

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

M E L L É K L E T 2 0 0 5 . D E C E M B E R



*Ruszt József
hagyatékából*

TARTALOM

I. MEDITACTIVE.....	3
Interjú 2000-ből (Chak József)	
II. TORZÓ.....	8
Részletek Ruszt József és Nánay István levélváltásából	
III. Ruszt József: SZÍNÉSZDRAMATURGIA (I. fejezet).....	11

Meditactive

BESZÉLGETÉS RUSZT JÓZSEFFEL

„...hogy dalokat költsek”
(Jean Béranger)

– *Mindenekelőtt szeretném megköszönni, hogy játszhatom veled: tanítványodul fogadsz a mostani két munkádhoz (Shakespeare: Romeo és Júlia, Szophoklész: Philoktétész), hogy lehetőséget adsz így arra is, hogy sokadszori próbálkozásom után erre a beszélgetésre sor kerülhessen. Miért e halogatás, kinek, minek tulajdonítható?*

– Ennek oka önmagában a döntésben rejlik, hiszen én azért jöttem ide, hogy – lényegében – szinte minden úgynevezett külső kapcsolatot redukáljak, s csak a szükségeseket tartsam meg; elzárkózzak, mert egy olyan új meditációt, annak formáját kellett megtalálnom, ami tulajdonképpen nem rendelkezik a szokásos mindennapi célszerűséggel, hanem egy egész élet – az Élet, s benne az enyém – feletti meditáció: eltűnődés mindarról, ami volt, ami lehet. Ez a meditáció lényegében a mai napig tart. Különös, kettős helyzetben vagyok, mert egyik szerepből át kell ugornom a másikba. Azért mondom, hogy szerep, mert vagy valami egylényegű, és akkor a másik csak szerep – mert csak egy szerep logikájával lehet létezni, lehet csinálni. Ennek természetesen megvan az a veszélye, hogy – egyik szerepből ugorva a másikba – újra nincs identitás, mert hiszen mind a kettő szerep. Tulajdonképpen ezt a beszélgetést se szeretem, de hát tudomásul kellennem, hogy nem izolálhatom magamat olyan tökéletesen, mert mégiscsak egy világ része vagyok. Erre ezen az égtájon nincsen gyakorlat – vagy nem tud az ember olyan körülményeket megteremteni magának, mint az öreg Jung: hogy ül egy kertben nyolcvanévesen, és köveket farag, és gondolkodik, és medítál, s természetesen kiszolgálják, és ön maga válogatja meg, kit enged be a kövei közé.

– *Ez azt jelenti, hogy valójában egyúttal arra is készültél, hogy ténylegesen már nem foglalkozol színházzal?*

– Tulajdonképpen igen.

– *Mikorra a Bereményivel készült beszélgetésben (Életünk, 1998. 9. sz.) hírt adtam ideköltözésedről, már mindenki Ruszt-visszatérést várt. Ez aztán két évet váratott magára, de elérkezett.*

– Hadd térjek vissza a szerep–szerep-dologhoz. A szerep egyszersmind szerepzavart is jelenthet, tehát: ha cselekvő életet is él az ember, akkor felvállalja a küzdelmet, konfliktustűrő, egy komplett helyzetben önmagát használja, s ha esze van, föl tudja mérni, veszített-e vagy győzött, s milyen arányban – megérte, nem érte meg, jellemes volt vagy sem, vele jellemesek voltak vagy sem –, tudja az ember, hol a hiba. Azért

mondtam én ezt, hogy egy picit szereppé vált ez az én magányom – el is neveztek remeteinek, ami ellen nincs kifogásom, bár a mai világban azért ennek van egy pejoráló éle is –, mely szerep működik, de védtelen lettem: attól, hogy az ember kilép a saját aurájából, védtelen lesz, s mikor visszatér, behozza mindazt, ami kint van. Ez olyan „kint se jó, bent se jó” állapot. Azzal, hogy újra dolgozni kezdtem, én magam vállaltam annak a kockázatát, hogy nem lehet egyszerre „kint” meg „bent” lenni. Kicsit szokatlan. Elvesztettem az erre használható eszközeimet. Viszont az is igaz, hogy a körülmények – meg egyéb motívumok – úgy hozták: dolgoznom kellett. Nemcsak azért, mert hívtak, hanem mert ez a belső magány valamitől valóban megbillent.

– *Talán azért is számolhattak a visszatérésseddel, mert még ideköltözésedkor egy interjúdban úgy fogalmaztál: valami sűrűl a Hevesi Sándor Színházban...*

– Ebben a színházban van egy-két régi barátom, akiknek drukkolok, és azoknak az értékeknek is, amelyeknek létrehozására a mai világban szerintem egyedül a színház alkalmas és képes: ez a nevelési funkció. Ma már, amikor az iskolákban inkább oktatnak, és kevésbé nevelnek, számomra ez az úgynevezett nevelési funkció alapkérdés, s ezt sohasem fogom tudni megtagadni, hiszen akkor az egész életemet tagadnám el: azt is, amit csináltam, s azt is, amit kaptam. Tehát: én ezt nagyon fontosnak tartom, de nem azt, hogy én részt vegyek benne. Azt tartom fontosnak, hogy ez a színház működjön, miközben az egész magyar színházi élet lassú átalakulásban van, s elértéktelenedik. Mondhatom a kommerszet és sok egyebet, ami ellepte a színházat. Mondhatom a buta, ostoba szlogenszerű kliséket, amelyek – lényegükönél fogva – nem gondolatok. Magyarul: nincs igazi élet, nincs igazi szellem a színházi életben, vagy csak nagyon ritkán. Sajnáltnám, ha egy ilyen – tudatos képzavarral – kézművesmesterség iparilag gyártott panelkultúrává alakulna, mert akkor a szemek, a kezek, az érzékek elfelejtik, hogy kell azt csinálni. A színház a kultúrának egy olyan része és folyamatossága, amelynek eltűnésével eltűnnek a hegyek, eltűnnek a folyók, mint ahogy eltűnik a líra is. Nem műfaji kérdésekről van szó! Ebben az értelemben drukkolok a színháznak, és drukkolok ennek a színháznak. Hogy ide vonultam vissza, deklaráltam egyfajta bizalmat a múltam egy jelentős darabja iránt, és az csak természetes, hogy ezt a deklarált bizalmat valami módon illendőnek tartom viszonzni.

– *Az Örökös tag cím első odaítélésével evidenssé vált, amit addig is tudtunk: a Hevesi Sándor Színház történetében te vagy a kiindulópont, az origó.*

Az interjú Ruszt József lakásán készült Zalazentgróton, 2000. június 28-án.

– Abban a negyvenvalahány évben, ami az én aktív színházi időszakomat jelenti, három nagy csúcspont volt: a pályám eleje, az Egyetemi Színpad, a második Kecskemét, a harmadik Zalaegerszeg. Ekkor már érett is voltam, ha tetszik, összefoglaló képem volt a világról, és – akármennyire önhittnek tűnik is – ennek a színháznak szinte minden darabját, minden lépcsőfordulóját, falait stb. – természetesen nem egyedül, de meghatározó módon – mégiscsak én találtam ki, és töltöttem meg azzal a szellemmel, amely a mai napig strukturalja. Ebben az értelemben érzelmileg is más a viszonyom hozzá, mint Kecskeméthez... Kecskeméten volt egy hétéves korszakom, amely a kecskeméti színház történetének egyik legjelentősebb része volt, vagy az Egyetemi Színpadon eltöltött tizenkét év, amely tizenkét év után az magába fűlt, magába fullasztották... Ilyen szempontból szinte azonosnak érzem magam vele, ami nem egy hasznos emberi tulajdonság, mert sérülékennyé teszi az embert. Teljes mértékben birtokba veszi az embert érzelmileg, s ahhoz egy ember kicsi, hogy ekkora érzelmi birtokai legyenek.

– *Az idei év Grotowski-évforduló is, a SZÍNHÁZ című folyóirat különszámmal emlékezik meg róla. Tanulmányozgatva az ő pályáját-életútját, én néhány analógiát véltem felfedezni az övé és a tiéd között, például pályafutása végén visszavonultan, Indiában hal meg, s szóják szét hamvait a folyókba...*

– Ő egyfolytában, gondolatban és valóságosan is, ment Ketre. Bámulta a napot. Egy különös, zseniális ember volt szerintem, akiben valami emberi princípium teljesen megbomlott vagy átalakult – számomra értékelhetetlen. Én azt a Grotowskit szerettem, aki hat-hét éven keresztül ezeket (azokat) a fantasztikus és szinte hihetetlen kompozíciókat létrehozta. A színházi teóriákban én nem igazán hiszek.

– *Ebben az említett különszámban készült veled egy beszélgetés, amelyben tiltakoztál a vele való összehasonlítás ellen.*

– Igen, mert én nem voltam Grotowski-követő, ezt így (úgy) rám ragasztották akkor, amikor én – pár évvel ezelőtt –, nem igazán jó helyzetben, de kísérletet tettem az ő egyik legnagyobb előadásának a rekonstrukciójára, *Az állhatatos hercegre*, ami nagyon különös eredményeket hozott. Én nem rekonstruálni akartam azt az előadást, mert az egy ostoba dolog lett volna, hanem ki akartam próbálni, hogy ez a munkamódszer működtethető-e ma egy úgynevezett színházban, s mennyire hozhatók létre hasonló eredmények ma azokhoz képest, mint amilyenek az én emlékeimben élnek. Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy pont *Az állhatatos hercegről* rendelkezünk a legtöbb, szinte lekottázott dokumentációval s filmanyaggal, bár ez utóbbit nem láttam – az előadást igen. Engem tulajdonképpen ez izgatott, s nem az, hogy én egy Grotowski-előadást rekonstruáljak. Ez butaság, mert lehetetlen. Amikor – néhány esetben – újrarendeztem korábbi rendezéseimet, abból is marhaságok jöttek ki. Nem lehet őket újrarendezni – vagy énbennem nincs meg ez a képesség.

