stílust az ösztönös színészi lélek öntudatlanul teremtette meg és a közönség figyelme annyira kizárólag az egyes színészekre irányul, hogy a keretet, a képzőművészi mondanivalók kiapadása óta senki sem tekintette fontosnak. Nem véletlen, hogy az emberi megnyilatkozások összes csoportjainak gyökeres átforgalmazására törekvő futuristák nyúltak először a színpadhoz is és tipikusan olasz lélekre vall, hogy a színpad-kép átfogalmazásán kívül a játék belső organizálásának problémájához, már nem nyúltak úgy hozzá, mint az oroszok vagy németek.

Antonio Giulio Bragaglia<sup>93</sup> 1922-ben alapította a Teatro degli Indipendentit, amely egyetlen kristályosodási pontja lett Olaszországban az új rendezői törekvéseknek. Ennek tíz méter magas és hét méter széles színpadán mutatja be elsősorban önmaga által tervezett keretben, a theátrálítást hangsúlyozó rendezésben főképp a legmodernebb drámairodalom java termékeit. Díszlettervezői közül, rajta kívül Prampolini neve a legismertebb.

Svédországban, Göteborgban, a Lorensbergsteatern kezdte meg a modern színpadművészeti kísérletezést. A Reinhardt-tanítvány Per Lindberg<sup>94</sup> működik itt, majd Stockholmba megy, ahol a Koncertshusteaternben függőynélküli színpadon, szimbolikus díszletjelzésekkel, újvilágítási effektusokkal inszenált néhány Shakespeare-drámát.<sup>95</sup> Mi sem bizonyítja jobban az új stílus tér-hódítását Svédországban, mint az, hogy P. Lindberg ma Stockholmban a Dramatiska Teatern (Nemzeti Színház) igazgatója. Prágában Jaroslav Kvapil<sup>96</sup>, Zágrábban Ljubo Babić<sup>97</sup>,

<sup>93</sup> Antonio Giulio Bragaglia (1890–1960) olasz képzőművész

<sup>94</sup> Per Lindberg (1890–1944) színházi rendező

<sup>95</sup> Lásd a lexikon *Svéd színháztörténete* címszavát, II. 796–800.

<sup>96</sup> Jaroslav Kvapil (1868–1950)

<sup>97</sup> Ljubo Babić (1890–1974)

Varsóban A. Schiffmann<sup>98</sup>, Angliában egy sor rendező – legtöbbször műkedvelőkkel dolgozik – küzd a korszerű színpad-művészet érvényesüléséért.

Magyarországon a rendezés története igen kurta. Molnár György<sup>99</sup>, Paulay Ede<sup>100</sup> emelkednek csupán felül a múlt század második felében már korszerűtlené vált rendező-típuson, aki csupán a színészek helyzetének, helyváltoztatásának, egymáshoz viszonyított és önálló mozgásának, a hangsúlyok, gesztusok egymáshoz való hangolásának munkájával törődött. Ez a laubei rendezőtípus máig végighúzódik az utolsó háromnegyed évszázad magyar színészettörténetén. A jelenben Hevesi Sándor<sup>101</sup> és Márkus László<sup>102</sup> a rendezés. magyar reprezentánsai.<sup>103</sup>

## Befejezés

A rendezés történelmi szerepét abban pillanthatjuk meg, hogy egyensúlyozó szerepet vállalt a színész köré kikristályosodó théátrális elemek erőjátékában. Közvetítő a közönség, a kor és e koron kívül eső dráma, az önmaga irányítására képtelen színész, a valóság ábrázolásáig eltvelygett, öncélú látványosságra hajlamos díszlet és a többi színpadi hatástényező között. Az individualizmus térhódításával megszűnt a közönség egységes beállítottságú théátrális ösztöne, amely azelőtt irányította a színjátszás stílusalakulásait. E helyett a rendező vállalta a színházi alkotás irányítását. Kétirányú szenzibilitással kell rendelkeznie tehát a rendezőnek: egyrészt anyagának bonyolult lényegét felismerő, átérző, átélő, másrészt a közönség művészi akaratát felfogó érzékenységgel.

A kultuszból eredő színjátszást ma már csak egyetlen gyenge szál fűzi ősi értelméhez: a költő, aki egy magasabb világot tár fel a néző előtt, az intenzívebben létező embereken keresztül sűrített életet mutat meg és leleplezi sorsunk földi szférákon túli titokzatos belső összefüggéseit. „A költő látnoki ereje, mely a vallásos életérzésnek a sorsszerűség átélésévé való elmélyülését jelenti, őrizi a színház és a kultusz összefüggését és a színház önmagát profanizálja, ha ezt az ideget szétvágja”.<sup>104</sup> A rendező a közönség számára átélhetővé teszi ezt a magasabbrendű világot. Ez az átélés azonban csak akkor következik be, ha a rendező magában teljesen átélte a drámát és azt újraterelemi a színpadon, „Térbe vetíti a költő időbeli alko-

---

<sup>98</sup> Arnold Schiffmann (1882–1967)

<sup>99</sup> Molnár György (1930–1991) szócikkét lásd a lexikonban, II. 557–558. Valamint lásd a *Népszínház* címszót uo. 608–609.

