

KULTURKRÓNIKA

RENDEZÉS VAGY ALKOTÁS?

E. F. Buriannak következő, a Korunk részére küldött eredeti kézirata a kitűnő prágai avantgardista játékmester ama beszédének szövege, amit az idei májusi prágai nemzetközi avantgardista színház-megbeszélésen, a „D 37 & Collectiv“ színházünnepségének keretében mondott el.

Mondanivalónkat nagyon tisztán, értelmesen és röviden fejezhetjük ki. Beszéljünk például egy olyan színház körülményeiről, melyben a Velencei Kalmárt, vagy Shakespeare valamely más művét készülnek bemutatni. Minden színház igazgatójának van megbízható rendezője, továbbá színpad tervezője, zenésze, pár ember, akik a jelmezeket rajzolják, stb. — mindezeknek részt kell venniük a Shakespeare-előadásban. A rendező előveszi a szövegkönyvet és részleteket húz ki a Shakespeare darabból, nehogy helyenkint untassa a közönséget, azután néhány színészt vesz elő, akiknek a képességei elérik a Shakespeare darab színvonalát és rendelkezik velük a színpadon.

Időközben a festő (az igazgató büszkesége) megbízást kap a kulisszák megfestésére. Mivel a kulisszák még nincsenek készen, a színpadot ideiglenesen állítják be. Jön azonban a rendező s ami eddig a baloldalon volt, most a jobboldalra kerül és bocsánatot kér a színészektől a változtatásokért.

A színész megkezdi munkáját a próbákon a jelzett kulisszák között. A hivatalos színpadokon szerzett tapasztalataim szerint nem dolgozik igazán, hanem — a főpróbáig — csak jelzi a játékot. Közben készülnek a jelmezek. Nem az egyes színészek testméreteire, hanem úgy, ahogy a tervező megrajzolta. Ezután jön az első általános próba. Sok esetben csak két próba van a színpadon s az is előfordul, hogy az ülőbutorok csak a bemutató előadáson kerülnek a színpadra.

A színészek, akik ideiglenesen a próbaszobában próbáltak s nem a színpadon, csupán a jelzett kulisszák között, elszörnyülködve állapítják meg, hogy a díszletek egészen mások, mint amilyeneknek képzelték. (Moliere képzelt betegének egyik új betanulása alkalmával történt például, hogy a főpróbán a színen egy olyan ajtót állítottak fel, amelynek a kilincseit a színész csak ugrással tudta elérni. A rendező azonban meghagyta az ajtót, mert a darab legjobb rendezői ötletének bizonyult.)

Apám huszonöt évig volt színháznál. Szinte a színházban születtem, ugyyszólván színházi gyerek vagyok. Minden főpróbán, amit végigéltem — és egy csomó főpróbát éltem meg — botrányok voltak a kosztümök körül. Ennek nem a színészek voltak okai, hanem az a rendszer, amivel a jelmezeket készítették, anélkül, hogy arra is gondoltak volna, hogy a ruhákban az embereknek mozogni is kell. Sok fáradozás után végre elérkezik a nagy bemutató napja, mely a sugó nagy erőlködései mellett zajlik le.

Ez a menete minden nagy színházban egy Shakespeare előadásnak. Ez a rendezés.

Most térjünk a második kérdésre, az alkotásra:

Néhány fiatal vagy éppen öreg ember, mindenesetre emberek, akik

szeretik a színházat, egy Shakespeare darabot kapnak kezükbe. Mi az első tennivalójuk?

Érdeklődnek, hogy ki volt a szerző, megvizsgálják a kort, amelyben a szerző élt és összefüggéseket keresnek az akkori idő és a mostani között, amelyben élnek. Ha ezek között az emberek között akad rendező, úgy megbízzák, hogy ossza ki a szerepeket. A rendező megkísérli megtalálni a szerepekre a legalkalmasabb típusokat. Azután következnek a rendező, a színpadi tervező és a jelmez rajzoló tanácskozásai. Ezeknek a megbeszéléseknek a folyamán alakul az előadás strukturája. Ezeknél a tanácskozásoknál a főtéma és a kiindulási pont a darab tárgyi tartalma, s ennek a tartalomnak kell tökéletes kifejezési formát keresniök a rendezőnek, az építésznek és a jelmeztervezőnek. Ezekután, ha a rendezés elképzelése nagyjában befejezett, vagyis ha elkészült a színpad és lezajlott néhány világitási próba és megállapítható, hogy miként alakult a szín, akkor kerül sor az első színpadi próbákra.

Számomra egy a fontos: a színpadon mindennek életteljesnek és jogosultnak kell lennie, semmiféle tárgy sem fordulhat elő, ami valamilyen módon zavarólag hat, hanem minden, ami a színpadon van, együtt tartozik játszani s a maga módján a darab témáját szolgálni.

Mármost, milyen az első színpadi próba az alkotó színpadrendezés módja mellett? Vagy a játékmester, vagy egy a rendezés munkáját végző közösség, megvizsgálják a szerzőt, az időt, amelyben élt és a témát — a kérdéses darab problémáját. A vizsgálat folyamán a játékmester, vagy a rendezés munkáját végző kollektíva képzeletében kialakulnak az egyes alakok, akik a darabban résztvesznek — azután a színészek elolvassák a darabot az első próbán. Amennyiben bonyolult darabról van szó, pl. Shakespeare darabról, úgy az első olvasópróba után, epp úgy, mint a színpadon, kezdetét veszi a színész előkészítése. A hangsúly eltalálás, a nyelv és a párbeszéd ritmusának próbái a társalgóban addig ismétlődnek, míg valamennyi színész kívülről tudja a szerepét.

