Sándor Iván

Változó korszak — tartós örökség

Bessenyei Ferenc már jó ideje a múltat jelentette.

1941-ben, huszonkét éves korában lépett a színpadra, és bár tizenkét esztendővel később már a legsikeresebbek közé tartozott, színpadi jelenléte alig több mint két évtizedet fogott át, a *Ványa bácsi* Asztrovjától a *Hegedűs a háztetőn* Tevjééig.

Nem támadt a továbbiakban újabb rendezője, nem volt már körülötte otthonos színházi közeg. Régi szerepeit a film őrizte, szilveszterenként néha mulatozott a televízióban. Ilyenkor annyi volt még benne az alkotó energia, hogy szinte szétvetette a műsort.

Hiánya több, mint egy nagy színészegyéniség hiánya. Van ebben valami talány, s szeretek elindulni a talányok nyomában. A kérdés az, hogy tanulhatnak-e valamit az újabb nemzedékek az ő, számukra régies művészetéből, s ha igen, akkor mit.

Tudjuk, a színészt talentumán túl az teheti naggyá, ha van olyan pályaszakasza, amelyben megérzi, mi az, ami a korszellemből – nemcsak a színházban, hanem tágabban a kultúrában-létvilágban – kifejezésre vár, s amit ő is segíthet érvényre juttatni. Továbbá tudjuk, hogy a nagyság értékminőségéhez hasonlóképpen elengedhetetlen az, hogy rendelkezzen az önszembenézés-önformálás képességével, amellyel játékeszközeit folyamatosan alkalmassá teheti a kor emberi helyzeteinek megjelenítésére. A színésznek ezekre való alkalmasságát nevezzük a formátumának.

Mintha hiánycikk volna ma – vethetjük közbe.

Az ötvenes évek elején – ritka kivétellel – két tradíció uralta a színpadokat. A korábbi Nemzeti Színház retorikus-deklamáló és a Vígszínház társalgási játékstílusa. Ezekre telepedett rá a negyvenes évek végétől a szocreál sematizmusa.

1953-ban, Sztálin halála után, majd Nagy Imre időleges miniszterelnöksége idején kezdtek erodálódni a kőkemény rétegek. A színpadon is előbukkantak az igaz helyzetek, a mesterkéltség nélküli kapcsolatok, a retorikától mentes eszközök, mindaz, ami eredendően hozzátartozott Bessenyei karakteréhez is. Csortos és Somlay már nem élt. Bessenyei valami hasonlót tudott, amit ők. Harmincnégy évesen egyszeriben a legnagyobbakkal, Major Várkonyival, Makláryval került egy sorba. Különös képessége volt arra, hogy elementáris szenvedélyhullámzásokba, szélsőséges lelkiállapotokba ragadja magával a nézőket.

Sok megőrzendő szereppillanata közül kettő:

Othello Desdemonához fordul: „Adj egy zsebkendőt..." Rettegve figyeli Desdemona mozdulatát, felkészülve rá, hogy igazolódik a gyanú. „Tessék, jó uram..." Nem is néz a kendőre, felnevet örömében, átformálja arcát a boldogság. Szorítja, csókolja a kendőt. Rápillant. Állati torokhang tör ki belőle: „Azt, amit én adtam..."

Ilyen erőre, hiteles szenvedélyre-lélekrajzra-indulatra az akkori színházban kevés példa volt.

Gábor Miklós, aki az előadás Jagója volt, írta: „Az *Othello* utolsó percei. Összekötözött kézzel várom, hogy belökjenek a színpadra. Az ügyelőpult mellől a főiskolás statisztákat kerülgetve hallgatom B.-t, aki odabent Desdemonát siratja. A könny mindig elfutja a szemem. Már azt hiszem, tovább nem duzzadhatnak az érzelmei, de a szenvedély csak nő, csak nő, egész hatalmas mellkasa, teste önti a telt, súlyos és erővel teli mondatokat, tovább és tovább. Most megérti Emilia szavaiból, hogy Desdemona tisztán halt meg – két karja széttárul, fekete arcát elönti a boldog nevetés szépsége. És a nézőtér egyszerre felhördül, mert az egyszerű, derült mondatok után felvillan és mellébe vágódik a kés."