– *Azt is analógiának vélem Grotowski és közted, hogy mindkettőtöknek van egy bizonyos színésze, akivel a „fontos” munkákon dolgozik. Esetedben ez Gálffi László, akivel most a Philoktétészt fogod színpadra állítani.*

– A Grotowski-példa azért illuzorikus, mert az ő alkotói korszaka folyamatos volt, és megvoltak hozzá azok az okos figurái, akikkel egymást létrehozták. Az én három úgynevezett „csúcshelyzetemben” – a három alapítás – nekem is megvoltak a kulcsfontosságú színészeim, akikkel létrehoztuk egymást. Volt, aki átkerült egyik periódusból a másikba. Ilyen Gálffi Laci, mert ő már az egerszegi korszak végében megvolt. Aztán elkalandozott mindenféle irányokba velünk az élet, de visszavonulásom előtt legfőbb, legfontosabb munkatársam Laci volt. Azt hiszem, remek munkát végeztünk együtt. Ha az a színház erősebb és működőképesebb lenne, vagy meghatározóbb szerepet kaphattunk volna benne, akkor talán részemről nem is ért volna véget Lacival ez a munkakapcsolat. Ennek a kapcsolatnak egy lemaradt tartozása a *Philoktétész*. Adódott egy helyzet, amelyben ezt a tartozást most pótolni lehet. Hogy két ilyen művészember mit tud adni egymásnak, az nagyon bonyolult dolog, nagyon nehéz beszélni róla, mert vagy általánosságokat mond az ember, vagy mások számára értelmezhetetlen személyes motivációkat, s ez nem lenne szerencsés. Legyen elég annyi: van egyrészt egy darab, amit én úgy látok ebben a mai társadalmi, történelmi, politikai és színházi szituációban, ahogy látok – ez majd ki fog derülni –, másrészt pedig ez a címszerep művészileg is, mesterségbelileg is olyan lényeges önmegvalósító lehetőség és feladat, amelyre a Lacinak szüksége van, mert egy színész a lelkével, fizikumával és az intellektusával együtt dolgozik, s azt nem tudja egyedül csinálni, ahhoz egy ilyen szerelemhez hasonló munkakapcsolat szükséges. Az biztos, hogy ezt neki el kell játszania. A darabot is el kell játszani, mert valami nagyon lényegeset mond ki ez a kétezzeröttszáz éves mű a mai világról, és ezt a felelősséget – a kimondásnak-megvalósításnak a felelősségét – vállalja föl ez a baráti munkakapcsolat. Ebben tehát létrejön egy opus, és legalább olyan fontos, hogy ebből milyen instrumentumokat képes megszerezni és továbbvinni Gálffi Laci. Ha én azt mondom, hogy Gálffi Lacinak húsz év múlva Lear királyt kell játszania, akkor most ezt a szerepet neki el kell játszania. A Lear királyhoz olyan út vezet, amelyen ilyen próbakövek vannak. Akkor szeretem a színházat, akkor szeretem az egerszegi színházat is, hogyha ezt a fajta munkát látom benne: hogy nem produkciók születnek csak – kellemes fogyasztásra alkalmas kisebb vagy szűkebb, vagy tágabb generációk számára –, hanem kinevelődik, s ez a szó nagyon fontos: kinevelődik egy társulat. Mondjuk, annak, aki egy beavatott színházban Benvoliót játszott, lehet, hogy két év múlva Hamletet kell játszania. Lehet, hogy azt is beavatóban, aminek kisebb a felelőssége, de nagyobb a funkciója. Mesterségbelileg tulajdonképpen nagy gondolat, nagy cselekvés kis kockázattal, nagy energiával.

– *A következő kérdésem elé idéznék egy részletet, amit munkásságodra vonatkoztatva találónak érzek. Michael Foss Kleopátra nyomában című könyvében Kleopátra apjáról írja: „Mégis, mint a művészi hajlam esetén, a bűnök és erények ugyanannak az éremnek a két oldalát mutatják. Az ilyen ember számára a vallás és a színház nem áll távol egymástól. Mindkettő az érzékelhető anyagon túli megfoghatatlan világgal foglalkozik.” Tehát: vallás és színház együtt, ahová meglátásom szerint magad is eljutottál. Kutakodásom célja tulajdonképpen az volna, hogy felderítsem munkásságod folyamatát, építkezésed mozzanatait, motívumait, miért olyan, amilyen, milyen indíttatású, tehát: az út...*

– A pályám egészére gondolsz?

– *Igen. Az „érési” folyamatodra, amely egyre emelkedettebb szellemi szintet feltételez.*

– Gyermekkoromban – tömönatok, s talán a mozaikokból összeáll – is nagyon magányos voltam. Ennek oka lehet az, hogy ez a gyerekkor, az eszmélések ideje a háborúra esett. Vagy – ha úgy tetszik – a nemi érés is. Az első kilépés a szűkebb családból a középiskola, ez a fordulat utáni évek időszak, amit az én családom nagyon keményen élt meg... Tehát: magányos voltam, s én ebben a magányban játszottam, meditáltam és sétáltam. Rettentő sokat sétáltam. Egyedül, Isaszegen, az erdőben. Gránátokat gyűjtöttem. A mai napig nem értem, hogy engedték ezt meg nekem! Hátizsákszámba vittem be az iskolába a gránátokat. Egyszerűen erre ma már nem talállok magyarázatot: miért nem vertek meg, miért nem tiltották meg – szóval, mért nem történt ott valami? Vittem haza a kukoricagránátokat... tele volt velük az erdő, volt elég. Nagyon hosszú ideig tartó front volt, Pest védelmi gyűrűje lényegében ott volt. Ebben az egész magányosságban és egyfajta – talán – szerepjátásban tulajdonképpen... valószínűleg egy olyan lírikusképesség élte ki magát, amiből... persze, minden gyerek ír verseket, de ebből nem az lett, inkább valamifajta – mert nagyon vallásos katolikus voltam, nagyon valóságosan nevelkedtem, ez az egész valahogy úgy összekutyulódott-keveredett –, tulajdonképpen, a mai eszemmel, tizen-négy-tizenöt éves koromban lényegében filozófus voltam, s szinte filozófiával foglalkoztam, mert meg akartam érteni azt a világot: miért vagyok én ilyen, és miért történik velünk ez az egész dolog. És ez mániákus kérdés volt! Gondolj bele: tizen-négy-tizenötödik éves gyerek voltam, amikor Pestre kerültem iskolába, és a Központi Szabó Ervin Könyvtárban kijegyzeteltem, végigolvastam Hegel összes munkáját! Na persze, később semmire sem emlékeztem, a jegyzetek eltűntek, de a tény azért tény marad: miért? Miért? A lehetőségek és az ambíciók egyfolytában divergáltak. Vagy: nem értelmiségi családban születtem, otthonról nagyon egyszerű, pragmatikus indítást hoztam, nem műveltséget – hatan aludtunk egy négyszer négy méteres szobában lábtól-fejtől, talán ilyen már nincs is, csak nyomornevedekben –, tehát: ilyen értelemben nem kaptam otthonról semmit. Mindent – elég zagynván, esetleges és kiszolgáltatott kapcsolatokban – magamnak kellett megszerezni. Az egész tulajdonképpen jobban hasonlít a filozófiához... Vagy talán pap lettem volna, ha mindez nem '50–'51–'52-ben történik... Filozófus meg nem lehettem természetesen, mert ahhoz meg nem volt meg a családi háttér, s az a motiváció sem volt meg, meg a tudás... Rettentő hiányosságok voltak! Szinte szükségszerű, hogy ez a sokféle zűrzavaros, de tehetséges ambíció mibe talált bele. Beletalálhatott volna a költészetbe! Ért egy szörnyű sokk is, ez '56 volt, amikor kiábrándultam a világból, kiábrándultam – ha úgy tetszik – az életről; tizenkilenc éves voltam, s egy kötetnyi verset eltűzeltem, mert féltem, és jellemtelen voltam önmagamhoz; megijedtem, és el kellett égetni a verseket, mert tele voltak '56-tal – Verlaine-parafraízisok voltak és egyebek... És akkor már voltak olyan barátaim, akik jobb verseket írtak, mint én, tehát volt némi kritikai érzékem is. Ez az egész valahogy összcsecsörgedezett, mint a lóhúgy – ahogy mondani szokták –, valahogy a színházba, a színház irányába, mert a színházban minden benne van: a színházban megkaptam mindent, amit nem tudtam megcsinálni, és mindent bele tudtam adni – ezt

a sok zagynva, félkész, formátlan tehetséget –, mert a színházhoz éppen ez kell, és a színházat meg lehet tanulni. A versírást nem lehet megtanulni, a regényírást nem lehet megtanulni. Amit meg lehet tanulni, azt megette a fene... Tehát: valami sorsszerűség volt abban, hogy az a kamaszmagány föloldódjék egy társaságban, és a játék volt az, amelyik a társakat megtalálta – ennek a szocializációnak a formációja a színház volt. Így lettem először műkedvelő színjátszó, rendező... És akkor... félvén, hogy elvisznek katonának... és családfenntartó is voltam már... a szüleink betegek és öregek voltak, lévén, hogy harmadik, utolsó, késői gyerek voltam, akkor érettségiztem, amikor apám hatvanéves volt – ezek azért nagyon lényeges dolgok! –, nem vettek fel egyetemre sehova, „egyéb” származású voltam, ami annyit jelentett, hogy egyszerűen képtelen voltam egy felvételi vizsgát abszolválni ezzel a fajta minősítéssel, mert húsz pontot mindig levontak az eredményből, tehát: képtelen voltam a Bölcsészkarra bekerülni, képtelen voltam a Képzőművészetre... hiszen festettem, csak úgy mondom, gyermekkoromtól... egy képet őrzök, azon is Gellért püspök tanítja Imre herceget, az is arról szól... akkor, úgy '57–'58-ban, végül is pánikban, három helyre beadtam a felvételi kérelmet, és akkor mind a három helyre felvettek: a Kertészeti-szólészeti Főiskolára – mert mégiscsak falusi gyerek voltam, hiába borbélymester fia, tudtam akkor még, hogy mi a különbség a veréb meg a fecske meg a parasztbaka között –, a Bölcsészkarra és a Színművészeti Főiskolára. S valami infantilis daczból, meg akkor megvolt ez az amatőr színházi örömködés, kerültem a Színművészeti Főiskolára, s lettem rendező. Ezt az egészet strukturálta a színház: minden el tudott benne helyezkedni, minden képesség és minden hiány, mint kiderült, amit – persze – lehetett pótolni. Ha például írok, az egy gyakorlati szempontból megfoghatatlan sorsvonal lett volna. Tény, hogy negyven évet eltöltöttem a színházban. Nem sajnálom én ezt, mert nekem – végül is – az éagda világon minden összejött, amire egy normális ember számíthat, az összes díjat megkaptam, amit Magyarországon meg lehet kapni. És sikeres volt a pályám. Ha csak azt mondom: három színházat csináltam, mások ugyanennyi idő alatt egyet se, csak vegetáltak...

Akkor, amikor eldöntöttem ezt a visszavonulást – ez egy külön téma, nem szívesen beszélek róla –, tulajdonképpen az volt a tervem, programom, hogy végiggondoljam, mi volt ennek az életnek az értelme, tartalma. Mi történt ez alatt a lényegében hatvan év alatt a világban, bennem, anyámmal, a gyerekekkel, unokáimmal, barátaimmal, a világgal és a szentjánosbogarakkal? Ennyi. És hogy ebből mi jön ki, az engem abszolút nem izgat, mert éppen az a kérdés számomra, hogy van-e nekem feladat. Ha ezt az elemzést én végig tudom csinálni úgy, hogy az ne üres moralizálás legyen, becsületes vagyok magamhoz, a dolgokhoz, a múlthoz, a tárgyakhoz, a szentjánosbogarakhoz, akkor mi az én dolgom, mi az én feladat? És akkor majd eldöntöm, ha meg tudom fogalmazni, hogy vállalom-e ezt a feladatot, vagy nem vállalom.

– *Ezzel a tisztázással arra is választ akarsz kapni, hogy ez volt-e a feladatod, amit eddig csináltál?*

– Arra nem lehet. Az a „mi lett volna, ha...” Az butaság! Akkor holnap elkezdek regényt írni, merthogy húsz éve nem írtam meg azt a regényt, vagy szerelmes verseket írnék... Ez marhaság! Nem megy. Azt kell vállalni, vállalni, vállalni, ami volt.

