

MÁCZA

259

van

TELLJES
SZINPAD
MAL





MÁCZA JÁNOS

TELJES SZINPAD

TANULMÁNY 1921—1919

MA FOLYÓIRAT WIEN 1921

MSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR
Cseréki György
1921. évi. 314. sz.

*Hallgatás
1921*

T
1. E
I.

mü
mü
egy

Hiv
szé
cen
form

vég
jese
örö

a sa
a h

form
kol

nen

tev
vés

har
tér

az
kor
ren
ped
mag

am
a h
mo
egy

szes
kire
por
por
A
örö

TELJES SZINPAD 1921

I. Belső problémák.

I.

Leszögezem az első részben kifejtett alapelveket: A dráma nem irodalom; a színpad nem képzőművészeti térlehetőség; a színjátszás nem előadóművészet. A három együttesen — és csak együttesen — egy külön művészet: a teljes színpad művészete.

A dráma feladata absztrakt elemeket materializálni. Hivatása a cselekvést cselekvésformájában mutatni meg.

A színpad (mindig a teljes színpadról beszélünk) egy világforma kollektív élethitének koncentrikus, teljesen egységes, életviziója a cselekvés formájában.

A kollektív hit a kollektív életöröm tudatosodott végcélja, ahol ez a hit maga az individuumban kiteljesedett kollektivitás és ahol ez a kollektivitás az életöröm korlátok nélküli kiteljesedésének egyedüli lehetősége.

A hit materiális formája: a tett.

A teljes színpad az egyedüli művészet, ahol a tett a saját formájában nyilatkozik meg. Tehát a színpadon a hit elsődleges materiális formájában kerül a néző elé.

A teljes színpad fogalmához és megnyilatkozási formáinak meghatározásához a kollektív hitből és kollektív cselekvésből kiindulva jutunk el.

A kollektív hit az életnek egy időhöz és térhez nem kötött egysége.

A művészet célja ezt az egységet a maga összetevőire bontott valóságában formába önteni: a művészet formanyelvébe materializálni.

A színpad formanyelve a cselekvés.

A cselekvés; mégpedig nem mint egy lehetőség, hanem mint egyedüli forma. A cselekvés így időhöz és térhez nem kötött egysége az életformáknak.

Időhöz és térhez nem kötött egység; tehát ahol az egység már nem formaprobléma, nem a megépítés kompozíciójának kérdése, hanem valami magasabbrendű: belső problémája a cselekvésnek. Miértje, nem pedig hogyanja. Az egységet a tett megszületése hordja magában és ez határozza meg további kifejlődését.

Világzemléleti egység.

Bővebben:

Adva van a tömegek elé tárulkozó térség.

Adva van egy a tömegek elé tárulkozó térség, amelyen történiük kel lvalaminek, amiben meglátjuk, a bennünk (tömegekben) élő hit (komoly vagy nem komoly) akadályokon keresztül történő előrerohanását egy bennünk élő célért: az életörömrért.

A mi hitünk cselekvésekbe materializálása, az összesség szempontjából, egy hatalmas káosz, amely a kirobbanásában pontosan meg nem határozható helyen, pontosan meg nem határozható időben is (ez is fontos) pontosan meg nem határozható eszközökkel kavarog. A káoszt egyetlen nagy törvény dominálja: az élet örök mozgásának törvénye. És egyetlen törvény irányítja célba: az életörömünkért az egy hit vágányára terelt mozgás világszemléleti egysége.

Mi, a tömeg, nem ezt a káoszt akarjuk látni a színpadon.

De nem is a káosz egy kiválogatott darabkáját. És nem is a káosz esztétikus elrendezettségét a „jól-bevált” formaszabályok kliséjén.

A káosz egységét akarjuk. A nagy rend (a fölöttünk álló élettörvény: mozgástörvény) rendszertelenségekből történt összetevődésében levő nagy rendet, úgy ahogy azt a látó ember (a művész) a saját formanyelvén élénytörténeti.

Mondhatom így: a káosz értelmét akarjuk. A káosz rendjét. A káosz egységét.

De mindezt nem metafizikus képletekben, nem elvont mondatokban és nem könnyű szimbolumaiban a színnek, gesztusnak, hanem a káosznak a formájában: a cselekvésben.

De mi az, hogy: cselekvés?

És: hogyan jutunk a cselekvések koncentrikus egységéhez egy „koncentrikus cselekvés” formájában?

A cselekvés, mondtuk, a hit materiális formája. A cselekvések végnélküli folyamata adja a fenti káoszt, amit nevezhetünk így is: élet.

Mit ad ez a káosz a művészeknek? Lényeget és formákat. Meghatározott lényeget és a lényeg meghatározott formáit. A művészethez induló ember számára tehát kettő az út. Vagy felhasználja és a saját egyéni formanyelvén újraalkotja a meghatározott lényeg bélyegét magukon viselő formákat — vagy csak szelektív lehetőségeknek tekinti a formákat (igen: a meghatározott formákat!) és a saját formanyelvén meg akarja alkotni a lényeget. Ezt az egyetlen lényeget azonban csakis formákban alkothatja meg.

Az első eset a lényeg formáinak formáit adja, ahol a művészi mögött ismét formákat látunk ahol a művészi formák mögött ismét formákat látunk és érzünk elsősorban.

A második eset a lényeg formáit adja; tehát magát a lényeget első megnyilvánulási formáiban. Ezek a formák (művészi formák) teljesen egyenértékűek a káosz elsődleges formáival: azaz az élet formáival: azaz a lényeg (a hit) materiális formájával — a cselekvéssel.

Ebben az esetben a forma aktív mozgás: cselekvés.

Ebben az esetben a színpad cselekvése tiszta, elsődleges életforma a káosz fölé emelkedett művész megalkotásában.

II.

A káosz, mint forma, jelenti a lényeget.

A káosz egyes cselekvései, mint formák, nem csak megnyilvánulásai, hanem szimbólumai is a lényegnek. Mégpedig mindig olyan mértékben szimbólumai, amilyen szoros az összefüggésük magával

a lényeggel; vagyis amennyire magából a lényegből születtek, nem pedig már egy másik formából.

A művészethez induló két út közül az elsőn, amikor a művész a formákat alkotja újra a maga formanyelvén, a művész szimbóluma mindig egy cselekvésnek a szimbóluma, tehát a szimbólum szimbóluma, ahol a lényeg csak a szimbolizált szimbólumon keresztül kapjuk, mint a két szembeállított tükörnél az egyik tükör tükörképét a másik tükörben, esetleg az első tükör tükörképének a tükörképét magában az első tükörben, (gondoljunk ilyen berendezésű borbélyműhelyekre) ahol az első tükör a saját tükörlapján is megkicsinyítve és meghomályosodva jelenik meg.

Amit így kapunk az a lényeg szimbolizáló forma (maga is szimbólum: „szimbolikus cselekvés“) szimbóluma. Így a színpad: szimbolikus cselekvések a szimbolikus cselekvés formájában. (Ez már a „magasabb-igényű“ színpad és itt még csak nem is utalunk a teljesen formajátékokba tévedt színpadokra.)

A színpadnak (drámának, színjátszásnak) nem lehet csak ez a célja.

Eszköze sem, mert így nem éri fel, amit várunk tőle.

Nem jut el a „cselekvések koncentrikus egységéhez (ami egy a lényeggel) egy koncentrikus cselekvés formájában.“

Az idevezető eszköz szintén a szimbólum.

Az elsődleges forma. Vagyis a lényeg szimbóluma.

Megkülönböztetésül: a monumentális szimbólum.

Maga a tükör.

A lényegből elinduló cselekvés, amely energiát, mozgási dinamikáját, magától a lényegtől kapta s ahol a formákat mozgató energia maga a lényeg.

És csak ezen a ponton szabadul meg a dráma (a színpad) az úgynevezett irodalmiságtól; amikor nem egy történet (egy keret) történik meg a színpadon, amiből a legjobb esetben is csak kianalizálhatjuk a kettős formákba burkolt lényegét, hanem maga a lényeg történik.

III.

Itt oldódik meg a tér- és időprobléma is.

Ha a dráma az életnek (a káosz) művészi szempontjából kiválogatott történéseit adja, ezek a történések, mint időben és térben végbemenő (kialakuló) formák magukban hordják a tér és idő meghatározottságát. A mintának vett cselekvés egy bizonyos időben és egy bizonyos helyen történt meg. Ezt a teret és időt az „irodalmi“ dráma megkurtíthatja, leegyszerűsítheti, de lényegében meg kell tartania, mert a tér és idő rányomta a történetre a maga bélyegét, amely lemoshatatlan. Számolnia kell a „valószínűségekkel“, számolnia kell a „hatásokkal“ — szóval az anyag már jóelőre meg van terhelve sok mindennel, amit a drámaírónak nem lehet figyelmen kívül hagynia. A történések beállítottága tisztára idő- és térprobléma. Már

pedig a történéseket az „irodalmi“ drámában be kell állítani, különben gyökértelen és teljesen irreális valamik maradnak.