Arra, hogy Bessenyei formátuma-eszköztára annyira új színészi hangot hozott, hogy a történelemmel is hiteles kapcsolatba tudta hozni nézőit, Németh László *Galilei*jének címszerepe a példa. Az előadás hatása belejátszott az 1956. október 23. előtti órák felforrósodott légkörébe.

Az ötvenes–hatvanas évek fordulóján felgyorsultak a stílusváltások, a színészi-rendezői pályamódosulások. A Hamlettel, Füst Milán Henrikjével, Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon*jával *mást* hozott Gábor Miklós. Újdonságot jelentett a börtön, a szilenciuma után Darvas Iván. Pályacsúcsra ért a kivételes intellektusú Kálmán György. Visszavonhatatlanná tette a játékstílus változását Mensáros és Latinovits. De váltásokra késztette a magyar színjátszást a Brecht-hatás, Peter Brook együttesének vendégjátéka, a Bergman-, Fellini-, Antonioni-, Wajda-, Jancsó-filmekből megismert színészet.

Amit Bessenyei tudott, s ami néhány évvel előbb még újdonságnak számított, kezdett régies lenni. Nagy küzdelem indult. Benne is, érte is. A Nemzeti Színház uniformizált szereposztása átüldözte a Madách Színházba. Ádám Ottó legjobb korszaka volt ez. Bessenyeinek is jót tett. Tanulgatta a nagy gesztusok, a szélsőségek nélküli „csendesebb" színpadi életet (Tyetyerev a *Kispolgárok*ban, az egészen más eszköztárú Mensárossal páros játékban a *Mathiász panzió*ban). Aztán megkínálták őt másodszor is a *Fáklyaláng* Kossuth-szerepével, hogy visszahódítsák. Ahogy elszökött a Nemzetiből, úgy vissza is menekült.

Szeretem az író számára elkerülhetetlen nyomozati munkát: befelé, a lélekbe, kifelé, a történelembe. Azokban az években is szerettem, amikor a regényírót, az esszéistát elnyomta bennem a szívemhez nőtt színikritikusi munka. 1968-ban, mielőtt dolgozni kezdtem a *Fáklyaláng*-kritikán, bementem a Rádióba, kikértem a tizenöt év előtti előadás hangszalagját, meghallgattam Bessenyei akkori Kossuthját. Meglepetés ért. „...Bessenyei régi Kossuthja – írtam – tisztán, keményen beszél, játékától idegen a felfokozott pátosz, alakítása súlyos, gondolatgazdag, emberi. Vagyis itt még nem olyannak jelenik meg, amilyennek néhány későbbi szerepe után visszaidézzük..."

Mi lehetett a változás oka? – töprengtem. Talán Gellért Endre keze munkája. Hiszen a *Ványa bácsi* Asztrovjában sem volt még olyan Bessenyei, amilyen később.

Néhány nappal a kritika megjelenése után levelet kaptam Tőle. Nem csak kordokumentumként bocsátom a SZÍNHÁZ rendelkezésére.

Iván!

Teljesen olyan a jelentkezésed, mint mikor egy becsületsértési perben megérkezik a koronatanú. – Nem kéretlenül – nem hívatlanul – csak váratlanul.

Késtem a reagálással, de mentsen ki az, hogy nem tudtam eldönteni cselekvésem erkölcsi irányát – noha az oka kézenfekvő volt. Ugyanis azt gondoltam, milyen jó lenne, ha volna elég időm az általad kezdeményezett (vitára alkalmas) probléma bizonyítási eljárásának lefolytatásához egy nyílt levél formájában. A kritika lelkiismerete, a művészek és az általuk létreküzdött művek között az utóbbi időben (és időtlen idők óta) folyó döntetlenre álló vitájában.