<sup>100</sup> Paulay Ede (1836–1892) szócikkét lásd uo. II. 677–678. Valamint uo. a *Magyar színészettörténete* címszót, I. 485–518.

<sup>101</sup> Hevesi Sándor (1873–1939) szócikkét lásd uo. I. 328–329.

<sup>102</sup> Márkus László (1881–1948) szócikkét lásd uo. I. 526.

<sup>103</sup> Az újtörékvésű rendezői kísérletekre nézve lásd a *Magyarországi kísérleti előadások* címszót, uo. I. 477–484.

<sup>104</sup> Vö. Felix Emmel: *Das ekstatische Theater*. Prien, 1924, 17.

tását”.<sup>105</sup> Ha a színésznek a drámai alak költői mintaképét kell megelevenítenie a színpadon<sup>106</sup>, akkor a rendezőnek az egész drámai mű költői látomását kell újra megpillantania és a színpad nyelvén kifejeznie. „A drámától megszállottan kell alkotnia a rendezőnek. Nemcsak érti a drámát, hanem a vérében érzi is a ritmusát, a sorsteli ritmust, melyet szavakban, mozdulatokban, emberben és térben, színben és vonalban kivetít magából”.<sup>107</sup> Ura kell, hogy legyen eszközeinek: a színésznek ugyanúgy, mint a színpad terének, melyet nem a reális élet valósága, hanem e belső látás szerint alakít színben, formában szimbolikusan, hogy a színpadi tér is a maga nyelvén a dráma mélyebb értelmét hirdesse. A drámai vízió rendezője sohasem kerülhet ellentétbe a hasonlóan alakító színésszel: mindketten összetaloznak a drámaátélés élményében, de a színész nem emeli magát egy hatástényező fölé sem, mint ahogyan a színpadi keret öncélú dekorativitása is megszűnik. Minden eszköze a rendezőnek, aki azonban nem szuverén, büszke alakító, hanem aláztatos pap, aki a színházi élmény nyújtásán keresztül megváltja a nézőket a világ kaotikusságának érzésétől, felszabadítja az egyént a személyiség bilincseiből, mely megakadályozza, hogy túllássanak az énnel vonatkozásban álló jelenségeken és az élményben résztvevő, vele alkotó tömeg felemelkedve egy több, magasabb világba, elérje a félelemtől és részvételtől való megtisztulást és feloldódást.

<sup>105</sup> Vö. William Wauer: *Theater als Kunstwerk*, Berlin, 1919, 45.

<sup>106</sup> Lásd ehhez a *Dráma és színész* címszót, uo. 169–170.

<sup>107</sup> Vö. Felix Emmel: *Das ekstatische Theater*, Prien, 1924, 27.

## **Antal Németh's Entries in the *Encyclopedia of Acting***

### **2. Theatre Direction and Its History**

“Antal Németh was primarily a stage director; a creator ahead of his time, in dispute with contemporary taste in theatre and introducing modern European trends”, says the author of his monograph, Géza Balogh. At the same time, as an undergraduate at the faculty of arts where he majored in aesthetics, literature and art history, Antal Németh already immersed himself in theoretical questions of the theatre. His doctoral thesis, *A színháztudomány esztétikájának vázlatja (A Sketch of the Aesthetics of Acting)*, defended in 1929, includes some of the experiences of his first two foreign study trips (he received a one-year scholarship to Weimar in 1927 and Berlin in 1928, respectively). Even more mature and sophisticated are his entries in the *Színháztudományi Lexikon (Encyclopedia of Acting)*, like the chapter, worth a study, on stage direction published here, in which he conducts a review of the greatest theatre reformers of his age based on his fresh experiences of productions. Taking account of the innovative ambitions of Gordon Craig, Stanislavsky, Tairov, Meyerhold, Vahtangov, Lugné-Poë, Copeau, Reinhardt, Piscator and Jessner, he formulates with unparalleled sensitivity the key questions which have, ever since then, been in the forefront of discourse on theatre theory. He values the “stylistic revolution of the stage-setting”, but also expresses his doubts about “theatricality for its own sake” and welcomes the return to drama “as the main object of stage directing”. This essay gives a true and fair view of what intellectual ammunition Antal Németh was in possession of at the age of 26 when he started a theatre directing career at the Szegedi Városi Színház (Szeged Municipal Theatre).