Ezzel szemben: ha a művész nem a káosz történéseit adja vissza, hanem megtörténeti a nagy rendet, ez a megtörténetés nincs előre predesztinálva időtől és tértől.

A történet nem egy előre meghatározott helyen és nem előre meghatározott időben megy végbe. Egyszerűen csak megtörténet. Annyi idő alatt, amennyi időt maga a megtörténet fizikailag igénybe vesz és ott, a színpad által adott térben.

Aminek a szimbóluma, az időtlen és térhez nem kötött.

IV.

Cselekvés az, ami valamit bizonyos irányban előrevisz.

A cselekvés lehet pozitív és negatív.

Pozitív akkor, ha ténylegesen előrevisz valamit.

Negatív akkor, ha megakadályozza egy másik valaminek az előrejutását és ezen a réven éri el (vagy közelíti meg) a célját.

A színpadon pozitív és negatív cselekvések történhetnek.

V.

A színpadon a cselekvések: szimbólumai a lényeg kiteljesedésének.

A szimbolikus cselekvés megjelenési formája (eszköz) lehet minden, ami mozgás: a szó, a gesztus, a fény, a zenei, a mechanikus hang, a hangtalanság és a mozdulatlanság.

E szerint a színpad művészete a legteljesebben kötetlen formákkal indul. A formákat mindig maga a szimbólum határozza meg és csak az egyes esetek kompozíciós követelményei szabják meg az elhelyeződésüket, az egymáshoz való viszonyukat.

Az összes „jólbevált“ esztétikai és technikai szabályok csak megkötői lehetnének a formák megkötésében a lényegnek. Ezek tehát már eleve nem létezőknek tekintendők.

A teljes színpad = művészi alkotás, amely az egy örök törvényen kívül maga alkotja meg a törvényeit, a sajátmaga alkotta szabályok pedig csak esetről-esetre szóló érvényűek. A maradandó érvényű törvény az, hogy a színpad a lényeg cselekvését, megtörténetét adja.

A színpad alkotóművésze a megtörténet számára mindig a legegyszerűbb megjelenési formákat választja: azokat a formákat, amelyek a legközelebb állnak a lényeghez, a legteljesebben kifejezik a lényeg cselekvését, a legtágabb perspektívát nyitják a lényegre. Vagyis: a történet minden egyes fázisában benne van az egész lényeg, a maga törvényszerűségével.

Ebből következőn a történések is törvényszerűek; törvényszerűségük azonban nem formai, hanem a legszigorubban lényegi törvényszerűség.

Valami nem azért történik úgy, ahogy történt, mert az előtte való történés az együvértartozandósággal meghatározta, hanem mert a lényegből következőn így kellett történnie. Szóval a történés miértjében csakis a lényegből eredő törvényszerűség a fontos és az esetlegességek elesnek.

Egyszerű például: ha valaki a kemény járdán, szöges csizmában elindul egy fa irányában, ebből nem annak kell következnie, hogy a csizma kopog a járdán és a fa leveleinek körvonala egyre élesebbre tisztulnak az elindult szemei előtt, mert az elindulás tényében se a kemény járda, se a szöges csizma, se a levelek körvonala nem fontosak. Egyedül a cselekvés lényege a fontos: az elindulás miértje. Tehát az elindulás tényéből ebben az esetben a fa megközelítése következik. A járda, szöges csizma, a levelek megfigyelése csak lehetőségek, esetlegességek, formszerűségek.

A művészetek célja a nézővel és hallgatóval szemben, a mindenkori gazdasági helyzetével bizonyos irányokban determinált hétköznapi emberben megmozgatni (mondhatom így) az életöröm ünnepes emberét; vagy ha erre már nincs szükség: kielégíteni az emberben az életöröm ünnepes emberét.

Demonstrálni a káoszban a nagy rendet; megmutatni a káoszban az ember helyét; az odavezető utat; az életöröm harcában a fájdalmas embert (az elbukottat) és az öröms embert (az élet győzedelmesét.) Megmutatni az életfolyamat örök kémiai mozgásában az ember mozgáslehetőségeit: a törvényszerű és a törvényt alkotó mozgáslehetőségeket.

A tömegekkel szemben ez a célja a színpadnak is.

És ebből a szempontból is csak az eddigiekben kijelölt uton jutunk el a teljes színpadhoz.

A történések (az élet káosz szakaszainak) szimbólumai a színpadon formai hatásokat váltanak ki a nézőből. Ugyeszlóvan egész jelentőségük abban van, hogy a néző lelkében mennyire tudják megmozgatni azokat a beidegzett életformákat, amiknek felelevenítése bizonyos érzelmeket kelt fel a nézőben. Rusztikusán: az ilyen dráma a „szívre megy”. Az érzelmeket bolygatja meg; mégpedig a meglévő életformákon keresztül a meglévő érzelmeket; illetve a közönségesen használatban levő érzelmeket.

Viszont: a lényegnek elsődleges szimbolikus cselekvései már magukból következőn elkerülnek ezeket az alacsonyabbrendű formai hatásokat és hatások helyett életközösséget váltanak ki a nézőből.

Először: mert a szimbólumokban nem a másik szimbólum él, hanem maga a lényeg. Ez pedig nem az érzelmeket, hanem az értelmet mozgatja meg.

Másodszor: mert míg az egyes történések újra-cselekvései csak asszociációkban (tehát közvetve) lehet-

nek kollektívek, a lényeg (a kollektív élethit) elsődleges cselekvése, mint szimbólum, önmagában is kollektív.

Harmadszor: mert a cselekvésbe kiteljesült élethit megmutatja azokat a koncentrikus erőket, melyek az ünnepes emberben teljes emberré egészítik ki a hétköznapi embert. Az emberben öntudatlanul élő ezen energiák megmozgatásával, vagy a már mozgásban levő ezen energiák dinamikájának továbbfokozásával, a színpad előtt ülő tömeg természetesen zökken bele a magasabbrendű életközösségbe. És ami ezt a zökkenőt kiváltja, az nem a színpadi értelemben vett hatás — hanem maga az életközösség. (Mint szimbólum, mint cselekvés.)

A teljes színpad ezekből következőn nem ad egy „világképet”; nem ad a művészeti formákba asszimilált életjelenségeket; nem agitál; nem tanít; nem szórakoztat stb. stb., hanem szigorúan a saját formalehetőségeivel demonstrál.

A demonstrálás az élet teljességéhez, az öröm ünnepes emberéhez vezető eszközök közt a legmagasabbrendű.

A demonstrálás a meglévő valami lényegének az akciója.

Tett!

A színpadi alkotásnak a megalkotás szempontjából nem fontosak a lehetőségek, esetlegességek, formszerűségek, hanem csak a célnak legegyszerűbb uton való elérése. Az elérés folyamatában a legegyszerűbb ut (az egyszerűség) törvényszerűsége válogattatja meg a módot, az eszközöket. Ha tehát az előbbi példa embere meztláb és a járda melletti árokban haladva éri el a legegyszerűbben a fát, semmi akadálya annak, hogy meztláb, az árokban menjen. Nem akadály elsősorban az hogy évtizedek óta megszoktuk, hogy az ember csizmában és a járdán jár. Tehát nem akadály az ugynevezett valószínűség felborítása.

Mert mindaz, amit ilyen értelemben valószínűnek nevezünk, nem más, mint formszerűség. Ami megtörténhetik, az egyúttal valószínű is, ha nem is volt rá eddig példa.

A valószínű történések eshetősége megszámlálhatatlan a mozgástörvény keretein belül.

A történés a mozgástörvény keretein belül a színpadon is minden valószínűségben megtörténhetik.

A mozgástörvény a lényeg törvénye.

VI

A színpadon minden, ami van, esemény.

A szín is, a hang is, a tér is, az idő is, a fény is és maga az ember is.

Az alkotóművész tehát megtörténteti a teret, az időt, a hangot, az embert.

