

A DISZLET DRAMATURGIÁJA

A díszlet nem nélkülözhetetlen eleme a színpadnak. A színháztörténet azt tanítja, hogy voltak korok, mint a görög dráma és Shakespeare kora, amikor dísztelen színpadon játszottak a színészek. A kínai színház sem ismer díszletet, hanem a szövegben írja körül a játék helyét és a színész játékára bízta a szemléltetést. Az európai színház díszlete is csak konvenció, amely a barokk korból származott át hozzánk. Az ilyen művészi kelléknek hagyománnyá való csontosodása azonban nem a véletlen műve, hanem valamely szellemi közösség szemléletének lélektanilag indokolt követelménye. A barokk ember látványosságokat kedvelő életszemlélete három és fél évszázadon keresztül sem gyengült el egészen s ha a tizenkilencedik század folyamán csökkent is intenzitása, ma új alakban ismét új erőre kapott. A látványosságok iránti szeretet minden korban megnyilatkozott és a szem gyönyörködtetését kereső ősi, emberi vágyra vezethető vissza. Öncélú látványosságokat már az ókortól kezdve rendeztek, — díszfelvonulások, pompás ünnepélyek, látványos szertartások minden korban kedveltek voltak, — de a szemet gyönyörködtető, képszerű elemek *színpadi* szerepe csak a barokk korban kezdődött.

A díszlet színpadi jelentőségével tehát a mai európai színházban feltétlenül számolni kell. De vizsgálatunk közben nem szabad ezt a színpadi elemet művészi környezetéből kiszakítani. Csakis a színpadi produkció egységéből indulhatunk ki. A *szintetikus színház* esztétikája nem ismer a színpadon öncélú elemeket: irodalmat, színjátszást, színpadképet, stb. Ezek csak elméletileg szétválasztott, vagy foglalkozási ágak szerint differenciálódott elemei a színpadi produkció művészi egységének. Mindegyikben ugyanaz a teátrális ösztön nyilvánul meg és mind-egyiknek a színházi előadás művészi teljességét kell szolgálnia.

A díszlet tehát nem öncélú kép, hanem a dráma és a színház céljait szolgáló eszköz. Nem tisztán képzőművészeti feladat, hanem dramaturgiai is. Ez azt jelenti, hogy összefüggését valamennyi színpadi tevékenységgel meg kell tartania, belőlük kell kiépülnie és velük szervesen összeforrnia. A színpadkép megalkotásakor tehát mindig a színészi feladatból kell kiindulni. Ha írott drámáról van szó, akkor a szövegből, ha zenedrámáról, akkor a zenéből, ha táncjátékról, akkor a mozgástartalomból. Mindig onnan, ahonnan a színész maga is kiindul. A díszlet már csak azért sem lehet öncélú kép, mert a képszerű megoldás mozdulatlanságot kíván. A színész mozgása azonban megzavarja a kép mozdulatlan harmóniáját, ruhájának színe foltja majd itt, majd ott takarja a képet és megbontja a formák és színek statikára épített kapcsolatait. A mozdulatlanságot a mozgással így összehangolni nem lehet. Ezért a színpadkép nem képzőművészeti, hanem csak dramaturgiai szempontok alapján oldható meg. Eszközei ugyan képzőművészeti eszközök, térelemek, síkformák és színek, de kapcsolatukat a színpad autonóm törvényei határozzák meg.

Az írott darab szövegét úgy kell felfogni, mint a díszlettervező számára adott utasítást. A darab drámai tartalmának átélése az első lépés. Ezt a drámai tartalmat sem elsikkasztani, sem túlhaladni nem szabad. Ez az a keret, amelyben a díszlettervező mozoghat. A drámai tartalomtól kiindulva kell meghatározni a díszlettervezőnek, hogy mekkora legyen a színpad nyílása, magassága és szélessége. Innen meríti művészi indokait ahhoz, hogy a színpadteret mélységben vagy szélességben dolgozza ki. A drámai szöveg határozza meg, hogy alkalmazhat-e emelvényeket és milyen mértékben, fessen-e vagy építsen, megtöltse-e a színpadot, vagy levegős teret képezzen ki. Még azt is indokolnia kell a drámai szövegből, hogy a színpadképben milyen színeket használjon. A szöveget úgy kell tekinteni mint egy partitúrát. Ebből a partitúrából kell kiindulnia színésznek és díszlettervezőnek egyaránt. Ha mindkettő megérti és átéli a szöveg rejtett instrukcióit, akkor a színész mozgása megfelelő keretet és segítséget kap a díszlet korlátaiban.

