változó színtérnél mennyire látja szükségesnek a rendező, hogy a díszlet mögött álló természetes, vagy megadott környezet egészen eltűnjön vagy erősebben jusson érvényre. De magában a tulajdonképpeni színpad keretében is itt fokozottabb jelentősége van a világítás eszközeinek. Éppen azért, mert a díszletnek csak nagyon keveset és nagyon lényegeset szabad adnia. Ezt a kevés megadottat fogja össze, hangsúlyozza ki, vagy tompítja el a világítás ereje. Mivel ez a szűkszavúra szabott díszlet a maga lényegeiben kell, hogy elsősorban architektónikus legyen és konstruktiv, a festői effektusokat éppen a világításnak kell hozzáadnia.

Mindezek az elképzelhető és ma gyakorlatilag alkalmazott megoldások természetesen nem döntik meg azt az ideális elvet, azt a szigorúbb követelést, amely új drámát kíván a szabadtéri színpad számára, amely fölöslegessé teszi a díszletező és a világító munkáját, mert díszletnek ott van a természet, vagy egy megadott architektura, világításnak pedig, például a görög tragédiában nem kellett mesterséges fény, mert napvilágnál is ugyanazokat a hatásokat, a tragikumnak és a monumentalitásnak ugyanazokat a hatásait váltotta ki.

Bálint Lajos

SZABADTÉRI SZINJÁTÉK ÉS TÁNCMOZGÁS

A szabadtéri színjátszás saját természeténél fogva sokkal nagyobb mértékben fakad a motorikus-optikus és muzsikális-akusztikus elemből, mint a verbális-intellektuálisból. Maga a motorikus-optikus elem — amennyiben a színjátszóra vonatkozik — a *nagy* gesztuson s a *nagy* akcentusú arcjátékon alapszik.

Innen a táncművészet döntő szerepe a szabadtéri drámában. Mert hisz a táncművészet elsődlegesen motorikus-optikus és zenével párosuló művészet s kiválóan képes nagy akcentusok létrehozására.

Tudjuk, hogy a színészet s a tánc eredetükben egyazonos emberi őstevékenységet képviselnek. Amikor a mágikus istenigézésből lassan-lassan a dráma differenciálódik, amikor kultuszból művészet lesz, a tánc és a színjátszás még mindig szinte azonos tevékenység marad. Nemcsak hogy a tánc keresztül-kasul szövi a drámát, de maga a színészi mozgásnyelv is lényegében táncos, az az közelebb áll a tánc ritmizált, motorikus, térrajzos jellegéhez, mintsem a modern színjátszás naturalista fojtottságához. A szó az, mely eredetileg a mozgást kiséri s nem, mint ma, a mozgás a szót.

A modern színjátszás stílusa szorosan összefügg a mai skatulyaszínpad, a „Guckkastenbühne" kialakulásával. A mai színpadnak azt az illúziót kell nyujtania, mintha a közönség véletlen tanúja lenne valamely idegen akciónak, mintha a zárt szobának, melyben a dráma lejátszódik, csak épen a negyedik fala hiányozna. Az ennek megfelelő színjátszás is a „realitás" illúzióját kelti, a valódi „életből vett" ember mindennapi mozgását színpadiasítja.

A szabadtéri színpad mindaddig csak szokványos színház marad, melynek véletlenül nincs mennyezete, amíg el nem távolodik a skatulya-színpad elvétől. A szabadtéri színjátszás — ha meg akarjuk érteni lényegét — *elvben más* művészeti komplexumot jelent, mint a skatulya-színpad. Ezért — legalább is morális — balsikerre van itélve minden olyan vállalkozás, mely zártszínpadra beállított kész előadásokat gyökeres ujjáalakítás nélkül visz a szabadtérre.

A szabadtéri színpad másnemüségét bizonyítják részben lélektani, részben anyagi okok. Hogy az utóbbiaknál kezdjük:

A szabadtéri színpad nagyobb színtérrel kénytelen számolni s tágasabb, nyitottabb, mélyebb nézőtérrel. Ebből következik, hogy kis akcentusok elvesznek. Szabadtéren még operánk színpadstílusa is kamaraszerűen hat. Szabadtéren a szó elveszti árnyalatos finomságát. Annál mélyebben hat a hang erős dinamikus ellentéte. Szabadtér épen azért soha annyi szót, oly hosszú párbeszédet, s még kevésbé monológot nem bir el, mint a zártszínpad. A rendezőt már ez is kell, hogy a mozgás fokozott igénybevételére utalja.