– *Úgy értettem a kérdést, mi még a feladatod...*

– Mondok egy példát. Ízetlen, bár minden megfogalmazás kérdése. Van egy barátnőm, aki a mai napig azt mondja: hogyha nem iszol, nem dohányzol két évig, akkor én még mindig gyereket akarok tőled. Na most, nekem két dolgot kell eldöntennem: adjak-e ennek a nőnek gyereket, ez az egyik kérdés; a másik: képes vagyok-e két évig vagy három évig nem inni és nem dohányozni. Tehát az a kérdés tulajdonképpen, hogy lesz-e nekem gyerekem, vagy nem lesz gyerekem. Lehetne, mert akarják, lehetne, ha három évig betartom a szabályokat. Van-e kedvem betartani a szabályokat? Akármilyen abszurd, ér-e háromévi aszkézist nekem az, hogy én ennek a nőnek adjak egy gyereket? Ennyi! Ennyi az egész... És ezt hívhatod bárminek, lehet metafora, behelyettesítheted az egészet Zalaegerszegre, a színházra, mindenre – ez a hároméves dolog lényege.

– *Tulajdonképpen ez a két-három éves aszkézis megvalósult. Ha úgy tetszik, a nemzés időszakában vagy...*

– Na ja! Csak két csomag cigarettát szívok, és öt sört iszom naponta.

– *Én most a színházra gondoltam... Szeretnék még egy kicsit visszakanyarodni az előző témához! Definiáljuk a színházat. Miért fontos, hogy fennmaradjon? Miért maradhat fenn?*

– Ez nagyon nehéz dolog. Azért nehéz dolog, mert a színház – kettős értelemben is, koncentrikusan és excentrikusan is – generációs összefogás eredménye, és ez különösen azokban a történelmi szakaszokban lényeges, amikor nagy lemaradásokat gyorsan akar a társadalom behozni. Ezekben mindig generációs szakadások vannak. Magyarul: egy színház generációs összeesküvés, és akkor talál hangot, és akkor lesz érvényes, ha a közönségben megtalálja a saját generációját. Éppen ezért tör előre világméreteken – Amerikától ma már, sajnos, Franciaorszáig és Angliáig – a kommersz és az úgynevezett tömegkultúra – bár ezt a kifejezést én nem szeretem, mert kategorizálni akar –, mert ki akarja tágítani ezt az összeesküvést a legszélesebb társadalmi rétegekre és összemosni benne a generációkat. De Londonban is ugyanolyan padláson vagy pincében fogsz verssel adekvát színházat, dallal adekvát zenét hallani, és nem a stadionokban. Itt, a második világháború óta, stadionok vannak, mindenféle értelemben. Kivéve az opera, ahol mindig van egy olyan emberi kunszt, hogy ki tudja-e énekelni azt a c-t vagy azt a díszítést, mert maga az emberi hang olyan szép, mint a Himalája vagy a virágzó fa. Ennek a primer volta még mindig valami természeti szépként megmarad. A színház tulajdonképpen az operában meg a balettban fogja megtalálni a túlélés lehetőségét, mert egyszerűen természeti, ahogy a lány mozdulata szép, vagy a fiútest szép a maga mozgásában. Mint egy szép kutya. A társadalmi mondandó vagy feladat funkciói kiürülnek – visszatalok arra, hogy tanítanak, és nem nevelnek –; a civilizáció kiüríti a kultúrát önmagából, és panelekkel helyettesíti, ezzel leszűkíti, leszegényíti a saját motivációit... és az érzelmek megtanulják azt a kicsi, ilyen-olyan hedonizmust, ami hasonlít a kamaszkori szerelmi élményhez. Márpedig a művészet szerelem!

A kultikus művészetek, a színház eredete – ha tetszik – a vallás, a teleológia: hogy a világnak valamiféle értelme van,

hogy a megváltást – a kereszténység nagy forradalmát – az élet minősége – ahogyan te azt leéled – újra elhozza, és eljutsz valahova. Tehát az Isten, a vallás a történelmen keresztül méri meg, hogy te jobbra vagy balra kerülj. Mivel ennek tudata az egész filozófiánkból kiesett: ilyen értelemben nincs történelem, csak eseménysorozatok vannak. Ettől atomizálódik a társadalom, tehát tulajdonképpen nincs is generációs összefogás, trüppök vannak, kommandók vannak. Hogy ez meddig tart, és igazuk van-e azoknak a jósnak, akik valami kataklizmát jövendölnek – ha nem atomháborút, akkor vírust vagy mit tudom én micsodát –, mert a világ megoldhatatlan már? Most mondjam? A vizek koszosak, nem tudjuk, mit eszünk, kicsit sokan vagyunk, s egyre többen leszünk stb. Filozófia nincsen, a filozófia nem tud világos magyarázatot adni, mert minden részlete megmagyarázható. Ha a világ matematikailag leírható, nincs szükség Istenre, és hogyha nincs szükség Istenre, akkor nincs szükség művészetre, akkor jön a műselyem, jön a műanyag... Az alaphelyzet az – ahogy én azt harminc évvel ezelőtt tanultam –, hogy az egész fogmosó pohár egy molekula. Kész! Ettől kezdve a dolgoknak nincs értelmük, csak funkciójuk.

– *Képesnek érzed-e az emberi társadalmat arra, hogy miután felismerte e szörnyű építményének lehetséges következményeit, elkezdje visszabontani?*

– Az biztos, az emberiség föl fog lázadni, akármilyen ostobának tűnik ez a mondat így önmagában. Ezzel a globalizációval elindul egy rettentő nagy helycsere: aki itt van, az odamegy, aki ott van, az idejön, mindenki zavar mindenkit... egyre strukturáltabb rendben persze. Miért kell Zalaszentgróton kínai diszkont? Mert húsz forinttal olcsóbban lehet tornacipőt kapni? Persze, de mit jelez ez? Én nem azt mondom, hogy a kínaiak menjenek haza, vagy ne jöjjenek el onnan! Csak zavarban vagyok, mert nem tudom ezeket a jeleket értelmezni. S ha ezekre a nagy, okos emberekre gondolok, meg amiket ők elgondolnak, akkor én is nagyon riadtan nézek a jövőbe, mert ez a sebesség, amit a mai világ diktál, egyszerűen antropológiai nonszensz, nekünk ez nincs beépítve. Ehhez egyszerűen egy új antropológiai lénynek kell eljőnie... Én ehhez nem értek, és marhaságokat mondani felelőtlenül nem akarok... Nem lehet tudni, hova rohanunk, csak rohanunk. Azt tartom a legnagyobb problémának, hogy rettenetesen leszűkülnek és lesoványodnak azok az emocionális mezők, amelyek az eddigi emberi történelem értelmét meg a szépségét produkálták, hogy érdemes élni. Hát érdemes élni? Érdemes gyerekeket nemzeni!?

– *Egy kicsit még kanyarodjunk vissza „a” színházhoz: Taub János egy vele készült beszélgetésben azt mondta, hogy azért beteg a magyar színház..., színjátszás...*

– Nem csak a magyar színház. A német színház is beteg, minden színház beteg. Az egész kultúra beteg.

– *Taub azt mondta: az egyik lehetséges oka, hogy sokkal több a magyarázó, azaz esztéta, kritikus, dramaturg stb., mint a csináló.*

– Azért én ezt egy kicsit felületesebb megjegyzésnek tartom. Van benne igazság, de... Most így van, tegnap nem egészen így volt, holnap nem biztos, hogy ugyanígy lesz – én ezt nem tar-

tom annyira lényegesnek. A lényeges – ha akarsz, mottó is lehet – az, miért csináljuk. Azt mondja Béranger: „Csak azért élek, hogy dalokat költsek. Ha ön megfoszt helyemtől, nagyuram, dalokat költök majd, hogy éljek!” Itt tartunk.

– Végül is az elsón túl vagy, a második...

– Ez egy mesterség, ez egy iparostevékenység, ehhez érteni kell. Persze finom mesterség, de akkor is... Én a *Romeót* nem rendeztem, én a *Romeót* összeraktam, és a *Romeóban* én – tulajdonképpen – tanítottam...

– *S tegyük hozzá: nagy-nagy szeretettel, nagyon jó légkörben.*

– ...hogya nem sértő azok számára ez a megfogalmazás, akik ottan játszottak. Én akkor is tanítottam... Ha énnekem most, 2000-ben Shakespeare *Romeo és Júliáját* meg kéne rendeznem, nem tudom, mit csinálnék vele – azért ez egy más minőség, más kategória. Csak hasonlít. A formája az!

– *Egyik nyilatkozatodban azt mondtad, hogy nagy szeretettel, ugyanakkor türelmetlenül végezted ezt a munkát.*

– Itt a „türelem” hiánya tulajdonképpen fáradékonyságot jelent, mert a színházban minden küzdelem. Ha a szeretkezéshez hasonlítom, akkor két húszéves ember tud szeretkezni és megküzdeni egymással, mert ez majdnem ugyanazt jelenti. Ugyanez már hatvanon fölül egy húszéves partnerrel, annak tudatában – s még mindig a hasonlatnál maradva –, hogy a férfi sexusa célratörőbb... Tehát: fáradékonyság. Ennyiben korrigálandó ez a türelmetlenség.

– *Beavató színházat csináltál... Látsz-e a folytatására reális lehetőséget?*

– Erre két választ tudok adni: az egyik az, hogy nem rajtam múlik, a másik meg az, hogy rajtam múlik.

– *Kérhetném egy kicsit részletesebben?*

– Ha a dolog jó, akkor nem rajtam múlik, ha a dolog nem jó, akkor rajtam múlik, mert nem jó dolgot nem szeretek csinálni... A most újonnan pályázatot nyert színházi vezetés elképzelése volt, hogy a beavató színház gondolatát felújítják. Mivel ennek annak idején is én voltam a *spiritus rectora*, adódtott, hogy csináljam én. Hogy én folytatom-e, erre a válasz a „rajtam múlik – nem rajtam múlik” kérdés. Nem tudom, hogy akarok-e, fogok-e rendezni a *Philoktétész* után. A beavató színház azon múlik, hogy a színház ambicionálja-e – egy; kettő: öröme van-e benne, vagy sem? Hasznos-e számomra az a társas kapcsolat, amivel jár? Ha öröme van benne, akkor megéri a fáradságot, ha nincs, akkor elveszi az időmet és az energiámat. Dolgozni nem szeretek, játszani szeretnék. Azt a luxust én meg már létkérdésnek tartom, hogy ne dolgozzam – dolgoztam negyvenkét évet –, én játszani akarok. Ha engednek játszani, és öröme van benne, akkor játszom. Felelősséggel.

– *József Attila-i értelemben?*

– Igen.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: CHAK ISTVÁN

Torzó

Ősszel a zalaegerszegi színház büfájében Ruszt Jóskát ugyanúgy vették körbe színészek, barátok és ismerősök, mint más-kor. Az *ember tragédiájának* második előadása után voltunk, jó páran tudtuk: pár nap múlva mútik. Tüdőrák. Egyik cigarettát szívta a másik után, előtte a szokásos söre. Viccelődött, fogadta az elismerő szavakat, megjegyzéseket fűzött egyik vagy másik színészének esti teljesítményéhez – holott az elő-adásba csak belenézett, de az ipari kamera hangját figyelve minden hamisságot regisztrált. Amikor a műtét utáni esélyeiről beszélgettünk, megjegyezte: legfeljebb nem rendezek többet, de megírhatom mindazt, amivel régóta nyúztok.

Jóska lakása nemcsak hanglemezek, magnószalagok ezreivel volt tele, hanem feljegyzések, félbehagyott írástörödékek sokaságával is. Régóta halogatta, hogy e foszlányokat össze-rendezze, gondolatait, tapasztalatait, a világról, az emberről, a színházról szerzett tudását ne csak próbákon, büfékben folytatott beszélgetéseken, hanem rendszerezett formába öntve is továbbadja.