Ennek következtében a színpadon nincs a cselekvés formái kompozíciójából következő időbecsztás, nincs kulíssa; nincs állandósított térhatár; nincs mozdulatlanra összehangolt színek kompozíció (kép!), nincs nappali, éjjeli, borús stb. világítás és nincs beszélő

ember, vagy tömegalkotó statisztatömeg (mozgó kép!). Amit külön, nagyon ki kell hangsúlyozni egyes legújabb törekvésekkel szemben: nincs kép. Ellenben van:

VII.

Maga a színpad nem más, mint a tömeg elé és a cselekvés alá adódó térlehetőség. Semmi több.

Olyan térlehetőség, amelyen minden cselekvés megtörténhet. Az, hogy térlehetőség, azt jelenti, hogy a dráma, illetve a teljes színpad, minden történése megtalálja itt a maga fizikai terét, ahol a cselekvés helye szintén megtörténik. Az egyes történések megtörténésehez szükséges terek a nagy térlehetőségen tehát szintén megtörténnek.

Vagyis a színpadot nem zárják le előre elkészített kulisszák, amelyek a függöny felgördülésekor már várják a bennük végbemecendő történéseket, amiket szigorúan elhatárolnak és bekereteznek — hanem az egyes mozgási területek a dráma belső mozgásának megfelelően keletkeznek, fejlődnek és változnak a színpadon.

Technikai kivitelben: a színpadon a cselekvés alá adódó teret síkok, függönyök, színek adák, amelyek csak akkor világosodnak ki, amikor előtűnik a cselekvés megtörténik. Azaz a színpadnak csak az a része világosodik meg, ahol a cselekvés történik. A színpad, mint egész térlehetőség a történéseknek megfelelően részekre osztható, amelyek lehetnek el nem választottak, de lehetnek külön függönyökkel is elzárhatók, s amíg a színpad másik vagy harmadik (megvilágosodott) helyén végbemegy a történet, a függöny mögött megtörténhetnek a síkváltozások (ha szükségesek) vagy a váltakozóan beeső más-más színű fénytömbök tagolják és kapcsolják az el nem választott teret.

Igy a színpad egy folytonosan mozgásban lévő történet.

A világítás itt, az egyes (mondjuk így) színekre tagozódik és a színpadra beeső fénytömbök, reflektorok, fejtárcák, vagy például az asztalon elhelyezett, a nézőtől eltakart lámpák végzik, amelyek az utóbbi esetben csak a színész arcát világítják meg.

A világítás tehát szintén megtörténik, ott, ahol szükség van rá. Mozog. Fejlődik. Változik. Megadja az egymásutánt, a gyorsaságot, anélkül, hogy beállított lenne.

A fénynek ilyenképpen való használata egyúttal megtörténteti a térbeli és időbeli távolságokat és közelségeket. Egyben formailag feloldja azt a természetes távolságot, ami a nézőtérben ülő hétköznapi ember, vagy ünnepesre-készülő ember és a színpadon megtörténő ünnepes ember közt van.

A színpad — mint minden a történetet elősegítő eszközt — használja a színeket is. Csakhogy nem abban az értelemben, hogy színek aláfestik vagy a „lélekállapotot“, vagy a „hangulatot“, vagy hogy a színek

kiegészítői a színpadon adódó „képek“-nek — hanem úgy hogy a színek jelentik a történések belső dinamikáját.

Mert: vannak aktív és passzív színek.

A történet megkövetelheti a színek alkalmazását: azaz bizonyos esemény csak bizonyos színben mehet végbe. Ebben az esetben az aktív vagy passzív színek segítői a cselekvésnek, szimbólumai a dinamikának. Például: egy egy történet kifejlődésében, a színében kifejlődő (változó) atmoszférában megy végbe.

(Zárójelben: Ha valaki mindezekre azt mondaná, hogy a mechanikának ilyen nagymértékű kihasználása technikussá teszi a színpadot, annak ezt mondhatjuk: Az író írhat tollal, írógépen és használhatja a diktafont. A festőt senki sem akadályozhatja meg abban, hogy a legújabb összetételű jobb festékeket, vagy ecseteket, vagy más eszközöket használja alkotás közben. Tehát a színpad is igénybe veheti minden eszközét a tökéletesített mechanikának, amely ránézve csak egyszerű kifejezési lehetőség.)

VIII.

A teljes színpad színésze, alkotóművész. Alkotóművész a drámaalkotóval és rendezővel együtt. Az ő feladata a szó, a mozdulat, a hang eszközével megtörténetni a szimbólumot.

A színész nem a mozdulat szépségéért, nem a hangok elrendezettségéért, a szók dinamikájáért beszél és mozog, hanem a lényegért cselekszi meg a mozdulatot, a hangot, a szót.

A drámában a szó egy-egy jelzőlámpás, amely a maga helyén felragyogva megvilágítja mindazt, ami mögötte él. A színész az, aki ezeket a jelzőlámpásokat a kellő időben felgyújtja, világossággal, színnel és mozgással telíti. A szavak így nem mozaikdarabkákká, amikből össze lehet állítani egy (egységes vagy kevésbé egységes) képet, mert minden szóban külön-külön is megtörténik az egész lényeg. A szók (a mondatok) egymásutánja tehát a megtörténet mozgását, folytonosságát adja. A színész ezt a mozgást esetről-esetre mindig megépíti, dinamikával telíti.

A szó dinamikája meghatározza a hozzá adódó testmozgást.

A pantomimikus mozgás egyenértékű a szóval. A test harmonikus, vagy diszharmonikus vonásaiban mozgó, fejlődő és kiteljesülő szimbóluma a lényegnek. Kompozicionális alkotóeleme a nagy rendnek (a lényegnek) és a teljes színpad „nagy rendjének“ a teljes színpadon élő cselekvésekbe teljesedett káosz törvényszerű elrendezettségének.

A színész is egyik alkotója ennek a törvényszerűségnek.

IX.

A törvényszerűségnek szimbólumai a mechanikus hangok is.

A bármivel előidézhető bármilyen zörejek, ha nem a zörej előidézőjét akarják jelenteni, vagy jelezni. Gépek kattogása. Lábak dobbanása. Vizek zuhogása. Stb. stb. Mindezek azonban csakis akkor alkalmazhatók, ha nem „automobil érkezését”, tömegek rohánását, vizesést, felhőszakadást stb. akarunk velük mondani, hanem csakis a mozgás dinamikáját, törvényszerűségét (fizikai természetét) jelezzük.

Cselekvést adhat a színpadon pl. a zongora egyszerű skálája is, vagy a hegedűk feljajdulása, kürtök vonítása. Ezekkel az eszközökkel azonban épp úgy kell bánni, mint a világítási effektusokkal. Használatuk csakis ott indokolt, ahol elkerülhetetlen; vagyis ahol a történésnek elsődleges megnyilvánulási formái, s ahol a történést semmi más, csakis ez fejezi ki.

X.

Mindaddig külön még nem esett szó a drámáról. Nem véletlenül történt. Mindabban, amit eddig elmondottam, maradék nélkül benne van a dráma is.

Benne van elválaszthatatlanul s hogy tanulmányomnak nincs külön „dráma” fejezete: ezt az elválaszthatatlanságot demonstrálja.

A színpad nem azért van, hogy ott a dráma „előadásra kerüljön” s a dráma nem azért van, hogy a színésznek legyen mit „játszani” s a színpadon legyen mit „játszani”. A dráma már megszületésében magában hordja a színpadot. A színpad a drámával együtt esetről-esetre és estéről-estére újraalkotódik: szóból, színből, hangból, fényből, mozdulatlanságból, hangtalanságból (hogyan mindez együtt mi tudjuk) — azon az uton, olyan okokból, olyan eszközökkel és olyan törvényszerűen, ahogy azt az eddigiékből levezettem.

A drámaköltő, a rendező, a színész, a díszletmunkás, a világosító mester közös egy alkotása, a teljes színpad, ez pedig azért van, hogy a kollektív hitben a kollektív élet magasabbrendű örömeiért verekedő ünnepes embert élénkdemonstrálja: verekedésében, megnemphihentető forradalmiságában, bedobódva a káosz nagy rendjébe — az életében.

És most visszaérkeztünk a kiindulás pontjához.

TELJES SZINPAD 1919

I. A dráma és a szinpad megújulását váró teljes szinpadról beszélünk, ahol mindkettő visszakapja eredeti, újraértékelt nevéből adódó hivatását. Ahol a dráma levetkőzi elsősorban novellisztikus epikus, piktorális és lírai magáraszedettségeit, ezzel azt az „irodalmisságot”, ami másutt, más műfajban lehet irodalom, itt azonban csak fölösleges színezés, aláfestés, mindig a dráma — a karakterből adódó cselekvés — rovására és pótlására. Az impresszionizmustól, naturalizmustól, romantizmustól, akadémizmustól megtisztult dráma szinpadáról, ahol csak szintetikus értékeknek drámába robbanásáról (drámai expressziókról) lehet majd szó, azzal a tiszta tendenciával, amely a cselekvést a cselekvés formájában akarja megmutatni.