A lélektani okok nem kevésbé fontosak. A szabadtéri előadásnak, épen környezete, dimenziója, ritkasága, alkalomszerűsége miatt *ünnepi* jellege van. A közönség tömegben jön s tömegben lévőnek érzi magát. Szabadtéri színjátéknál nem Helmer úr és neje magánügyének vagyunk indiszkrét tanúi, hanem a *mi* ügyünk az ami *szóban forog* és — *forgásban* (erős, határozott, átható gesztusokban, ha kell ugrásokban, hatásokban, vonulásokban) *szól*. A kollektív élmény mozgást igényel!

Szabadtéri előadások rendezői ezt a parancsot valahogy megsejtik, de nem mindig vonnak le belőle kielégítő következtetést. Nem kielégítő következtetés, ha megelégednek azzal, hogy szívesen veszik igénybe a táncot — betétnek; ha az előadás egyébként ugyanoly módon folyik, mint a zárt színpadon, csak valamivel több benne a látványos elem, a statiszta, a ló, a juh és a villanyvezetéket szerelő áldozatkész katonai osztag.

Nem mondunk újat, ha azt állítjuk, hogy nem minden mű alkalmas szabadtéri előadásra. De ugyanoly biztos, hogy nem minden színjátszó stílus birja ki a szabadtér óriás dimenzióit és kollektív kontaktusát sem. A szabadtéri színmű kell hogy mozgalmas legyen, hogy tömegeket igényeljen és hogy általános emberi problémákat tárgyaljon. A szabadtéri játékstílus pedig a távolságban is jól látható, motorikusan megkapó, áthatoló erővel kifejező legyen. A szabadtéri játéknak nincs szüksége arra, hogy táncbetéttel élénkítse a színt — a játék maga is szervesen mozgalmas, táncszerű, motorikus; észrevétlen siklik a színészi gesztus a táncba, a tánc a színészi mozdulatba. Észrevétlen minősül át zenévé a szó s hátrál meg a zene a szó előtt.

Az Ember Tragédiája és a táncmozgás a szegedi Dóm-téren.

Az első szegedi DÓM-téri Ember Tragédiája a *Hont*-féle eredeti koncepcióban céltudatosan törekedett a *más* — a szabadtéri — színját-

szásra. Akik ennek a sziszifuszi munkának szerény részesei voltunk, jól tudjuk, mily kevés valósulhatott meg akkor a tervezett összteljesítményből. Lényegesen új mozzanatok voltak a tánc szempontjából: az angyalkar ritmizált, szöveget kihangsúlyozó unisonomozgása, a római jelenet dinamizálása a bakhanália által, a — betanulási idő hiján elmaradt — Carmagnole a forradalmi jelenetben és a londoni színnek az akcióba kapcsolódó haláltánca.

A *Bánffy*-féle rendezés újra járulékká csökkentette a táncot s csak ott alkalmazta — diszkrét aláfestő elemnek — ahol a szöveg egyenesen utal rá. Ismét a zártszínpad stilusához igazodtunk.

Hont Ferenc 1937-es új koncepciója most döntő mértékben haladt tovább a korábban megkezdett úton. A rendező munkájába most szervesen kapcsolódik a koreografusé, a színészébe a táncosé. A Tragédia stílusa alapvetően *dinamikussá* vált. Aligha tévedünk, ha ezt a kisérletet úttörőnek minősítjük — Magyarországon legalább is az. Amit a szó tartalmaz, ime: *akcióvá* lesz. „Akció" pedig *ago*-ból származik, ami hajtást, űzést jelent, mozgást tehát, mozgalmasságot, az átfogó gesztus bekapcsolódását a szó sztatikus szerkezetébe.

Az *angyalok* festői némaságát most izgatott mozgalmasság váltja fel. A szárnyas sereg áramlása szuggesztíven közvetíti a „fel" és a „le", a „Hozzá" és a „Tőle el" élményét.

A *paradicsomi* néma-jelenet tánca látomás marad ugyan, de szemléletesebbé válik, mint az eddigi megoldásoknál. Eleven fák, vizek, emberiesített állatok, és sellők illusztrálják az animizmus primitív világszemléletét.