A „békétlenek“ jelenete a Bánk bán második felvonásában feltétlenül kisterületű, oldalt és felül leszűkített színpadot kíván. Az összezúfolt emberek és az összezúfolt szenvedélyek fülldelt levegője, a lefojtott tettvágy lázadó ereje, a robbanni készülő puskapor feszültsége csak ilyen szűk és sötét keretben kaphat drámai jelentőséget. Ha a „békétlenek“ jelenetének színpadát megnyitjuk, mélységben, szélességben és magasságban dolgozzuk ki, akkor megfosztjuk a teret drámai jelentőségétől és a színész játékának erejét csökkentjük. Katona József jó drámai érzékére vall, hogy ő maga is „setét boltozat“-ot ír elő az utasításban. A drámaíró instrukciója ugyan nem mindig irányadó, de a dráma szövege annál inkább fontos.

Olyan mozzanatok, amelyek a szöveg drámai tartalmától függetlenek és így a színésszel sincsenek vonatkozásban, a színpadképben megvalósítani nem szabad. A dráma zárt világa a színpadon csak önmagából oldható meg. Minden kívülről jövő látszólagos gazdagodás csak romboláshoz vezet, szétrobbantja azokat a kereteket, amelyek egy meghatározott művészi mondanivaló számára készültek.

A *meinigeniek* a színpadkép megalkotásában nem a drámából, hanem drámán kívüli történelmi tanulmányokból indultak ki. A helyszínek tudományos pontossággal, történelmi hűséggel való rekonstruálása volt a cél. A drámán kívüli mozzanatok bekapcsolása mindig drámaiatlanságot eredményez. Nem továbbépítő és kiegészítő, hanem romboló és művészietlen hatást érünk el velük.

A *naturalista* színpad sem a drámából merített, hanem az élet valóságához idomította a díszletképet. A díszlettervező az életet tanulmányozta, de nem azért, hogy motívumokat keressen a dráma mélységeiből táplálkozó elképzelése számára, hanem azért, hogy az életet egész teljességében fölvigye a színpadra, akár indokolt volt ez drámai szempontból, akár nem. Sajnos, ez a díszlettervezői „stílus“ még ma is él és egyes díszlettervezők még mindig arra törekednek, hogy az „életszaggal“ a színpadképet is minél jobban átítassák. Vannak még színházak, amelyekben a díszlettervezők működése abban merül ki, hogy a klinikáról hozatnak teljesen fölszerelt műtőt, vagy az állami posta-

hivataltól kérnek teljes postai berendezést. Még az is megtörténik, hogy cirkuszi darabot nagyobb élethűség kedvéért cirkuszban játszanak. A díszletnek ilyen esetben semmi dramaturgiai kapcsolata nincs a darabbal. Egy színpadi postahivatal nem olyan helyiség, melyben minden a hírszolgálat, levél és csomagforgalom gyakorlati céljait szolgálja, hanem olyan hely, amelyben emberi sorsok vergődnek, emberi akaratok ütköznek össze, emberi bánat vagy nevetés suhan keresztül s amelyben minden kizárólag ezeknek a sorsoknak művészi érdekét szolgálja.

Ilyen esetekben a díszlet és a színpadi produkció többi tényezője között csak tartalmi kapcsolat áll fenn. Ez a kapcsolat, azonban csak esetleges és nem biztosítja a színpadi produkció egységét. A dramaturgiai, formai szálak ellenben szükségképi viszonyt teremtenek és az egyelvűség jegyében fűzik össze a színpad heterogén elemeit.