Alig volt több harmincévesnél, amikor 1969-ben a Népművelési Propaganda Iroda stencilezett formában megjelentette *Színészdramaturgia és színész mesterség* című könyvét, amely generációk számára vált megkerülhetetlen alapművé, hiszen Sztanyiszlavszkij és Hevesi Sándor után ez volt az egyetlen összefoglaló mű, amely elméleti igénytel, de a gyakorlatból kiindulva szólt a színész munkájáról.

Néhányan, akiket közel tudhatott magához, valóban nyúztuk őt azért, hogy frissítse fel tankönyvét, amelynek lényege harmincöt év után is érvényes maradt, de a példák, a szóhasználat, az utalásrendszer menthetetlenül elavult, arról nem beszélve, hogy az átdolgozás során egy életpálya tapasztalataival gazdagodhatna a mű. S azt is szorgalmaztuk, hogy készüljön el az a szubjektív kor- és pályarajz, amelyhez az a sok vázlat, töredék ott lapult a dobozokban, dossziékban. Ezekre utalt tehát Jóska utolsó találkozásunkon.

Operációjának eredményességéről bizonytalan hírek érkeztek. Aztán január utolsó napjaiban felhívott: nem tudja, mi lesz vele, meddig lesz munkaképes, de most úgy érzi, van ereje ahhoz, hogy belekezdjen a két könyvbe. Arra kért, dolgozzunk együtt. Elképzelése szerint ha elkészül egy-egy fejezettel, részlettel, azt elküldi, hogy én kiegészítsem, véleményezzem, ha kell, szerkesztem, s ő aztán az így előkészített anyagot írja tovább. Megegyeztünk. Abban is, hogy a tankönyvvel kezdjük.

A következő három hónapban – amikor állapota rosszabbra fordult, és újabb operáció vált elkerülhetetlenné – Jóska több részletet elküldött, s áprilisra az eredeti mű tíz-tizenkét oldalnyi első fejezetéből többé-kevésbé kialakult a közel hatvanoldalas új szöveg. Ez nem a '69-es textus kiegészítése vagy kiigazítása, hanem az akkori gondolatokból kiinduló új könyv első része lett. Ám csak ennyi születhetett meg belőle. Ruszt József már egyik művét sem fejezhette be.

Szellemi hagyatékának őrzője, Szilasi Attila azzal a megjegyzéssel küldte el e fejezet számítógépben lévő három – nem elsősorban tartalmi, hanem stílári és szerkezeti különbségeket mutató – verzióját, hogy Jóska felhatalmazta: ha úgy ítéljük, torzóban maradt írása legyen publikus. Úgy ítéltük.

Az alábbiakban nemcsak az elkészült részlet legutolsó – az előzményeket is figyelembe vevő – szerkesztett változata olvasható, hanem a munka során váltott e-mail-levelezésünk ide vonatkozó passzusai is. Ezekből egyrészt érzékelhető a közös munka jellege, másrészt olyan fontos gondolatokat tartalmaznak, amelyek a megírt fejezetből kimaradtak.

Ruszt József könyvszövegét abban a szerkezeti formában közöljük, ahogy az az utolsó verzióban szerepel. Meghagytuk az elő- és utószóra vonatkozó megjegyzését, akárcsak az eredeti művéből átemelt s általa a tervezett egész munkához irányadónak tartott tartalomjegyzéket is, amelyet – mint az elkészült részletből kitetszik – azonban csak részben követett. Változatlanul megtartottuk a szerző szövegéhez fűzött jegyzeteit is.

LEVÉLVÁLTÁSUNKBÓL

02. 01.

Drága Pista!

Nem szaporítom a szót: nem jók a kilátásaim. Valószínű, nem sok időm van hátra, és az is gyötrelmes kezelésekkal telik majd, tehát nem igazán emberi, nem igazán alkotói helyzet, ami rám vár.

A *Ruszt*-könyvedben minden benne van, csak száraz, személytelen, ahogyan azt sokan a szemedre vetik, s azt hiszem, van is benne valami. Bele is betegednél, ha egyszer rajtacspinéd magad, hogy rajongsz valamiért, hogy tetszik valami, és ennek hangot is adsz, de nem objektíven. Te ilyen vagy.

Arra gondoltam, ha ezt a könyvet alapanyagnak használnánk, s kiegészítenénk néhány beszélgetéssel, hol esztétikai, hol politikai kérdésekkel foglalkoznánk, hol pedig esetleg a személyes élettörténet eseményeivel... Lehetne engem részletesebben beszéltetni egy-két dologról, legyen az produkció, színész, darab vagy korszak, de valahogy el kellene helyezni engem és munkásságom jelentőségét abban a magyar színház-történetben, amelyben tulajdonképpen csak említve vagyok; legalábbis ez az érzésem. Van-e ehhez kedved és időd? En egyre gyengébb vagyok, ezt tudnod kell, tehát tolerálnod kellene az állapotomat...

Emellett még meg tudom csinálni a tankönyvet is, kicsit korszerűsítem, talán itt-ott kibővítem. Csak egy ügyes előszó kellene hozzá – ebben lenne szükségem a segítségre –, hogy a nagy színészkönyvek, mint a Sztanyiszlavszkijé meg Brecht kis és nagy *Organonja* meg az amerikaiak után mit ug-

rálók én ezzel a kis szarral?! Tehát ügyesen indokolni kellene a praktikus hasznát ennek a könyvecskének. Ha ezt megírnád, már holnap nekiállnék, és átfésülném az egészet.

Öllek
Jóska

02. 03.

Pista kedves!

A következő jutott eszembe!

Az úgynevezett szakrális színházam technikájáról, korszakairól, kialakulásáról, céljáról kellene írni bővebben, színebben, ez az, amit többek a kritikusok közül „szent színház-ként” emlegettek, magam is szeretem ezt a kifejezést.

Aztán arra gondoltam, hogy a második könyvünk (*A Föld lapos és négy angyal tartja*), amilyen szép, olyannyira immobil; néhány öregasszonynak van dedikált példánya belőle, mert ezeket a közönségtalálkozók alkalmával osztogatták. Érdemi olvasóhoz nem hiszem, hogy eljutott belőle tíznél több. De mindegy. Néhány szöveget ebből is át lehetne emelni az új könyvbe, tényleg sok jó és fontos írás van köztük.

Ne haragudj, hogy kergetlek!

02. 04.

Jóska,

gondolkodtam mindazon, amiről beszélgettünk, illetve amit leveledben felvetettél.

A két könyv bizonyos mérvű kompilálása feltétlenül hasznos lenne. Valóban, a cikkgyűjteményben sok mindent világosan megírtál, s ha már össze lett gyűjtve megnyilatkozásaid korántsem teljes anyaga, érdemes lenne megmenteni belőle az utókornak azt, amit fontosnak tartasz, s amit ma sem tudsz vagy akarsz jobban vagy pontosabban megfogalmazni.

A szent színház mint egyik központi téma feltétlenül kell. Ezzel kapcsolatban:

1. Nem Artaud-val és Grotowskival szemben kellene meghatározni, mert ez ma már érdektelen, hiszen ugyanúgy senki nem tud róluk semmit, mint Gellértről vagy Nádasdyról, hanem önmagában, vagy ha úgy tetszik, önmagadhoz képest kéne definiálni, s persze nem valami tudományos okoskodásra gondolok.

2. Az olyan plasztikus képekre lenne szükség, mint amelyekkel a *Csendes Don* születését vagy a Babel-előadás bizonyos részleteit megvilágítottad.

3. Nem akarlak elő-posztmodernistának titulálni, de hallatlanul bosszant, amikor az idézésről, a mozaikos szerkesztésről, a szöveg széttöréséről s ehhez hasonló fogalmakról úgy beszélnek, mintha ezek csupán a legutóbbi idők művészi eredményei lennének. A Te szent színházad, s persze nem csak az, minden olyan elemmel gazdag volt, amelyet ma egyes színház-elméleti szakemberek istenítenek, akik nem ismerik vagy nem akarják ismerni azt, amit többek között Te csináltál. Tehát amikor a szent színház mibenlétéről, megjelenési formáiról írsz-gondolkozsz, jó lenne, ha olyan jelenségekről is szó esne, mint hogy *A befalazott asszonynak* vagy az *Arisztophanész madarainak* bizonyos megoldásai miként és miért épp így születtek, mit jelentettek neked mint alkotónak, s nekünk, a közönségnek.

További szempont: mennyire szükséges a közös gondolkodásmód ehhez a színházhoz, s a színházi alkotó tudja-e alakitani ezt a gondolkodásmódot, nyelvet? Milyen problémáid voltak abból, ha voltak, hogy egy idő után „megbélyegeztek” a szertartásszínházi rendező címkével? Azaz lehet-e, s ha igen,

hogyan lehet továbbépíteni egy kifejezési nyelvet? Egyáltalán: kell-e? Az adott nyelv mennyiben módosul a daraboktól? A társulat összetételétől?

A tankönyvvel is összefügg: az a színészi munka, amelyet abban leírsz, milyen viszonyban van azzal, amit a szent színház megkövetel? A kép és szó dialektikus viszonya, az érzés és a megmutatás kettőssége. A zene és a kép (és minden más) viszonya stb.

S ha már a tankönyvet is szóba hoztam: mi lenne, ha ahogy olvasod a szöveget, az azóta eltelt idő tapasztalatait fűznéd az egyes megállapításaidhoz, amelyek harmincöt év után is lényegében érvényesek, de ha azokat saját praxisod (meg a másokéiból felhasználható) példáival tennéd érzékletessé, az bomba erős lenne...

Ölel
Pista

02. 08.

Pista!

Minden nap járok Szombathelyre. A sugárkezelés elviszi a fél napomat, s ahogy haladunk előre, úgy viszi el az erőmet is.

Amit sürgősen várok tőled, hogy el tudjak indulni, s az időmet ki tudjam használni:

1. Van-e *A Föld lapos* interjúkötetből gépbe írt példányod? Nagyon megkönnyítené a dolgomat, ha onnan csak át kellene emelnem néhány dolgot.

2. Egy előszót a tankönyvhöz, amely említene, hogy ez egy '68-as kiadvány felfrissítése ezért meg ezért... S hogy ennek a könyvnek mint jegyzetnek miben áll a haszna és jelentősége.

Amint bármelyiket megkapom, elindulok a munkával. *A Ruszt hál'* istennek gépben van.

Öllek
Jóska

02. 08.

Pista!

Ebben a pillanatban nyitottam ki a postát, és megjött az anyag, átmentettem a megfelelő helyre, ahonnan majd dolgozni tudok belőle, köszönöm.

Jóska

02. 24.

Jóska,

Az első két oldal jó.

Hogy miért kell megírnod?