A teljes szinpadról, arról a — se az irodalomhoz, se képzőművészethez, se mimikához nem sorozható — külön művészetről, amelynek minden adottság (irodalom, képzőművészet, mimika, zene) csak alárendelt forma-eszköz a saját speciális karakterű, s következésképp speciális követelményekkel felleépő művészetének beteljesítéséhez.

És ez a művészet (szinpadművészet) elsősorban egy világforma kollektív hitének, minden formalehetőségen túl, egy teljesen egységes, koncentrikus életvíziója kell, hogy legyen, amelyben az egység és a koncentrált-ság, mint világszemlélet, magába nyitja az életlehetőségek kozmikus perspektíváját, de mint megjelenési forma, koncentrikus megépítettségéből kifolyón, kizár magából minden más megnyilvánulási (forma) lehetőséget.

Az ideérkező szinpad (teljes szinpad) már kizárólag a saját speciális szempontjaiból válogatja meg eszközeit, s eszközeinek milyenségét. A teljes szinpad szempontjából; eltekintve minden más szinpadtól és szinpadszemponttól, bármily tökéletesnek látszó legyen is az.

Itt tehát, az együttélésre törekvő teljes szinpad szempontjából, csak egy lehetőségről lehet szó.

Megbontani (alapjaiban bontani meg) a mai szinpadot, melynek semmi lényegi értelme, csak forma-tartalma van; elfeledni mindazt a sok kísérletet, amely ehhez a mai szinpadhoz vezetett. (A „mai szinpad” alatt természetesen a relatíve legjobb mai szinpadot értem.)

Ha a megbontás sikerült, a szinpad fogalmának igazi lényegéhez ragaszkodva, újból megalkotni a szinpadot, a legprimitívabb alapokból kiindulva. A „legprimitívabb” alatt megint nem a görög szinpadokhoz való formai visszatérést gondolom természetesen: hanem a minden konzervativizmustól — tehát a görög formaértékektől is — mentes formábaépítését annak, ami életformáknak expresszív módon való cselekménybe robbanása a tömeg előtt.

A megbontás (épp úgy, mint a vele egy időben történő, s tőle elválaszthatatlan rekonstruálás; tehát

az új, a teljes szinpad) kizárólag csakis világszemléleti alapon történhetik.

Világszemléleti alapon, művészi intuícióval s a gondolkodó művész tudatosságával és tudatosításával.

Ha ez a világszemléleti alap a legmaibb ember életfelfogásából adódó (— aminthogy egy új művészetben csakis ennek van létjogosultsága —) s ha a mai művészetben csak a mai élet felszínességébe, hanem legmélyebb pszichikumába gyökerező, már magától el kell, hogy essen az a lehetőség, amely a meglévő formákhoz, mint nélkülözhetetlen adottságokhoz, kényszerítene vissza a megbontót. Minden forma és formaérték szükségessége csak addig áll meg, s csak addig tartható, a munka egységének megbontása nélkül, amíg az indítóelem, — a világszemléleti alap, pszichikális alapmotívum — élően ugyanaz maradt. Amint művészileg tarthatatlannak bizonyult minden kölcsönvett, át nem élt, át nem érzett és át nem értett világszemlélet és pszichikum újramesterkedése akár az eredeti formájában, akár más kölcsöngunyában, épp úgy tarthatatlan, akár ugyanott és ugyanakko, a forma is. Itt a nem élő lényeg kapott nem élő formát; eredeti világszemléletnek meglévő formák közé szorítása esetén pedig a nem élő forma fojtja meg az élő lényegét. . . .

Mindaz a lehetőség már eléve teljesen elesik akkor, ha az új világszemléletet hozó, alkotó, tudatosra váltott intuícióval (— megnyilvánuló gondolatokká tudatosodott lenidekkel —) s expresszív formabanyilatkozással dolgozik: tehát művész.

Szinpadról lévén szó: dráma- és szinpadművész; vagy ami a drámának a szinpadtól el nem választhatóságából magától érthető: szinpadművész.

Új világszemléletet hozó, vagy a saját mai világszemléletének életteljes teljességét adó szinpadművész.

Ezeket túl, hogy miért kell világszemléletes és új világszemléletű szinpad, nyilvánvaló a szinpad fogalmi értékeléséből, mely életformákat követel, tömegeknek szuggereálja azokat. De kell a dráma cselekményből és cselekménnyel építő volta miatt is, ha nem akarunk játékot látni élet helyett, ahol a mélyebb ok nélküli cselekvés (l'art pour l'art) céltalan, súly nélküli; s az életet csak fizikai mozgásában mimelő játékká degradálódik a világszemlélet hiánya következtében.

II.

Hogy milyen legyen és milyen lehet az erre a világszemléleti alapra épülő teljes szinpad konstrukciójában, egységében stb. formailag; ez egyrészt magától adódik a szinpad fogalmából, másrészt (elméletben) ugyancsak s kizárólag az élő teljes szinpad pszichikális lényegéből következően határozható meg.

A teljes szinpad szempontjából.

Ez a szempont pedig egyforma értékűvé hangsúlyozza a „teljességet”, s a „szinpadot”.

Megdönti: a drámát, mint irodalmat; színpadot, mint a drámához adódó keretet; a színészt, mint emberábrázoló, alakítóművészt. Mindezeket egy pontba fűzi össze a színpad koncentrikus fogalmában, s a fogalom kiteljesítésének irányítójává a rendezőt teszi.

A teljes színpad analízisének egyes problémái tehát nem külön problémák lesznek, hanem az egy legfelső szempont problémájának szerves és elválaszthatatlan részei, amelyekben, a szerveségből következőn, maguktól esnek el a most legfontosabbnak tudott problémák: a hatásproblémák.

A színpadon (se a drámában, se a színekben, se a hangban, stb.) nincsenek és nem szabad, hogy legyenek hatások. Van ellenben egy hatalmas életközösség, mely az élő színpad, s az élő tömeg közt fennáll, s amely életközösség nem bontható sem klasszikus sem impresszionisztikus hatásokra, hanem úgy, ahogy van, életének kozmikuságában hatalmas együttéléssé nő: a tömeg és a színpad együttéléssévé.

Ez az együttélés pedig nem a tömegrehatás pszichológiája alapján jön létre, mert míg egyrészt az azt kiváltó indítók nem formai motivumok, s nem formai motivumok egybekomponáltsága; másrészt a tömeg pszichéje sem egy muló felhevülésben nyilatkozik „együttéléssé”, hanem (a színpad világszemléleti megalapozottságából következőn) egy teljes életre kiható élményt ad a tömegnek, illetve egy teljes életre kiható élményre kényszeríti azt, koncentrikus életének szügeráló hatalmával.

Ebből az egy, az összetevők fölé emelt szempontból vizsgálhatjuk más-más oldalról és más-más világításban a színpad-problémát s a színpadprobléma egyes anyagba-nyilvánulásait.

A cselekvés megnyilvánulási formája a szó; plasztikában: mozdulat.

A fogalmát és fogalmi értékét élő szó plasztikára hajlandósága úgy, hogy a plasztika a mögötte levő perspektívában kapja meg az életességet.

Ilyen értelemben minden szó lehet drámára alkalmas, és minden szó lehet drámai. Nem alkalmas azonban bármily nagy fogalmi erejű szó, ha a fogalmi ereje a leírás, elbeszélés, líra szempontjából domborodik ki (plaszticizálódik), vagy ha olyan beállításban (relációban) kerül a hallgató elé, hogy a perspektívája impressziókat, szimbólikus vagy metafizikai értékeket asszociál.

Legtisztábban drámai értékű akkor, ha gyökformájában használjuk gyökértékének jelzésére. Igék infinitívusban, imperatívuszban (a jelen, mult időalak könnyen válik leíróvá, elbeszélővé); személynévmások; indulatszók; főnevek birtokos és tárgyesetben; mellékevek és határozószók, ha azok tárgyi jelentést kapnak vagyis ha plasztikusan materializálódnak.

III.

A dráma formai anyaga a cselekvés. A dráma-művész feladatát tehát: absztrakt elemeket a cselekvés formájában megmutatni — materializálni.

A cselekvés megnyilvánulási formája a szó; plasztikában: mozdulat.