Drámán kívüli forrásokból táplálkozott az ú. n. „*stilizált színpad*“ is (Stilbühne). Itt a színpad képszerű megoldása volt a cél, vagyis hogy a díszlet szép legyen. Ezek a díszlettervezők a képzőművészet területeire kalandoztak. Pedig sohasem az a fontos, hogy a díszlet szép legyen, hanem hogy a drámai tartalom kifejezésére alkalmas-e, amikor a drámai alak életrekel benne. Az olyan díszlet, amelyet a közönség megtapsol, a legtöbb esetben rossz, mert azt jelenti, hogy magára vonva a figyelmet, öncélúságával hatott. Amíg a színész meg nem jelent a színpadon, addig a díszlet nem él, ha pedig már megjelent, akkor nem vonhatja el a figyelmet a színésztől. Hatását csak a színészen keresztül szabad észrevenni. Sohasem szabad éreznem, hogy ez vagy az a díszlet milyen szép, csak azt, hogy az előadás milyen szép.

A színpadkép öncéllá csak a *revüben* válhatik, ebben az esetben azonban, mint ahogy ennek a műfajnak a kialakulása és mai formája mutatja, feltétlenül megöli a drámát és a színészt. Teljesen elszakad a mélyebb művészi tartalomtól és színek, formák és anyagszerű hatások *l'art pour l'art* játékává válik.

Nem feladata a színpadképnek az sem, hogy a színész helyett játszószék. Jessner Desdemona ágyát fehér oltárként ábrázoltatta (díszlet Emil Pirchan), azt akarva kifejezni ezzel, hogy Othello ezen az oltáron hoz áldozatot becsületének. Ez az elgondolás a díszlet szerepének teljes félreismerésén alapszik. A rendező itt a színész feladatkörébe kontárkodott bele, mert ennek a lélektani mozzanatnak a megjátszása színészi feladat. Ha a színész nem játssza meg, akkor a díszlet úgyis hiába készült.

Meddig mehet akkor a díszlet? Milyen mértékig lehet látnivaló a színpadon? Mindaddig míg a színészt nem nyomja el és míg a dráma kereteit túl nem haladja. Abszolút mértékkel itt mérni nem lehet. A látnivaló utáni vágy koronkint változik. Amit ma dísztelennek érzünk, az a múlt században talán túldíszesnek hathatott. A barokk díszeket viszont már zsúfoltaknak érezzük. A díszlet azonban nemcsak túlszűfolt formáival, sokszínűségével, éles, kiabáló színeivel törheti át a drámai keretet, hanem egyszerűségével, kopárságával, szegényességével is, ha ez az egyszerűség, kopárság nincs dramaturgiailag alátámasztva. A dísztelenség époly feltűnő és öncélú lehet, mint a túldíszített színpad.

Képszerűen sohasem bírálhatunk el egy díszletet, csak ha a darabot is ismerjük hozzá. De teljes képet még ez sem ad. Igazi értékeit csak a színész játéka tárhatja fel.

A díszlet elkészítésével ugyanis a díszletek drámai szerepe még nem merült ki, sőt még el sem kezdődött. A kép maga még nem drámai mozzanat, dramatikussá elemmé csak a színész játékán keresztül válik. Nem elég, hogy a díszlettervező úgy alkotta meg a színpadképet, hogy annak a színésszel drámai vonatkozásai *lehetnek*, hanem ezt a drámai kapcsolatot a színésznek állandóan *meg is kell játszania*. A díszlet drámai élménnyé csak a színészen keresztül válik. Az az ajtó, amelyen Hilda bejön a Solness építömesterben, nem olyan deszkadarab, amelyen keresztül a színész a kulisszák mögül a színpadra lép, hanem olyan drámai mozzanat, amely az ifjúság és a végzet megjelenését jelenti. Ha ezt a körülményt a két színész nem játssza meg, akkor az ajtó valóban csak egy deszkadarab marad, amely mögött a színész nő jelenésre vár. A Bánk bán gyilkossági jelenetében az ajtó csak akkor válik drámai elemmé, ha azon Bánk bán dühe megtörik, mikor Ottó után veti magát. Egy börtöncellát ábrázoló díszletben a színpadkép csak akkor alakul át drámailag is szűk odúvá, ha a szabadság hiányát, az emberi mozgás korlátozottságát, a lélek megnyomorítását a színész hangban és mozgásban kifejezi. Azzal, hogy a díszlettervező a színpadteret szűkre szabta és börtöncellának ábrázolta, még csak lehetőséget adott a színésznek arra, hogy ezt drámai jelentőségre juttassa. A díszlet tehát csak a színészen keresztül kaphat életet. Ha a színész nem éli át szerepét, akkor a díszlet, bármilyen jó is, csak kulissza marad. Esztétikai nyelven kifejezve: a színész játéka az az ismeretkritikai forma, amelyben számunkra a színpadkép drámai élménnyé válik. A díszletnek tehát nem szépnek, nem élethűnek, nem történetileg igaznak, hanem *drámainak* kell lennie.