Gondoltam, felveszem a telefont. De ez olyan elfogult cselekedet lett volna, amelyért, ha kiderül, esetleg pirulnom kellett volna magam előtt is (főleg, ha a kollégák fülébe jut). Hiszen szerintük (már az ő fejükkel gondolkozva) ilyen titkos módon akarván megnyerni a Te jóindulatodat további működésemhez. Ezzel vádoltam magam, még mielőtt más megtehette volna.

Küszködve az erkölcsi következményekkel, mégiscsak úgy döntöttem, jogom van ahhoz, hogy a magam nevében véleményem legyen erről a jelenségről. Ugyanis nyílt levél formában is fennáll a veszély, mégpedig, hogy ezt a vitát, ami a kritikus és az alkotó között fennáll, a kettőnk beszélgetése úgysem tudná eldönteni. Hiszen engem a kartársak nyilván szubjektivitással vádolnának, mondván: na persze, jót írt róla, mért ne lenne meghatva. Lelkiismeretet már fel sem tételez itt senki senkiről, csak az elfogultságot keresné mögötte. Ez bizony meggondolandó, mert manapság lelkesedni anélkül, hogy aljas érdekekkel ne gyanúsítsanak, alig-alig lehet.

De itt nem is pusztán lelkesedésről lenne szó, hanem valóban arról, amitől új hitet kaphat minden reményt vesztett „alkotó", aki a kritika befolyását az alkotásra illúziónak tartotta. Vagyis visszatérve az utóbbi napokban a Fáklyalángról megjelent bírálatodra, az az érzés támadt bennem, nem hagyhatom szó nélkül a dologhoz való alapos „hozzáállásodat", amint ezt szokjuk mondani.

A kritikádat már-már elfogultsággal vádolhatná a felületes olvasó. De Te tudod (és ez a fontos), hogy sokkal távolabb élünk egymástól, mintsem ennek a vádnak akár csak az árnyéka is érhetne bennünket. Ötévenként egy-egy kongresszuson ha találkozunk. Nem marad más hátra, mint hogy lelkiismeretességgel gyanúsítsalak. Nem azért, mert foglalkozol a darabbal, hanem mert a színpadi

munkámban megnyilvánuló jelenségeket előre megfontolt szándékú törekvés eredményének tulajdonítod. Azért izgat a magatartásod, mert ez egy nagyobb ügyet szolgáló lelkiismeretességre enged következtetni.

Annyira hű nem lehetek, hogy feltételezzem, miszerint az irántam érzett elfogultságod vagy esetleges jó pillanatban történt félreértésednek köszönhetem, hogy visszamenőleg elháritod rólam azokat az elmaraszta ló emlékeket, melyeket még a jó szándékú bírálóim is a könnyebb megközelítés okából kategóriákba szedve a nyakamba igyekszenek varrni. Szerették volna elhinni rólam, hogy „istenáldotta ösztönösségénél fogva nem tudja szegény, mit csinál, csak létezik". Pedig hány és hány áttanult éjszakámba került, hogy az ösztönösség látszatát számukra fenn tudjam tartani. Miközben a színpadra botorkálásom első pillanatában már tudtam azt, hogy „művész az, aki előre megfontolt szándékkal alkotni képes", és az a dolga, „hogy elválassza a lényegest a lényegtelentől". Ezzel a feladattal az ösztön önmagában nem lett volna képes megküzdeni. Hogy mennyire fel voltam vértezve az ösztönösség csábításai ellen, hadd idézzem ezt a néhány sort, amelyet négyszáz éve (az újabb kori színpadi időszámításunk kezdete óta, amit Shakespeare születésétől számítunk), nem tud elfelejteni e művészet egyetlen művelője sem, és ha megadta a sors neki, hogy nagyot teremtsen e művészeti ágban, nem téveszthette szem elől e műalkotás „technológiai" utasításait, amely egy még régibb művészet nyomán maradt ránk: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz – a szót a cselekvényhez – különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd..." Hiszen „a színjáték célja most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek". Azért mondja mindezt Shakespeare a színészeknek, mert hisz az emberábrázolás erejében. Íme: „Lám e színész csak költeményben – álomindulatban egy eszméképhez úgy hozzátöri lelkét, hogy arca elsápad belé, könny ül szemében – rémület vonásin – a hangja megtörik és – egész valója kíséri képzetét." Számomra a tíz lekben az utolsó félmondatban van: „egész valója kíséri képzetét". Tehát négyszáz éve is van már, hogy a színész színpadi létezése csak ezzel a föltétellel tökéletes.