Azért, mert a magyar színházból hiányzik a teoretikus megközelítés. Aki tudja a színpadon csinálni, az nem veszi a fáradságot arra, hogy tudását, tapasztalatát összegezze;

mert ilyen körülmények között a tudásátadás csak blöff és anekdotafűzér;

mert a színész- és rendezőképzés filozófiája ma is az, hogy művészeket képzünk, de a művészet nem tanítható, a tehetség olyan ezoterikus valami, amely valakiben vagy van, vagy nincs;

mert a színész-, a rendező-, a dramaturghallgatóimnak alig tudok értelmes magyar szakirodalmat a kezükbe adni. Hevesi óta senki nem végezte el a gyakorlat és elmélet rendszerezett összekapcsolását;

mert a színházelmélet ma néhány bennfentes ember egymás közötti ügye;

mert hiába állítod, hogy csak a realista színjátszásról tudsz és akarsz írni, Neked minden másról is van tapasztalatod, tehát a megjelölt keretnél sokkal szélesebb kört tudsz átfogni és megértetni.

Soroljam még?

Azért kell újraírni, mert a fogalmi gondolkodás általában is kopik, a színháziaknál meg ki sem alakul, tehát érzékletessé kell tenni a teóriát, s erre Nálad alkalmasabbat nem ismerek.

Ölel

Pista

03. 23.

Pista!

Örülök, hogy tetszik, amit csinállok, remélem, meggy végig! Most nem kezelnek, gyógyszerznek. Várni kell egy darabig, amíg a húsz sugár kifejti hatását. Fejti is keményen.

A másik könyvön sokszor jár a fejem, de direkt nem vágok bele, amíg ezt meg nem csinálom.

Itt küldöm, ami már megvan.

Jóska

03. 23.

Jóska,

boldogan olvastam az első fejezeteket.

Ez nem egyszerűen a régi átíratása, hanem teljesen új szemléletű művet ígér.

Alapkérdéseket érintesz, a dráma és előadás viszonyát, a sztanyiszlavszkijizmus új értelmezési lehetőségét (ezt talán még kicsit bővíthetnéd is, már ami az amerikai iskola jelentőségét illeti), az izmusok és a realista színház kapcsolatát, a rendező és színész viszonyát stb.

Nagyon jó hangvételnek érzem.

Az eredetnél sokkal filozofikusabb, összetettebb, árnyaltabb. Helyére került és igazán üt a Gigli-példa, de a többi is.

Ígérem, rövidesen a másik könyvhöz is hozzákezdünk.

Ölel

Pista

03. 31.

Jóska,

az átlényegülésről és a színészparadoxonról írtak nagyon jól sikerültek.

Tömör, világos, érthető, ugyanakkor érzéki. Már itt jelzed, hogy nem ez az egyedüli út, illetve hogy ez egyszerre bonyolultabb és egyszerűbb jelenség, mint ami e fogalmakhoz tapadni szokott.

Féltem, hogy kicsit belemerülsz az általános kérdések filozofikus megközelítésébe, de látom, a fejezetek egyre inkább a konkrét szakmáról szólnak.

Ölel

Pista

04. 02.

Pista!

Én egy kissé, mit kissé!, nagyon gyenge vagyok... A könyvvel most már talán meglódomok...

Jólesett, amit az eddigi anyagról írtál.

Úgy gondolom, lesz türelmem ezt végigvinni.

Öllelek

Jóska

05. 05.

Pista!

Kedvem szottyant, mint szokott, átírni az egészet (mármint a tankönyvet), és ebbe kicsit belebonyolódtam. Ez az egyik!

A másik: tegnap derült ki, hogy május 19-én, tehát napokon

belül be kell feküdnöm Szombathelyre, s újra megoperálnak... Erős nyugtatókat kell szednem, talán ezért sem áll össze az anyag, ami pedig már megvan. Csak egy világos gondolatmenet kellene!...

A rizikó elég nagy, hiába hazudoznék, kissé ideges vagyok. Nem is attól, hogy nem ébredek fel, hanem attól, hogy esetleg ágyhoz leszek kötve, míg élek.

Bízzunk, amiben szabad, s amiben lehet.

Most, azt hiszem, félreteszem ezt a munkát...

Ölel

Jóska

05. 06.

Pista!

A könyvön sokat dolgoztam. Gyönyörű harmincoldalnyi anyag az első fejezethez, csak a logikai lánc hiányzik. Erre képtelen vagyok. Bárhol nyúlok hozzá, minden szétesik, nem erőlködöm tehát vele.

Isten áldjon, Pista!

Öllelek

Jóska

05. 13.

Pista!

Amióta felmerült a kérdés, hogy újra kellene írni a tankönyvet – közben a *Tragédia* és mellette a valóságosabb tragédia –, többször nekiugrottam a szövegnek, de amint beszélünk is róla, csak annyira, hogy átfésüljem. Azután felmerült bennem a kérdés, hogy kinek is írom én ezt. Annyira iskolás és didaktikus ez a szöveg, miközben az újabb gondolatok sokkal szabadabbak, szubjektívebbek. Csapdában topogtam, miközben naponta Szombathely a sugarakkal, s mindazzal, ami vele jár.

Ma kinyomtattam az első fejezet piszkozatát, amely lényegében harminc oldal, az eredeti öt helyett, de úgy, hogy fekete betűkkel azt, amit véglegesnek gondolok, narancssal azt, ami érdekes, de nem tudni, hova, melyik gondolatmenetbe illesz-kezdhetik, és maradt a régi szöveg kéknek. Elég érdekes nyomtatvány...

És ma jött a gondolat, hogy újraírom az egész könyvet. Ami használható a régiből, átfésülve megtartom. A lényege az, hogy egyetlen ember akadt, Sztanyiszlavszkij, aki vállalkozott arra, hogy ezt megfogalmazza. Még Strasberg után sem maradt egyetlen sor sem. A többi mind elvi, esztétikai fejtegetés, vagy tréningleírás, de nem szerves folyamatok szóbeli rekonstrukciója.

És még egy! Egyedül a realista színjátszás az, ami közös nevezőre hozható minden mással, ami minden iskola, irányzat számára közérthetően leírható, mert ennek vannak közös pontjai az összes többivel, míg a többinek esetlegesen a kapcsolatai. Amit e tárgyban írtak, az inkább rendezői aspektusú, s szinte semmi sincs, ami a színész aspektusából vizsgálná meg a kérdést. S ez így van a görögök óta. Próbáld megfejteni Arisztotelésznek azt a mondatát, hogy a dráma a cselekvés és nem a jellem utánzása! Ezért kell ezt a könyvet megírni.

Ma el is kezdtem. Ha élve szabadulok Szombathelyről, akkor megcsinálom, ha nem, akkor marad a közmondás: nagy dolgokból még a szándék is elég.

Öllelek

Jóska

RUSZT JÓZSEF

Színészdrámaturgia

(1968–2005, DEBRECEN–ZALAEGERSZEG)

ELŐSZÓ

*Ez itt Nánay oldala!
Én úgy gondoltam, utószót írok.*

TARTALOM

I. BEVEZETÉS A SZÍNJÁTSZÁS ELMÉLETÉNEK ALAPJAIBA

A művészi élmény természete. Színjáték és katarzis
Dráma és színjáték. A színész alkotómunkájának alapjai
Az átlényegülés és a „színészparadoxon”
A színpadi létezés sűrítettsége és a pszichofizikai rugalmasság

II. A SZÍNPADI LÉTEZÉS TERMÉSZETE. A CSELEKVÉS ELEMEI ÉS SZERKEZETE. A MEGFIGYELÉS SZEREPE A SZÍNÉSZ MUNKÁJÁBAN

A fizikai cselekvések természete és szerkezete
A mozgásmechanizmusok
A fizikai cselekvések lélekrajza. A mozgásnormák és a cselekvés karaktere
Az élőbeszéd és az írott szöveg viszonya
A színpadi beszéd és a szöveg cselekvő elemzése

III. A SZÍNJÁTSZÁS MŰVÉSZETÉNEK ALAPJAI.

AZ ALKOTÓMUNKA ELŐKÉSZÍTÉSE ÉS A SZEREPEN VÉGZETT MUNKA ELSŐ SZAKASZA

Élmény és alkotói ambíció. A szerep érzelmi természete
Az elemzőmunka. A szerep szerkezeti felépítése
Az első színpadi próba. Az elképzelés térvázlata

IV. AZ ALKOTÓMUNKA BELSŐ FOLYAMATÁNAK SZERKEZETE.

AZ ÁTÉLÉS TECHNIKÁJA ÉS ELEMEI. A CSELEKVŐ ELEMZÉS MÓDSZERE

Az átélés technikájának első fázisa. A cselekvés körülményei és kapcsolatai
A körülmények gondolati elmélyítése és a képzelőerő alkotómunkája
Koncentráció és figyelem, a figyelem szerkezete. Az imitált cselekvések igazsága
Az érzelmi folyamatok megteremtése. Pszichikai telítettség és érzelmi emlékezet
Az átfogó cselekvés elemei
A törekvések logikája és az alkalmazkodás ökonómiája

V. A SZEREP KÜLSŐ MEGFORMÁLÁSÁNAK PROBLÉMÁI.

AZ ALAKÍTÁS ELEMEI ÉS AZ ÖNTÜKRÖZÉS TECHNIKÁJA

A fizikai apparátus felkészítése és működése. A közérzet fizikai és pszichikai elemei
Közérzet és próbatechnika. Improvizáció és rögzítés
A külső megformálás plaszticitása
Tempó, ritmus, dinamika és a külső megformálás egyéb problémái
Az alakítás lekerekítése

I. BEVEZETÉS A SZÍNJÁTSZÁS ELMÉLETÉNEK ALAPJAIBA. ÁTÉLÉS ÉS ÁTLÉNYEGÜLÉS

A színjátszás elmélete azonos a színjátszás gyakorlatának rendszerező leírásával. „Az elmélet ellenőrzi tudásunkat, és vizsont” – mondja Hevesi Sándor.¹ Ha ismerjük a rendszerezett gyakorlatot, megismerhetjük az elméletet – és fordítva. A helyzet valóban ilyen egyszerű lehetne, ha lenne általánosan elfogadott színházi elmélet és ennek megfelelő, ugyancsak általánosan elfogadott színházi gyakorlat. Mint tudjuk, ilyen nincs. A XX. század kezdetétől egymást érik és váltják az egymásnak sok esetben ellentmondó elméletek, valamint jönnek létre egymástól különböző akaró színházak és társulatok. Egyvalami mégis mindegyikben közös: a színész.

Hevesi Sándornak ma is igaza lehetne, ha a halála óta eltelt több mint hetven év alatt nem történik egy s más, és nemcsak a XX. század gyötrelmes történelmében, hanem – ami minket közelebből érint – a színház világában is. Gyors fejlődésnek indult a technika, a két világháború borzalmi nemcsak témát adtak a művészeknek, de megindították az elhatárolódási folyamatokat is. A századforduló táján megjelenő új művészeti irányzat önmagát szecesszióknak nevezi, ami kivonulást, elkülönülést, elszakadást jelent. Anélkül hogy részletekbe bocsátkoznánk, meg kell jegyeznünk, hogy e folyamat alapjaiban érintette a színházat is. A technikai fejlődésnek köszönhetően ebben az időben jelentek meg, és indultak rohamos fejlődésnek a hang- és képhordozók, így ez az időszak már gazdagon dokumentálja önmagát. Mindez azért fontos, hogy megfelelő környezetbe helyezhessük a színház történetnek a realista színjátszás megjelenését követő alapvető változását.

Az ókori görögségtől kapott becses örökségünk, az európai színház története elválaszthatatlan a társadalom fejlődésének menetétől. Az emberiség történetének mindig voltak nagy időszakai, amelyekben hol a zenét, hol az építészetet, hol meg a festészetet vagy a technikai fejlődést tartották a kor reprezentánsának. A XX. század – talán – a színház reprezentáns százada volt, amely a nagy realista színházzal indult, és napjainkig sokféle ágazott el. Az előzményeket tekintve a XIX. század a romantikáé volt, illetve egy új történelmi osztály, a polgárság megerősödéséé.