Nem szabad a díszlettervezőnek a közönséget sem szem elől tévesztetni. Vannak a színpadképben ugyanis olyan megvalósítandó mozzanatok is, amelyeket dramaturgiailag indokolni nem lehet, de közönséglélektani szempontból nagyon fontosak.

A közönség a színpadképet a proscénium által határolt keretben látja. Ez a zárt keret bizonyos gravitációs és egyensúlyképzeteket kelt, a közönségnek ily irányú kívánalmait tehát a színpadképben is ki kell elégíteni. Nem terhelhetjük túl a színpadnak csak egyik oldalát, a másik rovására, nem törhetjük át a keret által megszabott határokat és tekintetbe kell vennünk azokat a hangsúlykülönbségeket, amelyek a néző szemszögéből önkénytelenül előállnak. Döntő befolyást gyakorolnak a színpadkép megoldására a nézőtér látási viszonyai is. A díszlettervező nem az első tíz sornak dolgozik, hanem az egész nézőtérnek. Másik oldja meg feladatát kis nézőterű és másik nagy tömegek számára készült színházban. Közönséglélektani magyarázata van annak az általánosan elterjedt gyakorlatnak is, hogy a nézőhöz közelálló színpadi részeket lehetőleg plasztikusan oldják meg, míg a háttérrel festik, vagy vetítik.

Bizonyos fokig a közönség lélektanával függ össze a dekoráció egyik legsúlyosabb problémája: a régi darabok stílus kérdése. Nem

szándékozunk ezt a fontos esztétikai feladatot néhány sorban megoldani, csak az előbb elmondottakkal való kapcsolatára akarunk rámutatni. A díszlet stílusa szempontjából szóba jöhet a darab kora, az író kora és a közönség ízlése. Mivel a színháznak csak mint aktuális művészetnek van jogosultsága, nem lehet célja, hogy akár az író, akár a darab meséjének korát stílusban hűen rekonstruálja. A díszlettervező csak annyit valósíthat meg belőle, amennyi a *közönség tudatában* él. Franciaországban mást és Magyarországon mást. Magasabb történeti kultúrájú közönség számára többet, történetileg kevésbé művelt közönség számára kevesebbet. A *közönség történeti tudata* stílusképző tényezője a színpadnak. Ezt az élő szellemi valóságot hagyta figyelmen kívül a frakkos Hamlet rendezője, midőn modern környezetben törekedett életre kelteni Shakespeare meséjét.

A másik fontos tényező a *közönség képzőművészeti ízlése*, amely ugyancsak befolyásolja a színpadkép festői megoldását. A képzőművészeti ízlés sem egyforma mindenütt, hanem kultúrterületenkint változik. Más a vidéki közönség festői látása és más a fővárosié. Más Európában és más Kínában. Egy helyen színesebb megoldásra várnak, másutt viszont plasztikus megoldást kívánnak.

A közönség történeti tudata és képzőművészeti ízlése lélektani mozzanatok és így csak *viszonylagosan* határozzák meg a színpadkép stílusát. Csak a keretet szolgáltatják a színpadi mű stílusának megvalósításához. A színpadkép stílusát *kategórikusan* meghatározó szempontokat azonban megint csak a drámában kell keresnünk. A dramaturgiai szempont ismét előtérbe lép és stílusmeghatározó szerepében befolyásolja a díszlettervező munkáját. A közönség történeti tudata és ízlése is dramaturgiai indokolást kíván. Ebben az esetben a legfontosabb dramaturgiai mozzanat a *műfaj* kérdése. A műfaj meghatározása sokszor igen nehéz és elmélyedő tanulmányra kötelez. De a színpadkép megoldásához feltétlenül szükséges határozott állásfoglalás. Más díszletet igényel egy tragédia, mint egy vígjáték, vagy operett. Különösen nehéz a helyzet Shakespearerel szemben, akinél látszólag keverednek a különböző motívumok. Ha a Velencei kalmárt tragédiának játsszák, akkor hogyan vezethetjük Portia verőfényes alakját a Shylock sötét árnyékát körülvevő díszletek közé? Ha pedig vígjátéki szellemben oldjuk meg a színpadképet, nem dőlnek-e azok össze Shylock nehéz lépései alatt? A kérdés részletes tárgyalása nagyon messzire vezetne. Kétségtelen azonban, hogy jó színpadkép csak a *műfaji egység* szellemében oldható meg.