A fogalmát és fogalmi értékét élő szó plasztikára hajlandósága úgy, hogy a plasztika a mögötte levő perspektívában kapja meg az életességet.

Ilyen értelemben minden szó lehet drámára alkalmas, és minden szó lehet drámai. Nem alkalmas azonban bármily nagy fogalmi erejű szó, ha a fogalmi ereje a leírás, elbeszélés, líra szempontjából domborodik ki (plaszticizálódik), vagy ha olyan beállításban (relációban) kerül a hallgató elé, hogy a perspektívája impressziókat, szimbólikus vagy metafizikai értékeket asszociál.

Legtisztábban drámai értékű akkor, ha gyökformájában használjuk gyökértékének jelzésére. Igék infinitívusban, imperatívuszban (a jelen, mult időalak könnyen válik leíróvá, elbeszélővé) személynévmások; indulatszók, főnevek birtokos és tárgyesetben; mellékevek és határozószók, ha azok tárgyi jelentést kapnak vagyis ha plasztikusan materializálódnak.

Végeredményben: szó, amely akár önmagában, akár a másik szóhoz való relációjában cselekvést (nem jelent, és nem mond, hanem) jelez.

Az ilyen szók egymásmellettsége a drámában sohasem válik elmondó folyamattá, hanem mind-egyikük, mint egy-egy jelzőlámpás, akkor és úgy gyullad ki, amikor és ahol a fogalmi értéke mint akció végbemegy a dráma pszichikális anyagában.

Az így megépített cselekvés, mivel alapértékekből formálódott, természetesen csakis az alapformákkal dolgozhat, tehát mindig és mindenütt, egyszerűsége törekvő kell, hogy legyen.

Egyszerű eszközökkel megépített formák egyszerű egymásbakapcsolódása a térben és a végtelen időben.

Tehát nem helyhez és időhöz kötötten, mert e v-részt a hely és idő mindig epikus megkötöttséget jelent, ami ellenkezik a dráma lényegi fogalmával, másrészt az epikus megkötöttség mellett olyan elhatárolódást is hoz a drámába, amelyet viszont a világszemléletes alapon adódott tragikum (és komikum) örök emberi érvénye nem tűrhet.

Nem tűri a cselekvés, amelynek a tiszta értéke mindig csak önmagában, a másik cselekvéshez való viszonyában, s az indítóiban van, és a szituáció legjobb esetben csak színezi, de esetleg letompítja a jelentőségét.

A térben és az időtlenségben végbemenő cselekvés így korlátok nélkül magasodhat oda, ahova a primér emberi megérzések törvényt alkotó és törvényt romboló mozgalmassága vezet: a monumentalitás felé.

A materializált emberi plusz monumentális életbecsucsosodása: a cselekvés tragédiába (komédiába) robbanása felé.

A tragédia pedig: kiteljesülése a kollektív életbe kapcsolódott egyénben annak a harcnak, melyet a

bennelevő örökölt determináltság a nem jobbra; azaz az emberben levő állati ellen az emberben levő tiszta emberi, vagyis a tiszta jobbra-, többre-kivánczolás verekszik. Ez a harc: az egy individumba koncentrált két ellentétes erő ki nem egyensúlyozottsága; és ki nem egyensúlyozható — tragikus.

A komédia ennek megfordítottja: a tragédiában az emberi többet fullasztja bele a determinált karakter a beteljesülhetetlenségbe, a komédia az emberi kevesebbet bünteti a több fölényével.

A tragédia aktive akar többet: romantikus (a szó tiszta értelmében!) és optimista. A komédia is többet akar, de a negatívumot adja, és teszi nevetségessé egy magasabb szempontból: klasszicizáló (a szó pszihikai értelmében!) és pesszimista.

IV.

A függöny előtt.

Nézőtér. Színház. Emberek befogadására hivatott zárt térség, amely magabagyüjti az embereket azzal a célzattal, hogy a függöny mögött lejátszandó drámát nekik adja; őket a dráma tragikus vagy komikus életéhez fölemelje. Magabagyüjti azért, hogy minden egyesnek egyformán adhasson az egészből; hogy minden egyest elszakítson individualitásának szűk lehetőségkörzetéből, és fölemelje oda, ahol az egy tudatos sejtje egy tudatos életközösség alapján összetevődött momentálisnak. A saját egységébe akarja felszívni, a saját általános egységébe bekoncentrálni az individumok gyülekezetét: nem emberekhez, hanem az emberhez akar szólni, mert nem embereket ad, hanem az embert.

A magabagyüjtésnek végső tendenciája az egybegyűjtöttek egybehangolása: a tömegesítés.

Tömegesítés: csak hogy nem az utca egy tömegbe verődöttségének mindennapiságával, ahol esetleg egy-egy eszme, egy-egy kívánság követelés stb. tartja együtt az együvé gyűlteket (népgyűlés, tüntetés tömegei) — hanem az a tömegesítés, ahol a tömeggé összeforrás az emberi psziche alapérzéseiinek egy, közös intenzitásu megélésében válik egyé, s elmossa nem csak az individuális különbözőségek határait, hanem az alapérzésekből nőtt faji különbözőségek megnyilvánulásait is.

Ez az egységesítő alapérzés itt ugyanaz (s ugyanaz marad a színpad történetében mindvégig) amely a dráma megszületését hozta fel a primitív emberi lélekből: az öröm, az életöröm érzése.

Az életöröm: önmagában, mint az öröm expresszív hangjainak és gesztusainak cselekvésekbe szélesedése; vagy mint az ellenkező póluson, a fájdalomban, szenvedésben megtört életöröm tragédiája a cselekvések során.

Erre a legszélesebb emberi alapra épülő tömegesítés elsőrendű pszichológiai indítója természetesen a dráma. A színház (nézőtér) csak a lehetőségeket adja a tömegesítés megtörténéséhez. Megadja a lehetőséget

egyrészt, előkészít másrészt a nagy emberi találkozás ünnepe.

Hogy ezt a hivatását beteljesíthesse, formájában a következő követelményeknek kell megfelelnie:

1. Nagyságában ki kell egyenlitenie azokat a differenciákat, amelyek a színpadnak bizonyos távolságot igénylő, de bizonyos távolságot meg nem haladható követelése, s a drámának bizonyos minimális (tömeggé egyesíthető) emberszámot követelése közt van. Tehát: se nem az individualizmusból és arisztokratizmusból fejlődött intim színház; se nem a durvább tömeghatásokkal dolgozó aréna — hanem arénaszerűen épült intimszínház. Azaz: olyan megépítettségű színház, ahol a sok néző elhelyezhetősége dacára sem vész el a játéknak ugynevezett „intimsége”: a mozdulat plasztikai, a hang modulációbeli finomságai.

2. Ebből következően esznek elsősorban a páholy-sorok, s esznek az emeletek. De esznek azért is, mert azt az embercsoportot, amelyet egy tömeggé akarunk egyesíteni, nem lehet ilyen ketrecekkel elkülöníteni.

3. Egyszerűnek kell lennie. Oszlopok, cirádák, freskók stb. nélkül, egy színbe hangoltan egyszerűnek. És:

4. Bezáró formában momentális hatásnak.

V.

A függöny szétmegy.

Mögötte az élet problémáinak koncentrikus cselekvésbe nyilvánulására adott térlehetőség. Mint matéria: elsősorban tér. Mint abstraktum: keret.

Keret egy a mi életünkből kiszakított létező számárá, amely létezőt a maga cselekvős valóságában fog megmutatkozni ebben a keretben.

A függöny tehát szétmegy, s mi egyszerre szembe találjuk magunkat valamivel, ami lényegében nem idegen ugyan, pillanatnyilag azonban mindenestre távol áll tőlünk; távol áll elsősorban a még nem tudottságával, másodsorban abban, hogy érzékelhető valakik, külön életet élő, testi és személyi tulajdonságokkal bíró emberek fogják lejátszani (saját énjükkel) nekünk. De távol áll legfőként azért, mert fölöttünk van, ha belőlünk, a mi életünkből tudatosodott is fölénk, s célja az, hogy magához emeljen minket. Magához emeljen, az ő megtisztult, logikus, cselekvős világába.