Persze a ránk szakadt rettenetes külső és belső zajból nagyon nehéz „kiszürni" az alkotó csendet. De hát Istenem, minden hangzás a csöndhöz viszonyul, és minél artikulálatlanabb a zaj, annál értékesebbek lesznek az alkotó csöndek és artikulálatlanabbak a kiküzdött hangok. A modern művészet óriási küzdelme abban van, hogy nagyobb zajból kell kiszürnie a művet.

Én ezt a mesterséget – hála a sorsnak – e szakma (művészeti ág) legtehetségesebb képviselőitől tanultam éppen a legtermékenyebb korszakukban. Ha egyszer lesz időm az élmények sorrendjét felállítani, feltétlen megteszem annak igazolására, hogy ha valaki rájuk igazán figyelt, még a tévedéseikből is mennyit lehetett tanulni, és hogyan maradtak ők élők e mesterség lényegére figyelő munkatársak gyakorlatában. Miközben, ahogy Te írod: „stílusok támadtak és avultak el, de a lényegük alkotóan él tovább."

Nem azért akarom idézni az írásodból a most következő sorokat, mert számomra kedvező megjegyzéseket tartalmaz, hanem hogy a bizonyítási eljárást dialógussá bővítsem. Azt írod: „...az elementáris színjátszás diadalát hozó Othello-alakítás után hogyan uralkodtak el benne a modorosságok, milyen küzdelmeket vívott Bessenyei a teátrális elemek ellen, és hogyan jutott el művészetének megtisztulásáig. De hát ki volt ő egykor?" – kérdezed, és folytatod tovább a nyomozást. „Meghallgattam szalagon a Fáklyaláng egykori előadását... itt még nem olyan, mint amilyennek néhány későbbi szerepe alapján emlékeinkben visszaidézzük." Majd szembesítesz tovább önmagammal. „Az egykori lapokban megtaláltam Bessenyei egy nyilatkozatát. A Kossuthtal egy alkotó periódusból való Csehov-alakításáról mondja: »Asztrov szerepe átformált. A legnagyobb tanulság, amit kaptam, hogy a legnehezebb, de legszebb feladata a színésznek szó nélkül adni gondolatokat, csak egy mozdulattal, arckifejezéssel, magatartással.« Mindebből világossá vált előttem, hogy Bessenyei másfél évtizeddel ezelőtt is lényegében azt a játékideált kereste, amit ma keres, bizonyság erre a régi tekercsen őrzött előadás is... s csak később keveredett játékába túlzó elem." Mindezt „egy rendezői felfogás diadalának tekinted".



Kossuth (1968) Ungvári Lászlóval

E rendezői felfogás lényege és célja pedig az emberábrázolás volt. Nem több, nem kevesebb, de ennél több és nagyobb feladat művész számára nincs. Emberábrázolás átélés nélkül nem lehetséges. De miután az átélés (emberfeletti megpróbáltatás) az érzés és gondolat teljes harmóniájának megteremtése és előre meghatározott időben és térben való működtetése. Mondhatni, ez a „kegyelem állapota" csak nagyon keveseknek és nagyon kevésszer adatik meg. Az alkotás boldogságát csak nagyon kevesen érezték és érzik. A többiek csak a jól végzett, verejtékes munka örömében részesülhetnek, és ez sem kis dolog.