A színház minden munkása: író, színész, rendező, díszlettervező ugyanabból az alapvető drámai élményből kell, hogy elinduljon, mert a színpadon csak így jöhet létre a *művészi produkció szintétikus egysége*. Nem különböző művészetek egymasmellé-rendeléséről van szó, hanem egy gyökéren nőtt különböző tevékenységek szerves kapcsolatáról. Viszonyuk *korrelatív kapcsolat*: egyik a másik által van és mindegyik feltételezi valamennyit.

Ez a gondolat szöges ellentétben áll a *Gesamtkunst* elméletével. A *Gesamtkunstwerk* egyenrangú, egymasmellé rendelt művészetek közreműködését feltételezi. Ettől az együttműködéstől egységes művé-

szi hatást várni azonban nagy esztétikai tévedés. Semmiféle művészet sem lesz teljesebb, ha hozzá más művészetek segítségét kérjük. Minden művészet zárt és tökéletes világ, amely nem szorul más művészetek támogatására.

A színház nem Gesamtkunst, hanem *szintézis*. Olyan mint a fa, amelyen egy törzsből nő az ág, a levél, a virág és a gyümölcs. Semmi sincs önmagáért, minden az egészért. A színházban minden drámai: a szó, a mozgás, a fény, a ruha, a kellék és a díszlet. Egyiknek sincs önálló értelme és élete, de amikor felmegy a függöny, úgy érezzük, mintha egy zenekar hangszerei szólaltak volna meg s ezek lopnák ajkunkra a mosolyt, a szemünkbe a könnyet.

Staud Géza

Die Dramaturgie des Bühnenbildes. Von Géza Staud.

Die Dekoration ist kein unentbehrlicher Bestandteil der Bühne. Das griechische Drama, das Theater Shakespeares und die Chinesen kennen keine Dekoration und diese ist in Europa nur eine Reliquie des barocken Geschmacks. Das Bühnenbild darf nicht bloss eine Aufgabe für die bildende Kunst gelten, sondern auch als ein dramaturgisches Problem. Den Ausgangspunkt zur Beurteilung müssen wir in der Tätigkeit des Schauspielers suchen. Wenn von einem bloss textlichen Drame die Rede ist, so muss der Bühnenbildner vom gesprochenen Wort ausgehen, beim Musikdrame von der Musik und beim Tanzspiel vom Bewegungsinhalt. Der Ursprung des Bühnenbildes muss dort gesucht werden, wo der Schauspieler seine Ausdrucksmittel schöpft. Und wenn der Ursprungsort der schauspielerischen und Bühnenbildnerischen Schöpfung identisch ist, so müssen Schauspieler und Bühnenbild harmonisieren. Die Dramatik des Textes gibt dem Bühnenbildner die Instruktionen und der dramatische Inhalt bestimmt, wie gross die Öffnung, die Tiefe und die Höhe der Bühne sein sollen. Auch die Quantität und Qualität der angewandten Farben muss harmonisieren. Eine Dekoration als Selbstzweck hat auf der dramatischen Bühne keinen Platz.

Das Bühnenbild an sich ist jedoch noch kein dramatisches Moment und wird zum dramatischen Element erst durch das Spiel des Schauspielers, der die dramatischen Beziehung der Dekoration stets durch seine Mimik und Gestik hervorheben muss.

Der Bühnenbilder muss auch die Gravitations- und Gleichgewichtsvorstellungen des Publikums in Betracht ziehen, die der Bühnenrahmen durch das Proszenium suggeriert. Auch die historische Kultur und der künstlerische Geschmack des Publikums müssen berücksichtigt werden, allerdings nur in dem Rahmen der motivierbaren Dramaturgie des Stückes. Die Dekoration ist gut, wenn des Publikum nicht mit der Erinnerung an schöne Dekorationen, sondern mit der Erinnerung an ein einheitliches Theatererlebnis das Theater verlässt.