A XIX. század utolsó harmadában jelent meg a színpadkép, a díszletek és jelmezek korhűségének igénye, a hitelességre és az összjátékra különösen nagy gondot fordító rendezési elv, melynek képviselője egy dúsgazdag meiningeni herceg, II. György. A meiningenizmus egész Európában igen nagy hatással volt a kor színházára. A herceg előtt néhány évvel Edmund Kean, a legnagyobb angol tragikus színész fia – aki korának egyik legjelentékenyebb rendezője is volt – már programszerűen, tudatosan törekedett a stílushűségre, így vált világszerte általános követelménnyé, hogy a színészek szerepüknek meg-

felelő jelmezben, korhű díszletek között lépjenek színpadra. Ez a korhűség nem azt jelenti, hogy Charles John Kean vagy György herceg színészei – Ludwig Chronegk vezetésével (aki melleleg korának egyik kiváló színésze is volt) – realista színházat játszottak volna.

A színház történetet sem kerüli el az az általános jelenség, hogy minden új együtt jár a túlzásaival. A korhűség iránti igény nem csupán azt jelentette, hogy a görög és római tárgyú történelmi darabokat nem barokk és rokokó ruhákban játszották, mint néhány évtizeddel korábban, hanem azt is, hogy a valóság elemei mindenféle értelemben, így a színészek ruházatában, viselkedésében és beszédében is megjelenjenek a színpadon.

A XIX. századi akadémikus és historizáló művészet kedvezett a romantikus színháznak, ami együtt járt azzal, hogy beszűkült a színház irodalmi repertoárja. Már a XVIII. század végén elszaporodtak a külvárosi színházak, amelyek látványos történelmi tárgyú játékok mellett bohózatot és varietét játszottak, s e daraboknak már lényegében semmi közük sem volt ahhoz, ami irodalomnak és emberábrázolásnak nevezhető. Az ember azt gondolná, hogy a meiningeniek korhűségre törekvését egyfajta realizmus iránti igény követte, de nem. Színházban és irodalomban a szimbolizmus mellett tért hódított a naturalizmus. Sőt! A kettő még egy életművön belül is megfér. Egy időben élt Émile Zola (1840–1902) és Henrik Ibsen (1828–1906). A nagyszabású színházművészet mellett helye volt a hétköznapi igényeit kielégítő kommersz színháznak is, és együtt élt azokkal a haladó törekvésekkel, amelyekből a XX. század színháza származtatja magát. Világjáró művészek – mint a francia Eleonora Duse, az olasz Ernesto Rossi és Tommaso Salvini – vitték és terjesztették Európa-szerte az újat.

A nagy hatású meiningeni II. György mellett a századforduló két nagy színházcsinálóját kell megemlítenünk, a francia André Antoine-t,² a Théâtre Libre (Szabad Színház, 1892) és Otto Brahmot,³ a Freie Bühne (Szabad Színház, 1889) megalapítóját. Antoine hadat üzent a Comédie-Française hagyományos és már-már gépiessé vált szavaló stílusának; ő maga gázgyári tisztviselő volt, és első társulatát is munkatársai közül toborozta. Otto Brahm is a természetes beszédre törekedett, de maximalista módon – színészei például a nagymonológ kellős közepén köszörülték meg torkukat, vagy zsebre dugott kézzel mondták szövegüket, s ültek, álltak, mozogtak, vakaróztak. Ezzel együtt és ennek ellenére a német színház történetében Otto Brahm teljesítménye rendkívüli volt. Színházát és munkáját később Max Reinhardt vette át, illetve folytatta. Az ő nevéhez fűződik a színházi technika (szcenika) megújítása. Hofmannsthal *Akárki* című moralitásának feldolgozásával és bemutatásával ő hívta létre a Salzburgi Ünnepi Játékokat, így hozzá köthető a szabadtéri játékok meghonosítása. Ezt követően, illetve ezzel egy időben indult el az a változás, amely a realista színház létrejöttéhez vezetett.

Ebben az európai folyamatban nehéz elhelyezni a magyar

1 Hevesi Sándor (1873–1939) nagy magyar rendező és pedagógus. Dolgozott a Thália Társaságnál (1904–1908), majd a Nemzeti Színház igazgatója 1922-től 1932-ig. 1932-től a Madách Színház főrendezője. 1908-ban jelent meg *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete* című könyve, az egyik első magyar nyelvű szakirodalom. A könyv 57 év múlva, 1965-ben jelent meg újra a Gondolat Kiadónál.

2 André Antoine (1858–1943) francia gázgyári munkás, majd színész, rendező és igazgató. 1897-től a Théâtre-Antoine, majd az Odéon igazgatója, Jacques Copeau megjelenéséig a francia színház meghatározó személyisége.

3 Otto Brahm (1856–1912) német rendező és színházi kritikus. Később a Deutsches Theater, majd a Lessing Theater igazgatója.

színház létrejötte és sorsának alakulását, ugyanis a magyar színház egyszerre járta az európai utat és történelmi előzményeiből következő sajátját. Anélkül hogy elkalandoznánk az egyébként nagyon izgalmas magyar színház-történetben, röviden utalnunk kell arra, hogy a XIX. század elején még nem volt magyar nyelvű színház, mert abban az időben nem volt a magyar városokban színházat fenntartani és eltartani képes magyar nyelvű polgárság. A művelt közbeszéd már nem latin volt, mint néhány évtizeddel korábban, hanem többnyire német. A magyar nyelvterületeken is német színházak játszottak, közülük különösebben rangosról nem emlékezik meg a színház-történet. Az is közismert, hogy a magyar anyanyelvű színészek is német társulatokban voltak kénytelenek játszani – németül. Mindez valóban csak a színház-történethez tartozna, ha e ténynek nem lennének más, súlyosabb vonatkozásai is.

Való igaz, hogy 1834-ben Kolozsvárott Egressy Gábor Bánk bánt játszott, s hogy 1837-ben létrejött Pest-Budán az első magyar nyelven játszó magyar társulat, a Pesti Magyar Színház. Nemzeti Színháznak kellene nevezni, de jellemző, hogy még elnevezésében is a német színházzal szemben fogalmazta meg önmagát. Való igaz, hogy Paulay Ede,⁴ az első európai mércével is mérhető modern magyar rendező 1883-ban színre vitte a sokak által megrendezhetetlennek tartott drámai költeményt, *Az ember tragédiáját*. E bemutatót megelőzően Paulay járta Európát, hosszú időt töltött Párizsban, hogy tanulmányozza a Nyugaton már használt elektromos világítást, és szorgalmas látogatója volt a meiningeni előadásoknak. Jó barátságban állt II. György herceggel. A *Tragédia* pesti bemutatója már csak azért is revelációnak számított, mert a magyar közönség először láthatott elektromos reflektorokkal megvilágított színpadképet.

Ugyanakkor az is igaz, hogy a magyar, illetve a magyar nyelvű színjátszás – amikor végre megalakultak az első állandó színházak és társulatok – olyan elkötelezettségeket vállalt, amelyek történelmileg ugyan progresszívek voltak, de szakmai értelemben gátolták haladásában. A magyar színész számára kezdettől fogva erősebb benső érzés volt a színészet hivatásként való megélése, mint a mesterség tisztaságának felelőssége. Előbb a hivatás, a küldetés, s csak aztán a mesterség, a szakma.

Eldönthetetlen, kit illet az utólagos, de jogos kritika: az akkori magyar szellemi és művészeti közéletet vagy Paulay Edét, aki 1871-ben jelentette meg *A színészet elmélete* című könyvecskéjét, amelyben alapvetően attitűdöket ír le szituációk elemzése és jellemrajz helyett. Növendékeit a cselekvő elemzés helyett viselkedésre oktatja. Arról beszél, miképpen kell járnia-kelnie az elegáns színésznek, melyik térdére kell ereszkednie, hogy az előnyös legyen számára. A lényeg az azzal intézi el, hogy az ihletet nem lehet este 7-től 10-ig megidézni, a tehetség tehát abban mutatkozik meg, hogy jön-e az ihlet, amikor kell, avagy nem.

A magyar színész mindenekelőtt a magyar nyelv és kultúra, a magyar identitástudat hivatásos elkötelezettje lett. Ilyen körülmények között természetesnek tetszik: a magyar színház szinte kialakulásának pillanatától azonossági jeleket mutatott a historizáló magyar képzőművészettel, amely szintén azt a

küldetést vállalta fel, hogy nemzeti múltat teremt a holnapot tervező mának. Ezzel adekvát módon a magyar színészet felvette állandó kellékének a pátoszt, amelyetől aztán vagy száz esztendőn át képtelen volt megszabadulni. A színház pontosan olyan „széles ecsetkezeléssel” alkotta meg történelmi figuráit, mint Székely Bertalan, Madarász Viktor vagy Benczúr Gyula. S pontosan olyan idilli romantikával kezelte az egyszerű népet, a vidéket, mint Keleti Gusztáv, Bihari Sándor vagy Deák-Ébner Lajos közismert festészete. A maguk helyén mind kiváló művészek, de visszatekintve partikulárisnak nevezhetjük őket. Erkel Ferenc, nemzeti operánk szerzője mindent tudott, amit Donizetti, mégsem azt mondjuk, hogy Donizetti az olaszok Erkelje, hanem azt, hogy Erkel a magyar Donizetti. Ami a festészetben Madarász Viktortól indul, az Illyés Gyula *Fáklyalángja*ig jut el. Deák-Ébner Lajos idilli festészete a népszínműg. De Katona *Bánk bánját* és Madách *Tragédiáját* leszámítva lényegében egyetlen mű sem vezet el Örkény *Pistijéhez*. Hasonlóan keserű példa, hogy a híres és közismert Tiborc panasza lényegében August Friedrich von Kotzebue német színjátékszerző egyik szörnyűséges melodramájából vett fordítás.

A magyar színház passiója nem ért véget a XIX. században. Azóta is több progresszív kísérlet fulladt érdektelenségbe, ostoba ellenállásba vagy pénztelenségbe. Plasztikus példája ennek az 1904–1908 között működő Thália Társaság rövid és küzdelmes története. A magyar művészetben a két világháború között erősödött fel a megkésetttség keserű élménye, s ebben az időben – egy-két kísérletet leszámítva – már nem tekinthetjük igazán kortársinak a magyar színházat.

Ez persze nem azt jelenti, hogy a második világháborút megelőző évtizedek magyar színháza ne használt volna olyan egységes színházi nyelvet, amelyen kölcsönösen megértette egymást alkotó és néző. Vagy ne születtek volna nagy teljesítmények. Ellenkezőleg! Kiváló színészek és rendezők nagy-szerű színházat, társulatokat, kiváló előadásokat (is) létrehoztak. E korszak jelentős, nagy színészegyéniségei pontosan tisztában voltak feladatuk művészi nagyságával. Képtelenség volna azt gondolni, hogy Jászai Mari vagy Ödrys Árpád – nagy hírű angol, francia vagy amerikai társaikkal egyetemben – mint valami östehetségű dilettáns küzdött volna meg feladataival.