Az a tér tehát, ahol élünk éled ez a világ, felettünk álló, tőlünk elkülönült tér kell, legyen. Az elkülönültsége pedig hangsúlyoztassék ki. Az ettől a világtól elválasztó függöny (vagy akár, mint egyesek akarják — kapu) szétnyílik: — ez ne azt jelentse, hogy: „most hozzátok megyek”, hanem azt: „vigyázzatok! én több vagyok mint a ti köznapi világotok; felettetek állok, s itt várlak titeket — jöjjetek hozzám, ha tudtok. —”

Az előadás megkezdése megoldásában ez: sötétüljön el teljesen a nézőtér, színpad, minden. Amikor az összegyűlt emberekre boruló sötétség már kiváltotta egyrészt a gondolatilag egymáshoz tartozás érzését (tehát tömeggé egyesítette őket) másrészt ki-

zökkentette őket a mindennapi mivoltuk ünnepies-ségtelenségéből (ehhez 20–40 másodperc elegendő így) — akkor menjen szét a függöny, a teljesen sötét színpad előtt. A nyitott színpad (a rajta levő játzókkal) így világosodjék ki, hogy mint egy megelevenedett vízió jelenhessék meg a néző előtt: a saját életének koncentrikus értékeit megelevenítő vízió.

Tehát: mint egy vízió!

Mert, hogy nem vízió, hanem ennél sokkal több, sokkal igazabb, sokkal élőbb, a dráma meghatározásából nyilvánvaló volt. A megjelenítés víziószerű hatására azért van szükség, hogy a színpadon történő plusz, s a tömeg pszichéjének fogékonysága közt épp a víziószerűség teremtsen meg azt az összekötő kapcsolatot, amely a megnézéstől, végighallgatástól s az ezekből adódó „tömeghatásoktól” (az első részben említett) együttéléshez vezet.

A drámának ez a víziószerű megjelenési szükségessége determinálja a megjelenés helyét: a színpadot — a teret.

Olyan legyen ez a tér, amelyen semmi más, csak ez a vízió jelenhet meg, s olyan legyen, hogy a rajta éledő vízió sehol másutt, kizárólag benne történhessék meg. Ezen szükségszerűség elhitételésének egyedüli eszköze a szuggesztívó. Ugyanaz a szuggesztivitás, amely a drámai cselekmény tragikumába csúcsosodását vezetí végig a logika és pszichológia megmásíthatatlan törvényszerűségével.

Ott pszichológia — itt formaértékek.

Ott emberek — itt a matematika és geometria törvényeiből születő vonalak, formák; vonal — forma relációk; s az emberi érzéssel quadrans pikturális lehetőségek: színek.

Szemmel érzékelhető egybefogói azoknak az érzéseknek, amelyek drámába tudatosodott kifejezői az életnek.

Nem illusztrálói sem az érzéseknek, sem a cselekménynek, sem a cselekmény műfójének (ez, mivel helyhez kötött cselekmény nem jogosult, a kozmoszt illusztrálni akaráshoz vezetne) hanem a szó legtisztább értelmében vett szimbolomai a dráma világának. (A megkövetelt egybefogás természetesen vezet ehez a szimbólumhoz.) Olyan szimbolomai, amelyek nem jelentik (illetve kifelé nem akarják jelenteni) ennek vagy annak az érzésnek vizuális képét, hanem jelzik az érzés és tudatformákhoz adódó tér materiális megjelenését.

Vonalakban és formákban materiálisan is lezárják a dráma pszichikai lezártágát; színeikben pedig hozzásegítik a nézőt ahoz a lélekállapothoz, amelyet a dráma kivált belőlük, s amely lélekállapot, ha csak homályosan is, de mindig színhatásokkal jelentkezik, s a színekben tisztul le.

A színpad tehát vonalakkal, formákkal és színekkel lezárt tér.

A keresztülvitelben: tér, amelyet vonalak, formák és az ezekben variált színek határolnak. A vonalak és formák a szuggesztivitáshoz vezető törvényszerűség-

ből következőn geometriaiak, a természetes vonal és formalehetőségek teljes mellőzésével. Síkok, az architektúra geometriájával épültek, fából és drapériából. Nem falak, nem is falakat utánozók: a saját materiájuk anyagi tulajdonságait szigorúan megtartó síkok. Nem égboltok, nem is égboltot utánozó körhorizontok: a saját materiájuk anyagi tulajdonságait szigorúan megtartó körülhatárolói a színpad által adott térnek. Nem fák, nem lombok, nem utcák, tájak, házak stb. s nem is ezeket utánozók: a saját anyagukkal jelzői valaminek, ami nem fa, ház stb., hanem érzete az erdő, a város, a tenger stb. pszichikális tulajdonságának.

Mert: egy színes függöny, egy színes drapériából összetevődő színharmonia (vagy szín disszonancia) megadhatja nekem a lehetőséget ugyanarra a lélekállapotra, amit a tengerpart, erdő stb. válthat ki belőlem; míg az ezeket utánozó kulissza soha. Még a mai színpad legtökéletesebb fegyvere a körhorizont se, dacára minden momentalitásra hajlandóságának, mert ez is képet ad és nem képzetet kelt fel-első sorban.

És ez legyen a színpad elsőrendű célja: nem képet adni, hanem képzeteket jelezni; mégpedig ugyanazon képzetek összességét a látóhártyán keresztül, amit a dialogusok végeredménye vált ki a dobhártyán keresztül.

Ezen cél elérésére pedig csak egy eszköz segíti a színpadot. Az egyszerűség. Egyszerűség: színben, vonalban, formában, világításban. Az egyszerűség égkeresése ezekben az eszközökben mindig az alapértékekhez vezet ísmét: a geometriához, s a spektrum alapszíneire. A stilizáláshoz.

Csak hogy nem abban az értelemben, amikor a stilizálás meglevő formaértékeknek egy elképzelt új (mindenesetre egyszerűbbnek látszó) forma érdekében való megnyírbálását, szögletessé, gömbölyüvé, sík vagy reliefszerűvé faragását jelenti, vagyis meglevő (természetes) formákból kiindulva épít; hanem ellenkezőleg: úgy, hogy a geometriai és pikturális alapértékeket véve kiindulási pontnak ezeket az alapértékeket használja fel önmagukban, s egymáshoz való legközvetlenebb viszonylataikban.

Az alapértékek egyszerűségükben magukban hordják a nagyság, a monumentalitás szuggesztívóját, s evvel a monumentalitással kapcsolódnak bele legszorosabban a dráma pszichikális életébe, s ennek az életnek világszemléleti alapra épültségéből következő monumentalitásába.

VI.

Amint az az eddig elmondottakból is nyilván következik, nem szabad a színpadot mozgó és mozdulatlan elemekre szétválasztani. Az eleven (teljes) színpad mindig egy emberi történet. Élet. Mozgás. A dráma önmagában adja a mozgást. A drámához adódó tér (a színpad mint keret) mozgási problémáját a geometriai (vonal, sík) és festői (szín) mozgásproblémákban oldottuk meg.

A dráma belső mozgását, a hozzá adódó vonal, sík és színmozgás mellett, a beszédben a szó értelmi s a hangformát adó dinamikája, és az emberi mozgás tükrözik elénk.

A színész.

Az aktor, aki egyrészt megéli és tudatosítja magába nemcsak a játszandó alak, hanem mellette az egész drámaéletet, s másrészt ezt az életet, érzéseinek, akarásainak, az ebből következő cselekvéseinek legegyszerűbb tisztaságában és teljességében elénk adja a saját életének teljességén keresztül s a saját pillanatnyi életében.

Mielőtt azonban továbbmennénk, vissza kell térnem a drámához, a dráma keletkezéséhez.

A dráma az életöröm akarásának (egy pluszt akaró hitnek) akcióba nyilvánítása, illetve tiszta akcióban való kiélése a dialogus formáján keresztül; és hogy a dráma keletkezése az életöröm érzésének spontán, expresszív kirobbanásaira vezethető vissza. Az egészséges öröm őszinte hangjai, mozdulatai, melyek egy bizonyos nyilvánosság előtt lökődtek ki az örömet érző emberből: ez volt a dráma legelső őse.

Tehát: érzésalapjában öröm; megnyilvánulásában expresszió.

Ez a tény két részből is determinálja a színjátszást: az öröm és az expresszió részéről. Illetve pontosabban: nem is determinálja. A színjátszás és a dráma nem csak keletkezésében volt egy, hanem lényegében és alapjában egy ma is, mindössze annyi eltávolodás történt, hogy ma nem az a színjátzó is egyuttal, akinek érzéseiből cselekvősődött a dráma, hanem más valaki, más valakik. Az eltávolodás teljesen technikai kérdés, s a lényegi összetartozást legfeljebb a helytelen keresztülvitelben érinti. Akkorse közvetlen a lényeg rovására, csak közvetetten, a formán keresztül. Így a színjátszásban magában is megvan ez a két alapfeltétel, az öröm és az expresszió. Az öröm megvan, mert megköveteli a drámával egy lényeg, s megvan az expresszió, mert megköveteli a drámával egy forma.