Vagyis szerintem nem az átélés a kerékkötője a színpadi gyakorlat fejlődésének, hanem éppen az átélés hiánya, illetve illusztrációkkal való helyettesítése. Ez mindig bekövetkezik abban a korban, amikor az igazi alkotóerő fáradt.

Szerettem volna kimerítő elemzést adni a Te pozitív provokációdra, de erre sajnos most nincs idő. Ezt a levelet is csak magánhasználatra szánom. Pedig van mondat, amelyre kimerítő választ tudnék adni, például: „...csak később keveredett játékába túlzó elem". Ennek a kitárgyalása is a bizonyítási eljáráshoz tartozik, ahhoz ugyanis – mílyen veszélyek fenyegetik a színész gyakorlatát – mik azok a terhek, amiket már az emberábrázolás tiszta eszközei közé nem sorolhat a kritikus, de a művész legyőzni nem tud.

Én tudom, hogy kaptam meg munkám melyik periódusában, a színház melyik alkotó korszakában azokat az elmaraszta ló jelzőket, amelyek valójában „jó erőket" takartak. Tudom, mikor következett be a gondatlan szereposztás jóvoltából az azonos lelkialkatú hősöknek gyors egymásutánban való jelentkezése. Azt is tudom, hol adtam fel a küzdelmet.

Pedig ezt a terhet igen sokáig bírtam. Alapos műgonddal készítettem elő egy-egy színpadi alakom jellemét, noha azok mind hősök voltak. Csaknem azonos cselekedeteket hajtottak végre, fizikailag és pszichikailag. Temperamentumuk egyezett, egyezett a sorsuk is. Mégis, ha visszaemlékezünk, más-más életet, szokásokat igyekeztem beleálmodni és természetükben működtetni. Például Aszrov: lelke-szelleme ugyanúgy a jövő felé lobog, ha kisebb lánggal is, ha keserűbben is, mint Kossuth nemzete jövőjét építő „fantazmagóriája". De ha ezt a két jellemet nem is volt nehéz elválasztani egymástól, Kossuth és Bánk színpadi életében nem lehet-e felfedezni azonos lelkitartalmú, célú, dinamikájú szenvedélyt. Vagy Bánk és Dózsa. Ezeknek még a dramaturgiájuk is csaknem egyezik – a nyelvük – az önmagukat égető szenvedélyük – történelmi helyzetük – a környezet, amelyben élnek és a színpadi helyzetük is azonos. És mégis mások voltak a szokásaik, úgy Dózsának, mint Bánknak. Majd az Othello: amelyben az eddig említett hősök minden tulajdonsága fellelhető: Aszrov férfivágyai – alkotó ambíciói – szemérmes szerelemvallásától Bánk – Dózsa szenvedélyének paroxizmusáig.

De az előre megfontolt szándékú szerepépítésnek bizonyságául hadd említsem a két Galileit. De még sokkal előbb, az igazán széles, szertelen, hatalmas indulatokat magában hordozó Suángya, a matróz, amely igazán nagy hatással volt rám, de a szerep hatása, modora mégsem érződött az azt követő szerepek egyikén sem. Gondolom én.

Az ismétlődés ott kezdődött el, amikor az Othello után a színház minden alaposabb meggondolás nélkül az Antoniust nám osztotta. Azonos lelkialkat, mint az Othello. A darab szerkezete szétdaraboltabb, sok ellentétes részletből áll. A szerkezet hajlamos a széthullásra még egy erős rendezői koncepció esetén is. Nem tehettem mást, miután a jeleneteket képtelen voltam logikai és dinamikai sorrendbe állítani, hiszen a darabban nincs meg erre a lehetőség, a bizarrságát pedig nem találtuk meg. Így a legrégibb „nemzeti színházi hagyományokra" építettük a darabot, és természetes, hogy így kétes értékű lett az eredmény.