A próba következő fokozata: a színész a színpadra lép, melyen hamarosan úgy kell mozognia, mint az előadás alatt. Ha nem minden színész veszi fel kosztümét, úgy olyan öltözékekben kell megjelenniök, amelyben szerepüket mimelés nélkül alakíthatják. A kellékeket (bizonyos tárgyakat, kardokat, sisakokat, bő ujjasokat, hosszú ruhát) a színész már az első próbákon tartozik használni. Minden ülő butornak annyira készen kell állnia, hogy már az első próbán használható legyen.

Az első rendezőpróbán minden körülmények között jelen kell lenni a teljes műszaki személyzetnek. Az első rendező próbák ugyanazon a szinten mozognak, mint a hivatalos színházakban a főpróbák. A játékmester úgy dolgozik, hogy a színészt abba a térbe állítja, amit a színpad alaprajza és a világitás határoz meg. A rendező vezeti a mozdulatokat, színészei gesztusait, az átmeneteleket, mindig tekintettel a világitásra.

Ez azért fontos, mert a világitás a színpadi teret minden percben megváltoztatja. A világitás színének minden változata, a világitás erőssége egyben a színpadi teret is megváltoztatja és épp ebben a színpadi térben kell a színésszel rendelkezni.

Már most, mi a színész feladata?

Milyen felszerelésben érkezik az első próbára? Tiszta képet alkotott magának az egész darabról, szerepéről s az egész szövegről, annak dinamikájáról és ritmusáról. Mi a tenni valója a további rendező próbákon? A mozgás és a térelosztás a mozgás révén. Az első, a második,

a harmadik és a negyedik rendező próba között ellentét támad az élő s a megélt anyag között és ez a küzdelem az alkotó elem, amely a színészből azt az alakot formálja ki, akit a bemutató előadáson látunk. Az én rendezésem alatt a színésznek az első tíz rendező próbában nem szabad másként mozognia, beszélnie, mint ahogyan azt a darab követeli. Csak ez után az első tíz rendező próba után, miután a színész a darab minden részletét magába szívta, kezdődik a maga egyéni alkotó munkája: szerepe tökéletesítése.

Hiszem, hogy a színházi alkotó munkában lehetetlen a rögtönzés, éppúgy, mint egy zenekarban. Érvényes ez ugy a rendezőre, a világosítóra, a színészekre, érvényes a darab összes résztvevőire.

Amennyiben Shakespeare darabunknak zeneküsérete is van, úgy ez a rendezési próbákig egyáltalán nem végleges és változatlan. A karmester, aki a játékmesterrel vagy a játékot rendező közösséggel együtt dolgozik, tartozik minden olvasó és rendezési próbában jelen lenni. Fel-tétlenül részt kell vennie az egész tanulmányi munkában, amelyből az előadás megszületik s ami saját zenei alkotó munkájának létrejöttében döntő szerepet játszik, amit vázlatosan már a rendezési próbák alatt megállapít. Az átdolgozás természetesen a színházon kívül történik. Ha a karmester a rendezési próbák alatt a zongoránál ül, ugyanúgy munkatársa a darabnak, mint a világosító, a színpadépítő és a színész. Ilyen körülmények közt nem állhat be az az eset, hogy a karmester akár egy hangjeggyel, vagy egy ütemmel is többet írjon elő, mint amennyit a darab dinamikája megkövetel. Már gyakran megtörtént nálunk, hogy a karmester a rendezési próbák alatt pontosan megkapta azoknak a megkomponálendő taktusoknak a számát, amikor a színész a drámai feszültség zenei megtörése alkalmával mimikai kifejezéssel él.

Ime néhány részlet abból a munkából, amit én színházi alkotásnak nevezek.

A SZÍNHÁZ A MAI SPANYOLORSZÁGBAN. Barcelona színházi élete nem állott valami magas nívón az utóbbi években. Staggione társulatai elavult stílusban, minden rendezői ötlet nélkül, elsősorban régi kasszadarabokat játszottak vagy pedig egy-egy híres színész vagy színésznő számára gyártott „testhezálló” fércműveket. A színház nívója minden tekintetben mélypontra süllyedt. Az „első színész” és az „első színésznő” (főleg az utóbbi), ahogy a színlapon szerepelnek, semmiképpen sem túrt meg maga mellett fiatal erőket...

A múlt év július 19.-én levert katonai felkelés után néhány nappal a *Sindicatio Único de Espectáculos* vette kezébe valamennyi barcelonai színház vezetését. Ez a szakszervezet az anarchista C. N. T. kötelékébe tartozik és ennek megfelelően, minden elvi vagy világnézeti irányvonal nélkül látott a barcelonai „látványosságok”: színházak, mozik és frontonok — a baszk labdajáték számára szolgáló hatalmas sportcsarnokok — tisztán anyagi célokkal történő kihasználásához. A hatalmas, három-ezer nézőt befogadó Olympia-cirkuszt (amely elsősorban boxmeccsek rendezésére szolgált) nagy költséggel a Tömeg Színházává alakították át és első darabként végnélküli előkészítés után, november havában Romain Rolland Danton-ját adták elő.

Ez az előadás súlyos bukást hozott. A manézs az első két felvonás alatt üresen maradt; a színjáték a közönségtől túlmesszire elhelyezett, a manézszen túl konstruált színpadon folyt le. Tátongó ürességben, színházhoz nem szokott közönség előtt a két első felvonás akciótansága semmimű kapcsolatot nem tudott teremteni színpad és közönség között. A