Lényeg és forma.

Evvel ismét egy olyan problémához jutottunk, amelyre az eddigiekből magától adódik a válasz, de amely problémát, sokszor felvetődöttsége miatt, külön tárgyalnunk is kell.

A drámának, s vele a színjátszásnak stb. tehát a teljes színpadnak, igenis van formaproblémája: csak hogy ez a formaprobléma oly teljes mértékben áll fenn már az egy-egy dráma (színpad) megszületésénél, illetve már a megszületés annyira formakérdés is egyuttal, hogy külön lényegről és külön formaproblémáról a teljes színpad fogalmában nem beszélhetünk. Van egy, az életöröm akarásába gyökerező tragikus (vagy komikus) mag. Ennek a tragikus (v. komikus) magnak a kiteljesülhetőségében csak egy élete, s az életében csak egy formája van. Minden más rászabott élet legfeljebb rosszul, tévesen, vagy minimálisan elhibázott forma lehet, amelyből vagy kinő a mag, vagy elvész benne.

Ez az egyetlen (vagy pontosan: egyetlen helyes) forma pedig a lényeg teljes élete: tehát maga a lényeg.

A formaprobléma tehát itt, a teljes színpadnál, más, több, fontosabb és mélyebb, mint pl. a többi művészeteknél; egyébb a lényeggel, s így formaproblémáról nem is beszélhetünk anélkül, hogy egyuttal ne kelljen a lényegről is beszélnünk.

Amilyen mértékben áll ez a teljes színpadra vonatkozóan, ugyanugy megvan a színjátszás kérdésében is. Amint hogy a színjátszás nem csak formája a megelenedett színpadnak, hanem épp oly mértékben lényege is.

Lényege: mert nem csak „visszaadja“, reprodukálja, megjátssza az életöröm akarásából adódó tragikum (vagy komikum) cselekvését, hanem a leglényegében cselekszi is. Cselekszi: egy világot teremt, amely világ ő maga, s amely világban teljesen jelentéktelenné törpül a színjátzó énjének az a része, amely bármily csekély mértékben is idegen lehet ettől a világtól. Itt nincs külön én, sem abban az értelemben, hogy magához asszimilálja a lényeg, vagy a lényeg bizonyos részét; sem pedig abban az értelemben, hogy feloldódik a lényegben, vagy a lényegnek egy hozzá bizonyos ponton közelálló részében.

Itt tehát nem leiszivódás van és „emberábrázolásról“ sem beszélhetünk: ami a színjátszás lényege az ugyanaz a leghatalmasabb emberi alapérzés, ami a drámát a színjátszással együtt megteremtette: az öröm érzése. Az öröm érzésének akarása. A színjátzó egyénnek az a legmélyebb és kiszakadhatatlan együttélése avval az emberi közösséggel, amelynek letisztult akarásait előttünk cselekedve demonstrálja. Az egyén nem csak mint színpadra állított művész (— és nem mint az ezen lehetőségek technikájának virtuóza! —) hanem elsősorban mint élő ember, mint emberi örökségekkel megterhelt és emberi akarásokkal megáldott lény áll előttünk a maga ember-tisztaságában.

Nem odadobja magát egy lehetőségnek, amely az egyén keménységétől vagy az egész gerinctelen majmolnitudásától függő pontossággal rajzolódik az ő alakjára, mint egy puha gipszlapra; nem terrorizálja le magához a lehetőséget; nem megjátssza, nem ábrázolni, és „élni“ akar a saját kis pillanatnyi életének formalehetőségeiben; hanem, igenis, élni akar avval az életével, amely egy mindnyájunknál, amely közös mindenkivel, aki nem csak él, ahogy élnie adatott, hanem élni akar.

A színjátszás első föltétele tehát az egészséges, teljes élet.

Ennek az életnek, s az erre az életre való törekvésnek, tudatos volta, vagy a tudatosságig intenzív érzése az egyénben.

Ez: alapja minden művészetnek.

Röviden; az egyén kollektív individuum volta.

(— Azokkal a babonákká vált paragrafusokkal szemben, amelyek az „emberábrázolástól“ a „megélésig“ jutottak el, mint a színjátszás csucsához, akik az ábrázolás technikai virtuozitálásában és a megélés individualis-

táskodó impresszionizmusában vélték fölfedezni a „művészetet”: ime — nem a „művészt”: az embert kell keresni elsősorban a színészen is, ha valóban művésznek akarjuk nevezni; de ezt az embert, a mindenki-embert!... És azoknak a kísérletezőknek, akik csudálkozva látrák, hogy egyes „színpadművésztől” szűz, elrontatlan dilettánsokkal milyen akciósan élő, jó előadásokat produkáltak: ime a csuda titka — azok a dilettánsok valóban csak elrontatlan emberek voltak, de emberek, vagy legalább is olyan emberek, akikről nem kívánt többet a dráma, mint amennyit esetleg csonka embervoltukkal és embervoltukban adhattak. —)

Ami ezen az egyszerre lényeg és formán túl még adódik a színjátszásban: az az élet formáinak, az érzések formáinak tudatosítása, tudatos alkalmazása: — a tulajdonképpeni forma kérdés, technika.

VII.

Az így értelmezett színjátszásnál (tehát a teljes színpad helyes játékánál) a formakérdés is egységesebbé válik, s a technikai megoldások sokfélesége egy szempontból nézett anyagositáshoz vezet.

Az érzés első megnyilatkozási formája a tudattalanul fakadó hang és gesztus. Alapjában minden érzésnek egy hang és egy gesztus, amely egyénenként, s a szituáció szerint nem változik, csak színeződik. Színeződik az érzés intenzitásának mélysége szerint is, ez a színeződés (mivel a drámában csak a teljes intenzitással élt érzésekről beszélhetünk, még ha egy teljesen intenzitás nélküli ember alakját állítjuk is be), ez a színeződés nem a kiteljesülés, csak a meghamisítás felé vezet a hangot és gesztust.

Minden érzésnek, minden egyénnél, csak egy teljesen őszinte hangja (és gesztusa) van: az érzés expresszív hangja (gesztusba) nyilvánulása. Minden színjátszónak, aki a dráma teljes életét akarja adni, annak hangot (gesztust) kell hoznia. Hoznia és nem megkeresnie, nem kispekulálnia; hozni olyan tisztán, olyan változatlanul, ahogy az belőle az érzés tudatosításával, az érzés cselekvéssé, akarássá váltódásával kirobban. Az önmaga részére nem is a hangot (a gesztust) hozza, hanem a tiszta expressziót, amelyet csak mi a nézők és hallgatók érzékelünk hangnak, gesztusnak.

Itt, ebben, nincsenek részletkérdések; itt csak egység van, egy szempont. A részletkérdések csak a véghezvitel után merülnek föl, az analízis szempontjából.

Minden drámának van egy legmélyebb közös érzése, amely már több az egyszerű érzésnél: világszemlélet — s ez a kollektív öröm akarása. Láttuk: a színésznek ezen világszemléleti alapon kell állania, mint embernek, hogy színész, művész lehessen.

Minden drámának van egy egyéni alaphangja (alapérzése), amelyből másodlagosan született, amelyre épült. A színésznek ezt az alaphangot magába kell élnie, hogy cselekedhessék. (Pontosabban: hogy egyáltalán cselekedhessék.)

Ugyancsak: minden karakternek van egy egyéni alaphangja, amelyből ő maga (a karakter) adódik. A színésznek ezt az alaphangot magába kell élnie, hogy úgy cselekedhessék, ahogy cselekednie kell. Cselekednie kell: még pedig nem a dráma megírottságából, hanem a dráma életéből, az élet törvényszerűségéből következőn.

Vizsont: a karakterek alaphangjaiból tevődik össze a dráma alaphangja; a karakterek és a dráma alaphangjainak együttthatója pedig a világszemlélet alaphangjához vezet: tehát az egységhez. A színésznek úgy kell adnia a karakter és a dráma alaphangjait, hogy azok ugyanahhoz az egységhez vezessék a hallgatót.

Az alaphang kihozhatóságának első feltétele az egyszerűség.

Részleteiben: az összetevő érzések expresszionisztikus hangba- (gesztusba-) cledése.

Minden érzés legegyszerűbb formája az expresszionisztikus hang (gesztus): és ez az alaphang is.

Fokozásnál, elnyomásnál stb. nem a formát kell fokozni vagy elnyomni (ez az ugynevezett stilizálás), hanem csak az érzést. A formát ugyanazzal az eszközzel kell kihozni, amellyel az alaphangot hozza ki: az expresszióval.