A középkortól a barokkon át egészen a mai napig a gyakorló színháznak mindig megvolt a maga mesterségbeli nyelve, és mindig megvoltak a valóságos nagyjai, nem csak azok, akiket a divat az élvonalba emelt. De a nyelvezet, még ha bizonyos kifejezések, sőt akár módszerek általánosultak is benne, nem vált általánosan használatossá. Mindig a személyesség jellemezte őket. S mivel nem alakult ki egységes szakmai nyelv, nem született ezzel adekvát, egységes elvű pedagógiai módszer sem.

Ez azonban nemcsak a meglehetősen ellentmondásos történetű magyar színház esetében mondható el, hanem kisebb-nagyobb megszorításokkal az európai színház egészére is.

A színház-történet során először az úgynevezett realista színház alakította ki a színjátszás elméleti alapjait, és elsősorban pedagógiai célzattal kísérte meg leírni annak technikáját. Azt

4 Paulay Ede (1836–1894) magyar színész, rendező, színházigazgató és pedagógus. Haláláig a Nemzeti Színház igazgatója. 1873-tól a Színitanoda tanára, majd 1893-tól haláláig a Színművészeti Akadémia első igazgatója.

a színházat, amely a továbbiakban kiindulópontunk és elemzésünk tárgya lesz, nem egyfajta realista koncepció alapján tekintjük realistának, hanem azért, mert benne a színészt alkotómunkájának elemzésében és leírásában érző és gondolkodó, önmagáért és munkájának egészéért felelősséget vállaló individuusként értékelhetjük, illetve – s nem utolsósorban – ez az elmélet adott gyakorlati módszert a mesterség elsajátításához.

A korszakot jellemző realista színjátszás alapiskolája a Sztanyiszlavszkij⁵-rendszer és a hozzá tartozó pedagógiai módszer. Óvatosan kell bánni ezekkel a kifejezésekkel és szavakkal, mert nagy részük „foglalt”, vagy olyan egyedi jelentést takar, hogy egy szócsere is komoly félreértéseket okozhat. Legyünk pontosak a szavak és kifejezések értelmezésében és használatában! A „módszer” nem azonos a „rendszerrel” – és fordítva: a rendszer nem módszer.

Aki már kézbe fogta *A színész munkájának* két kötetét, az tudja: nem tételelesen kifejtett rendszerrel és módszerrel kell megbirkóznia. A szerző – talán azért, hogy elkerülje a száraz, didaktikus előadásmód veszélyét, az unalmat – művének a novellisztikus formát választja: egy növendék naplószerűen számol be Konsztantyin Szergejevics, a Mester tanórairól, és így vezeti végig az olvasót az átélés és alakítás nehéz és bonyolult folyamatán. Anélkül hogy elmélyednénk a mű értelmezésében, annyit mondanunk kell: az első kötet az „átélést”, a színész önmagán végzett munkáját, míg a második az „alakítást”, a szerepen végzett munkát tárgyalja. Sztanyiszlavszkij sem vállalkozott arra, hogy egzakt, tételelesen felépített rendszerben és módszerben fejtsse ki nézeteit, kikerülve ezzel minden olyan buktatót, amellyel az ilyen művek általában járnak, s amelyekkel nekünk most természetszerűleg meg kell küzdenünk, ha Sztanyiszlavszkij alapvetése nyomán módszeresen tárgyalni akarjuk a realista színjátszás elméleti és gyakorlati alapjait, s követni akarjuk e színházi idea történetét keletkezésétől napjainkig.

A színjátszás gyakorlati mesterség, könyvből nem lehet elsajátítani. Sztanyiszlavszkij művei is csak arra jók, hogy segítsenek eligazodni a gyakorlati munkában, hogy továbbjussunk, ha elakadunk valamilyen probléma megoldásában. Lényegesebb ennél a mű eszmeiségének átélése és befogadása. Szakmáját egyetlen előadó sem hívja mesterségnek, csak a színész. Éppen ezért a színézmesterséget valóban úgy kell felfogni mint kézművességet.

Lényegében különbözik egymástól, ha valaki egy hegedűszólot vagy egy szerepet gyakorol be. Ha valaki megtanult hegedülni, s megtanulta mindazt, ami a zene megértéséhez és tolmácsolásához nélkülözhetetlen, csak hangszer, kotta és ihletett állapot szükséges a mű megszólaltatásához. Nem így a színézmesterségben. Itt minden korábbi folyamat – a mű felfogása, megértése, a szöveg megtanulása (ami nem egészen azonos azzal, amikor a hegedűművész megtanulja a mű kottáját) – újra történik. Amikor a színész tanulja a szöveget, mintegy magáévá teszi azt. Az objektív szövegből szubjektív szöveg lesz. Kiderülnek a szöveg technikai buktatói, amelyeket meg

kell oldani. „Szájra kell mennie a szövegnek” – ahogy mondani szoktuk. Nemcsak a memóriánk tudja a szöveget, hanem ajkunk is. És ekkor még csak egyedül vagyunk. Aztán találkozunk partnereinkkel és a rendezővel. Ezek a stációk más műfajok mesterségéből hiányoznak. Az énekes munkája hasonlít valamelyest a színészéhez, de az operaénekes tulajdonképpen színész – bár a két mesterséget csak részben lehet és szabad összehasonlítani.

Tudjuk, hajdan minden mesterlegény végigjárta Európát, hogy szakmájának mestereitől ellesse mindazt, ami majd kiadja saját tudását, amitől maga is mesterré válik. S miközben összeszedte szakmai tudását, magába szívta mindazon helyek kultúráját és szokásait, ahol megfordult. Sztanyiszlavszkij két kötete is olyan, mintha ott ülne az ember a tanórán, s vele törtenne meg mindaz, ami ott zajlik.

Ma a színézmesterséget különféle színtanodákban és egy erre a művészeti ágra szakosodott egyetemen oktatják, amely korábban, alakulása idején tanoda, majd akadémia, később főiskola nevet viselt. A mesterséget itt is, ott is szakmájukat tudó mesterek tanítják, s ma növendékeknek nevezik azokat, akiket hajdan mesterlegénynek tituláltak.

Van valami különös és specifikus a színészi mesterségben, amely minden más művészettől megkülönbözteti: a játék. A játék tudománya ugyanis olyan tudás, amelynek mélységeibe, technikájának titkaiba csak az láthat bele, akinek megvan vagy megmaradt gyermekkori képessége, a fantázia. A lényegyet tekintve Hamletet vagy Júliát is ugyanazzal a bensővel lehet csak játszani, mint bármely gyermekjátékot, amelyhez hit és fantázia kell. És még valami: a gyermeknek az a játékképessége, hogy csúfolódjon és utánozzon.

A játék tudománya olyan tudás, amelynek mélységeibe és technikájának titkaiba csak mint valamiféle misztériumba lehetséges behatolni. Ha az elmélet valóban ellenőrizheti gyakorlati tudásunkat és viszont, ha gyakorlatunk mindig eldönthetné elméletünk helyességét (ahogy Hevesi Sándor állította), igen egyszerű dolgunk lenne. A színész művészete azért különös művészet, mert személyes, individuális értelemben önálló, de mint a színjáték szerves alkotórésze társas jellegű, hiszen a színjáték kollektív művészet. Ez a tény nemcsak elméletének és gyakorlatának leírását, de megközelítését is kissé megnehezíti, vagyis azt, hogy hol jelölhetjük ki helyét és funkcióját a művészetek nagy palettáján.

Arról természetesen sosem szabad megfeledkeznünk, hogy a színjátszás művészetét nem lehet önmagában, izoláltan szemlélni. A színjátszás, a színész egyéni teljesítménye csak része annak, amit színjátéknak nevezünk. Innen adódik a félreértés a különféle elméletekhez és módszerekhez való viszonyában és értékelésében. Egy színjátéknak – nevezzük egyszerűbb néven előadásnak – más a helye és szerepe az összművészetek körüli vitákban, mint egy alakításnak, amelyet technikája és eszköztára alapján akár naturalistának is nevezhetnénk, ha a színjátékért felelős másik alkotó, a rendező azt nem tartaná munkájára nézve sértőnek és dehonesztálónak. Technikai értelemben

5 Konsztantyin Szergejevics Alekszejev, később vette fel a Sztanyiszlavszkij nevet (1863–1938), orosz színész, rendező és színézpédagógus. Vlagyimir Ivanovics Nyemirovics-Dancsenkóval megszervezte a Moszkvai Művész Színházat, amelyhez 1905-ben egy kísérleti stúdiót is csatolt, és hozzá látott a színjátszás, a színészi alkotómunka tudományos rendszerének kidolgozásához. A kétkötetes mű 1950-ben és 1951-ben jelent meg magyar nyelven *A színész munkája* címen. Az első kötet címe: *Az átélés iskolája*, a második köteté pedig: *Az alakítás iskolája*.

tehát igen határozott vonalat kell húznunk a színjáték egésze mint alkotás és a színészi teljesítmény mint alakítás közé.

Az elmélet ugyanis nem a színésznek teszi fel kérdéseit, hanem annak az alkotónak, aki nem a valóságot kutatja, hanem hogy milyen eszközökkel lehet ezt a valóságot megragadni és színjátékká tenni. Ebben az értelemben az ábrázolandó színjáték a maga teljességében és bonyolultságában is egyszerű szöveg marad, s a feltett kérdés egyetlen kulcsszóvá tömörödik, ez pedig az interpretáció. Ez az, ami a színjátszást a többi művészettől valójában megkülönbözteti, mert a művészet azon ágai, amelyek ugyancsak az interpretációhoz, tehát az előadó-művészethez sorolhatók, sem elméletükben, sem gyakorlatukban nem hasonlíthatók a színjátszáshoz. Egy karmester, hegedűművész vagy énekes szorosabban és konkrétan kötődik tárgyához, az előadandó műhöz, mint a színházcsináló művész. Az előbbieknél nem áll módjukban a világot így vagy úgy láttatni, a műhöz való viszonyuk kötöttebb, s kisebb szabadságuk van az interpretációban, mint a színházcsinálónak.

Elméletileg ma már azt is tisztázni kell, mit értünk színjátszáson, meg kell határozni, kit, kiket tekintünk *színházcsinálónak*, sőt még azt is, hogy voltaképpen mi is az *elmélet*. A színház gyakorlatának leírása egyébként is komoly nehézségekbe ütközik. A többi művészet leírását az egyszerűbb és világosabb módszerek és egy általánosan használatos nyelv teszi viszonylag egyszerűbbé. És amióta maga az *értelmezés* is önálló tudomány lett, az időnkint felröppenő, tetszetős, de semmitmondó, rövid idő alatt idejét múlt kiáltványok és koncepciók között nehéz megtalálni az igazságot, az érvényes kritikát, az egyszerű, világos és viszonylag mindenki számára érthető tiszta beszédet, a valóban helytálló elméleti munkát, a valóságnak jogosan feltett kérdést. Az úgynevezett *elmélet* valóban kérdéseket tesz fel, és válaszokat keres, s néha úgy tűnik: meg is találja a helyes választ. A probléma csak az, hogy ez a válasz megállja-e helyét, mondjuk, húsz év múlva is. Vagy ha nem az izgat minket, hogy mi lesz igazságainkkal húsz év múltán, tudjuk-e, hogy a ma feltett kérdésre adott mai válaszunk közelebb visze az igazsághoz, és ha Hevesinek igaza van, nem cáfolja-e a gyakorlat az elmélet által adott választ?