Ennyit tudnom kell magamról ahhoz, hogy elmondhassam, hol történt a baj. Mert a szerepeimet mindig előre megfontolt szándékkal építettem, így azt is tudom, mi volt akkor az én szándékom, amikor szándékaim ellenére a gondatlanság ismételni kényszerített. Nem tette lehetővé, hogy más erőket kutassak magamban. Erre volt hasznos a Madách Színházban eltöltött néhány év, amely a kifejezőeszközeim tökéletesítésében jelentős eredményeket hozott, mert megfelelő munkatársakat és törekvéseket találtam, és ez hozta létre a Dantont, a Tyetyerevet és Az árulót – melyek az Általad észrevett színpadi törekvéseknek egy-egy fontos állomása volt.

Ne haragudj ezért a néhány összekapkodott mondatért, de miután engem csak ez érdekel, csak a színház, mert én csak ezen keresztül látom igazolva a létezésemet, és miután a véleményedből megértettem, hogy Te érted bennem a színészt, vettem a bátorságot magamnak, hogy ezekkel a dolgokkal traktáljalak.

Persze minden elméletnek csak a gyakorlat tud polgárjogot szerezni, és lehet, hogy a legszebb elképzeléseimhez gyakran nem tudok a színpadon megfelelő igazolást teremteni, de törekvéseimben nem a könnyebb utat keresem, hanem az igazabbat. Nem a kevesebbet, hanem a többet. Szerintem a modern színész helyzete szebb és nehezebb, mint valaha volt, mert óriási káoszból kell kiszűrni a rendet, a törvényt, vagyis a művet, vagyis a tiszta, értelmes pillanatokat. Ezt pedig csak a szüntelen, előre megfontolt szándékú gyakorlás teremtheti meg. Mert amikor az ember éppen nem tehetséges, akkor gyakorolni kell, vagyis kívéve azt a néhány tehetséges pillanatot az életben, örökké gyakorolni kell.

Iván, csak az iránttad érzett megbecsülés és tisztelet mondatja velem ezeket, hiszen magunk között már rég nem beszélünk ilyenekről. Itt már mindenki „kész" van, kialakult „modem". Tehát olyan fogalmak, mint: erő-tisztaság-szépség-harmónia, eretnekségnek számítanak. Persze a hatás a fontos, és ehhez mindenki más-más úton jut el. A dolog tehát nem ennyire komplikált és nem ennyire egyszerű. Elfogyott a papirosom – kár.

Ölel: Bessenyei Ferenc

A XX. század egyik legnagyobb színészének levele többről szól, mint önmagáról. A színészetről. A korszakról. Ama alapokról.

Elképzelem, hogy harminchét éve az utolsó mondatot azzal az elementáris gesztussal szakította meg, amelyet Gábor Miklós az Othello-búcsúval felidézett.

Próbálom megerősíteni meditációja örökségét. Majd másfél évszázada, a modernizmus hajnalán Baudelaire írta: „A modernitás az átmeneti, az esetleges, a múló – a Művészet fele. A másik fele az örök és soha nem változó." Majd száz évvel később, a posztmodern hajnalán John Cage írta: a zene az együttlétezés szintjébe „von olyan elemeket, amelyeket illetően lehetséges és szükséges a megegyezés, vagyis Törvény-elemeket. Valamint olyan elemeket, amelyek tekintetében nem lehetséges és nem szükséges a megegyezés, tehát Szabadság-elemeket."

Valószínűsíthető, hogy a XXI. század színészete számára is ama soha nem változó „Törvény-elemekhez" tartozhat a talentum korszellemet megérző-kifejező érzéke és a folyamatos önszembenéző-önfelülbíráló műhelymunka. Bessenyei Ferenc sokáig birtokában volt ennek. Éppen az sorolhatja őt a magyar színjátszás nagy tradíciójába, ami ma elhalványodóban van.