Ami a hanggal kapcsolatban ezután adódik, az már beszédtechnika; és itt nem tárgyalható.

Az élő szó mellett, az egész szempontjából, már csak mint másodlagos színészi probléma szerepel a mozgás. Másodlagos, mert bár azt is, mint a szót, az érzés és a színész egyénisége határozzák meg, bár ez is közvetlen expressziója az érzésnek: függetlensége már nem olyan teljes, mint a szóé. A szó önmagában cled belső cselekvéssé: a mozdulat csak a szó mellett. (Természetesen nem beszélünk most a pantomimról s a dráma pantomim-részleteiről.) A mozdulat expressziója ugyan az érzésnek, de kiteljesülésében korlátozzák és befolyásolják a hang materiális milyenségei is. (A hang ereje, dinamikája stb.) Ez a korlátozás azonban, a megőrzés szerinti önkénytelen végrehajtás (tehát nem spekulatív keresgélés) esetén, sohase válik a mozdulat kárára; sőt ellenkezőleg: hasznára. Ez teremti meg a hang és gesztus formái kapcsolatát, s ebben a játék egységét.

Amikor hang nélkül fejez ki a színész érzést, a mozdulat (gesztus, mimika) természetesen visszanyeri elsőlegességét s ebben tiszta expresszió voltát. Ebben az esetben ugyanugy spontán, egyszerű és alapkifejező (itt alapmozdulat), amint azt a hangnál láttuk, s ugyanugy is kapcsolódik bele a karakter, a dráma alapmozgásán keresztül az egységbe.

Ez volt a mozdulat, mint expresszió. Színészi probléma.

A mozgás-probléma másik oldala (a rendezési probléma) a mozdulat elhelyeződése a térben: a színpad-vonal szimmozgasából következőn a mozdulat viszonya a mozgáshoz.

Az irányadó elv itt is, mint minden részletkérdésben, az egység. A szinpadí egység a teljesség szempontjából s a mozgásegység a probléma szempontjából.

Ez az egység pedig nem azt jelenti, hogy a szinpadon mindenkinek csak egyformán egy vonalmozgások irányában (esetleg ellentétes irányában) szabad mozognia, mert ez a képhez vezet. A kép pedig: mozdulatlanság. A mozgásprobléma így festői és formai problémává válna, holott nem az. Elsősorban pszichológiai probléma, amelynek a formaszabályoknak magasan felette álló miértje van. A drámában s a dráma tragikus (vagy kómikus) egységében.

Ha a mozgásnak megvan ez a (karaktereken keresztül) drámába koncentráldott pszichológiai egysége, csak akkor gondolhatunk arra, hogy formailag is egységesítsük, de akkor is csak olyan mértékben, hogy a pszichológiai egység meg ne csorbuljon.

A formai egységesítés útja az egyszerűsítés. Egyszerűsítés abban az értelemben, hogy az egyes mozdulatok minél kevesebb formalehetőséget vegyenek igénybe és hogy az összmozgás minél kevesebb egyes mozdulattal legyen kihozható.

*

A színjátszásnak alaphangokban és alapmozdulatokban való kiteljesülését, az előbbieken kívül, még egy pszichológiai momentum is megköveteli.

A drámai szükségszerűség érzete.

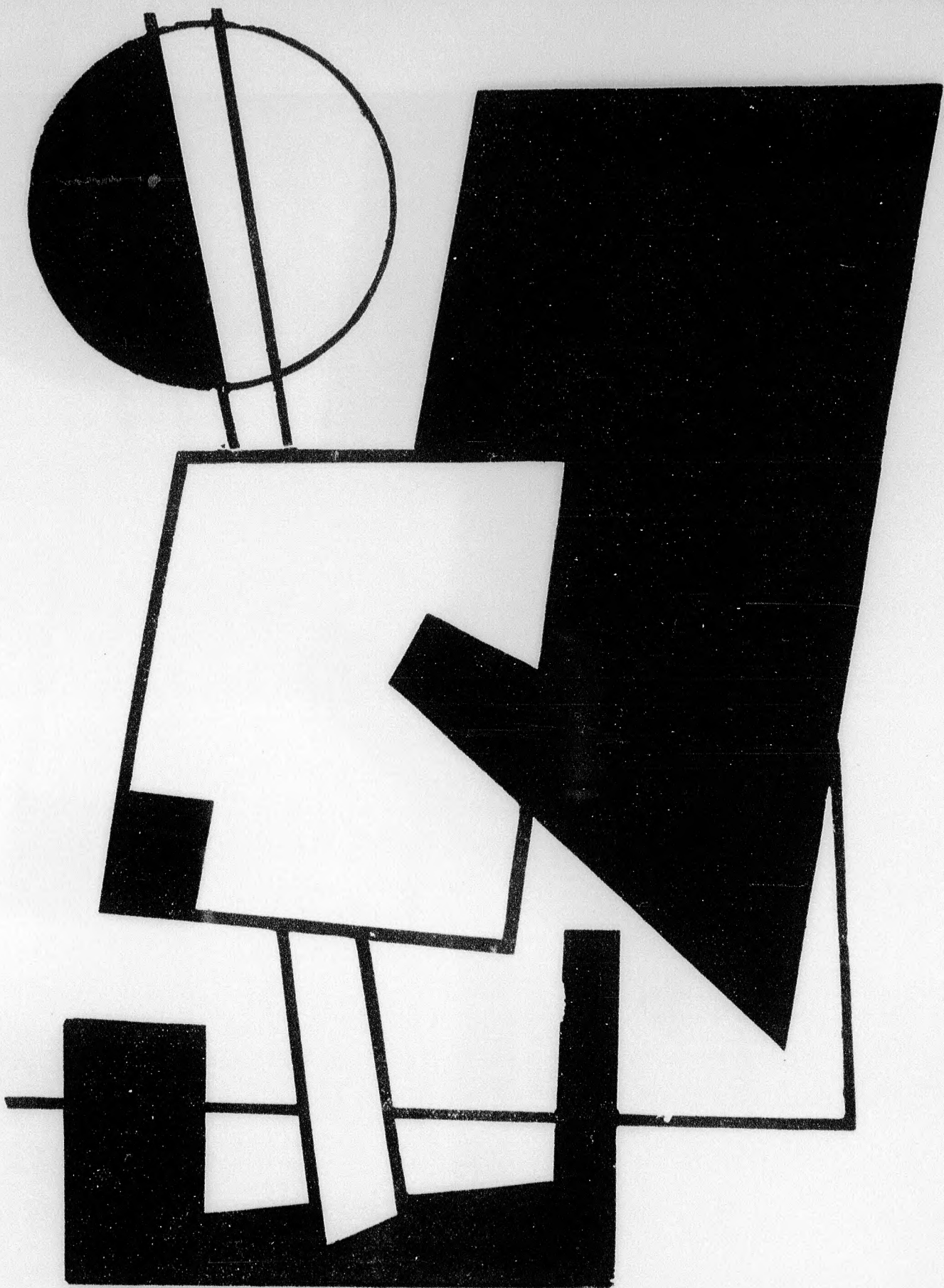
A dráma cselekvéseinek egymásutánjától megkövetelt szükségszerűség (törvényszerűség) szuggerálásának a hangban és mozgásban való hangsúlyozása. Vagy ami evvel egy: a dráma szükségszerűségét szuggeráló pszichéjének, szükségszerűséget szuggeráló hangba és mozgásba materializálása.

Szükségszerűséget, tudjuk, csak az szuggerál, ami törvény, illetve ami a törvény erejével hat.

Hangban és mozdulatban a törvény erejével nem az esetlegességek (naturalizmus), nem az egyéni szokások (impresszionizmus) és nem a kitaláltságok (klasszikus „stilizálás”), hanem csakis az alaphangok és az alapmozdulatok hatnak.

Valamit a maga teljességében (és ez a cél!) materializálni pedig csak úgy lehet, ha megkeressük az anyagositandó lényeg materiális megnyilvánulási (megjelenési) lehetőségeinek őst: alapját.

Igy jutunk csak el a szinpad céljához: az önmagát teljességében adni-akaráshoz, amely teljességben feloldódtak és eggyészilárdultak a részletek: a dráma, a színész, a szinpad.



„MA“
aktivista folyóirat a legújabb irodalom
és képzőművészet egyetlen magyar nyelvű
orgánuma.

Szerkesztőség és kiadóhivatal:
Wien, XIII., Amalienstrasse 26.

Minden jog a szerző tulajdona.
A címlap és a belső metszet Kassák Lajostól.