Az *egyiptomi* szín tánca nagyjában hasonló a régebbihez, csak gazdagabb s kevésbé tompított. Meg kell jegyeznünk, hogy nem törekedtünk „stilhű" egyiptomi táncra (ha ugyan az ilyen stilhűség egyáltalán létezhet, minden egykorú koreográfia hiján), hanem alkalmazkodni igyekeztünk a tánc madáchi értelméhez: a trónterem kötöttségét s előkelőségét, a táncos szociális alárendeltségét s emellett gyönyörködtető (nem szakrális) feladatát emeltük ki. „Egyiptomi motivumból" csak annyit alkalmaztunk, amennyi a közönségben a megfelelő képzettársítások keltésére szükséges.

Az egyiptomi színnél kapcsolódik az akcióba *a néma statisztéria munkamozgása*, mely basso ostinatoként vonul végig a drámán. Ezzel a kiválóan szemléltető fogással a Madách művében rejlő „szociális szólam" a gondolati szférából egyszeribe az optikai-motorikus szférába lép, könyvdráma-elemből színszerű elemmé válik. Ezeknél a munkamozgásoknál az a cél, hogy ne naturalisztikus emléket keltsen, hanem jelképes erővel világítsa meg, a mozgástipuson keresztül, a társadalmi osztálytípus életét.

A szorosabb értelemben vett tánc a *római* színben játszik nagyobb szerepet. Feladatuk ezúttal, még fokozottabban dinamizálni az akciót, a részeg kábulatot nemcsak mímelni, de hihetővé tenni. A tánc szerepe e jelenetben több mint „hivatásos táncosok mulattató produkciója"; e bakhanália a dözsölő társaság *vérforralója* — éles ellentétben a halot-

tas jelenet *vérfagyasztó* mementójával. A táncos nemcsak táncol s dolga végeztével távozik, hanem maga is részese a borgőzös kábulatnak, s a „dekadens rómaiak" nemcsak hevernek s ölelkeznek, de maguk is beleszédülnek a forgatagba.

A *bizánci* jelenet boszorkánytánca csupán egy pillanatra felvillanó torz ellentéte a „paradicsomi ártatlanság" animisztikus látomásának. Ami ott természetes és szép, az itt pokoli és csúf. A „meztelen indulat" ott tiszta, mert öntudatlan, itt szennyes, mert tilos.

A *Kepler*-jelenetben az udvar táncosai a fegyelmezett etikett-mozgás mögé rejtik buja kivánságaikat. Előkelőség, fínomult tartózkodás leplezi a ledérséget. S hogy ez kifejezésre jut a táncban is, azzal a tánc-„betét"-ből vagy a hangulati aláfestésből az akció aktív eleme válik.

A francia forradalomban ezúttal megvalósítjuk az 1933-as előadáson tervezett Carmagnolet. A tömeget a vér lázba ejti, a durva izgalom vad mozgásba tör — de diadalmámorban lebeg az aljas indulatok felett a Szabadság géniusza, ahogyan Rude látta meg a párisi Arc de Triomphe-on.

A *londoni* szín népies tánccal kezdődik, mely valóban s jogosan csak hangulati elem. E szín tetőpontja azonban a haláltánc, mely a középkori misztériumjátékok óta soha ily szervesen nem kapcsolódott a drámai akcióba. A halál az egyetlen győztes. A százarcú halál, kinekkinek saját képmására szabott halál, mely kérlelhetetlenül visz a sírba s hazudtolja meg az anyag uralmát.

A dráma mozgása az *angyalok karában* hangzik el.

*

E percben, mikor e sorokat írjuk, a mozgásmatéria egy része öltött csak testet, a többi még papíron van a magunk és *Bauer* Lilla irattáskájában. Az előadás mutatja majd meg, mennyi valósulhatott meg a szándékból s mi maradt papíron, s a megvalósult koncepció mily mértékben szolgálja a szabadtéri „Ember Tragédiája" ügyét.

Szentpál Olga és Rabinovszky Márius

VALÓSÁGOS TÉR, SZIMBOLIKUS JÁTÉK

Elvi kérdések tisztázása még akkor sem felesleges, ha a látszólagos, vagy akár a tényleges siker is az elvi igazságnak ellentmond. Madách fenséges költeménye például megcsúfolt mindenkit, aki a Tragédia szabadtéri sikerében kételkedett. Holott a legkiválóbb szakemberek vitatták, hogy a Tragédia transzcendentális ereje a valóságos térben elernyed. Valóságos térben ugyan is valóságosnak hat az idő s az évezredek nem pereghetnek le három vagy négy órán belül. Az emberiség életének tizenkét szimbolikus színhelye (az elhagyható második Kepler-képet, az űr—jelenetet és a visszatérő utolsó képet nem számítva), a valóságos térben mint valóságos világ nem épülhet fel, viszont a valóságos ég alatt