„A XX. században a különböző elméleti iskolák párbeszédéből nyilvánvalóvá vált, hogy a jelentések mozgásának vizsgálatában a megértés alakulástörténete az a sarokkő, amelyen keresztül az interpretáció és szöveg viszonyának számos eredménye feltárható s nyelvbe foglalható. Ebben pedig úttörő szerepe volt a hermeneutikai iskolának. A »szöveg és interpretáció« fogalma szinte egybeolvadt Hans-Georg Gadamer⁶ nevével...” – veti fel a kérdést a debreceni Tóth Csaba Lev Dogyin⁷ és a szentpétervári Kis Színház 2001-es magyarországi vendégjátékának apropóján. A társulat Csehov *Platonov*jának feldolgozásával szerepelt az Uniószínházak budapesti fesztiválján. Nyilvánvaló, hogy ez az elméleti fejtegetés, bármennyire a szöveg és interpretációja problémáját feszegeti is, nem a színész munkájából indul ki, és nem is oda kíván eljutni. Az idézet jól érzékelteti, hogy milyen irányba érdeklődik az elméleti szakirodalom. Az utóbbi évtizedek színházelméleti munkái

ugyanis jórészt azzal foglalkoznak, hogy a színházat mint jelenséget, a színjátékot mint formát, az előadást mint interpretációt egyetlen nagy egységben szemlélhessék, és ez az egység mindig közelebb áll a rendező és a tervező lehetséges nézőpontjához, és távolabb a színész munkájának elméleti elemzésétől. Néha úgy fest, mintha a színész csupán a színjáték nyersanyaga lenne, s nem az együtt alkotók társa – mint azt hosszú időn át sokan gondolták, és gondolják még ma is.

Természetesen igen sok színházi elmélet „forog” közkézen. Mindig akad egy-egy különös vagy az átlagból kiemelkedő színházcsináló, aki iskolát teremt, és megfogalmazza elméletét, ars poeticáját. De ha ő nem teszi, megteszik helyette mások, kevésbé érdekesek, ám a színész munkája ettől alapvetően nem változik. Természetesen vannak lényeges kivételek, amelyek sokszor egyetlen produkcióhoz köthetőek. De meg kell említenünk Jerzy Grotowski⁸ lengyel rendező nevét, aki az 1960–70-es években a lengyelországi Opolében, majd Wrocławban működött, és néhány kivételes képességű színészével különleges előadásokat hozott létre. Az ő példája mutatja, hogy lehet új és szokatlan követelményeket állítani a színészmesterség elé, el lehet érni szokásostól alapvetően eltérő formákat, de ezek speciális körülmények között született, speciális eseteknek tekintendők, amelyek önmagukban állnak, és nincs folytatásuk.

Elmondhatjuk tehát, hogy nem ismerünk olyan általánosan elfogadott és használatos elméletet, amely Hevesi Sándor szándékai szerint próbája lenne a realista színjátszás gyakorlatának, s amelyre a magát realistának tartó színházi gyakorlat támaszkodhatna, s nagy a valószínűsége annak, hogy nem is létezik ilyen. A színházak – függetlenül attól, hogy mit mondanak és gondolnak önmagukról – nagy általánosságban hasonlítanak egymásra, ez alól csak néhány, valóban nagy alkotó körül kialakult színházi formáció jelent kivételt, mint az említett Lev Dogyiné vagy Grotowskié. Ők e pálya különös virágai, amelyek évszázadonként egyszer bújnak ki a földből.

Fenti és nem említett nagy kortársaink, ilyen és amolyan stílusjegyekkel jellemezhető színházi mesteremberek vagy korszakalkotó óriások mind a nagy orosz realista iskola növendékei. Ez az iskola, amely a XX. század elején mindenben, ami addig előtte és körülötte színház címen létezett, alapvető fordulatot jelentett. Ez az orosz fordulat nem elszigetelt jelenség, hiszen a színház szinte egész Európában kereste önmagát, igyekezett megszabadulni sallangjaitól, s meg akart újulni a nagy testvér, az ekkor még csak bukácsoló film szomszédságában.

MESTERSÉG ÉS NYELVEZETE

Az út, amelyet most kezdünk bejárni, jobban hasonlít szertelen kerti ösvényhez, mint valamilyen kitaposott úthoz. Ha a színész mestersége olyan gazdag lenne forrásanyagban és leírásban, mint amilyen a színház- és drámatörténet leletanyaga, úgy színes és tartalmas *színészettörténetünk* is lenne, és sokkal többet tudnánk arról, hogyan játszottak elődeink, mint

6 Hans-Georg Gadamer (1900–2002) német filozófus, az értelmezéstan, a hermeneutika elméletének kidolgozója.

7 Lev Dogyin (1944) világhírű orosz rendező, a szentpétervári Kis Színház művészeti vezetője.

8 Jerzy Grotowski (*1933) világhírű lengyel rendező.

most, s pontosabban meg tudnánk határozni azt is, hogy az eddigiekhez képest hogyan játszottunk ma.

A kérdésben nincs semmi esztétikai rejtvény, egyszerűen arról van szó: jó lenne tudni, hogyan játszott a színész Shakespeare idejében, és hogyan ma. Az utóbbi száz évben egy-egy nagy színésztől már monográfiák születnek, némelyik szakmailag is megállja helyét, színes, hogy magához csábítsa az olvasót, és talán az életrajz is kalandosabb kissé, mint amilyen a valóságban volt. Nincs ezzel semmi baj. A hiba a kritikákban van. Néhány évvel korábban még minden napilapnak volt állandó szerkesztőkkel működő színházi rovata. Várni – és a legtöbb esetben persze előre tudni – lehetett, hogy mi jelenik meg egyik vagy másik napilapban. Izgalmasabb feladványt rejtettek a hetilapok, amelyeknél nagy híré, nemritkán „rettegett” kritikusok írták meg egy-egy előadás vagy alakítás „végrendeletét”.

Csupán a példa kedvéért idézek egy jó tollú, nemrég még rettegett kritikus cikkéből, melyet egy közelmúltban bemutatott és sikeresnek ítélt előadásról írt. A kötelező és szokásos darabelemző passzusok után következnek a színészek. Nézzük, hogyan örökíti meg színész kollégáink alakítását az utókor számára! (A kritikus és a színészek nevét inkognitóban hagyom, nemkülönben a színházét és a darabét is, mert ez esetben nem az adott színészek minősítése érdekel, hanem hogy a kritikus hogyan és mivel jellemzi a színész alakítását, találunk-e e minősítésekben valami szakmai nyelvre utaló jelenséget, s a kritikából vissza tudunk-e következtetni arra, hogy az alakításban vagy az alakítás mögött milyen „technológia” húzódik meg.)

Íme a kritika színészekről szóló passzusa:

1. *** színésznő mint kikapós *** erős jellemkomikai képességeit használja. Szép. Lerázhatatlanul ered zsákmánya nyomába. Temperamentumosan pöröl, száguld, cselez, menekül, üldöz.

2. *** borbély, felcser, fogász, szoknyavadász semmirekellő *** megformálásában bájosan züllött, lelkiismeret nélküli csirkefogó. Alakításának csúcspontja emberi ízléstelenségének mélypontja: az egész napi hajkurászástól bebüdösödött testét sebtében szalonképessé szagosítja.

3. *** borbélyeség: *** , a léha naplopó szövegingatagsága első felvonásbeli hadaró-áriájában a premier után javulni fog. Mint ahogy a későbbi előadások során véglegesre összerázódik a [...] jól megalapozott előadása. Minden helyére kerül. A ritmusok kiigazodnak. Vadabb lesz a hajkurászó ijesztő bohózat.

4. Felismerhetetlen első látásra *** félelmetes vadembere, torzonborz szórzetű ***-e, *** fogfájós, illetmény nélküli adóhivatali gyakornoka,

5. *** humoros kikapós asszonykája,

6. *** fenyegetően nyájas, szemérmetlenül baksisra utazó rendőrbiztos.

7. *** pultosa némán iszik, tartja magát, de szemmel látható: meddig ér benne a szesz.

Tévedés ne essék, nem a kritikát teszem felelőssé az alakítások nivójáért vagy nivótlanságáért. Egyszerűen csak keresek valamit: tanult kritikus kollégáink szövegében azt a szakmai

nyelvet, amelyen mint szakma kommunikálunk. Nem a tolvajnyelvet keresem, hanem az irodalmilag helyes és értékes, választékos és pontos nyelvet, a miénket. Ha ugyanis a színjátászásnak van elmélete, lennie kell olyan nyelvnek is, amelyen kifejezi magát, vagyis kell legyen terminológiája. Nem a kritikusok hibája, hogy nincs. A nyelv, amelyik hiányzik, egy színházi „közbeszéd” részeként hiányzik, s ez a teljes szakma mulasztása. Mindannyian ismerjük a magyar színháztörténet szépségeit, heroikus küzdelmeit, nagy erényeit és hibáit, amelyek közül nem az az egyetlen, hogy nem alkotott önmagát kifejező nyelvet. Az imént citált kritikából száz év múlva senki, a kutató sem fogja tudni, hogyan játszott az a bizonyos színész abban a bizonyos előadásban, de a kritikus reá szabott mondata – „a fogfájós, illetmény nélküli adóhivatalnok gyakornok” – írói telitalálat.

Mit is mond Polonius⁹ töprengve önmagának, miután Hamlet egyszerűen hülyét csinált belőle? Polonius nem oly ostoba, mint amilyennek tűnik, s nem is olyan veszélytelen, mint amilyennek néha játsszák. Polonius eltűnődik Hamlet szavain, és a következőt mondja: „örült beszéd: de van benne rendszer”.

Shakespeare *Hamletje* és vele Arany János kísérőnk lesz az előbb említett kerti ösvényen. Nagyon lényeges, hogy nemcsak Shakespeare tanú a múltat megidéző színészi játék leírását illetően, hanem Arany János is. Nekünk a *Hamletben* Shakespeare minden szava egyben Arany János szava is. Ha Shakespeare-nak volt szava valamire a maga korában, Arany-nak is kellett legyen a maga korában! A Shakespeare Hamletjének színészekre vonatkozó passzusaiban bizonyos dolgok kifejezésére használt szavakból – ha hézagosan, ha hiányosan is – összeállíthatnánk egy szótárt, tehát egy terminológiát. Arany János pedig mindegyik szóra, kifejezésre talált magyar megfelelőt, tehát Arany János szövegét faggatva egy, ha nem is teljes, de a maga korában használatos, azaz érvényes magyar színházi terminológiát kaphatunk.

Bár a színészet a maga teljességében át nem gondolható és megfoghatatlannak tűnő játék, mégis pontosan szabályozott rendszer. Milyen tökéletesen fölépített rendszer az a bizonyos, Hamlet és Polonius közötti dialógus is, holott csupán szójátékokra alapozott improvizációnak tűnik. Nem dolgunk most e jelenet részletes elemzése, egy a lényeg: a rendszer. Polonius kissé már kicsorbult, de hajdan élesre fent észpengéje belehasít e beszélgetés lényegének közepébe, átlát Hamleten, és neki van igaza. Polonius nem az zavarja, hogy őt hülyére veszik. Miért is zavarná? Egy királyfi teszi ezt vele. Polonius az zavarja, hogy Hamlet csúfolódó szavaiból nem tudja kicsomagolni az üzenetet, de rájön, hogy a látszatra „örült beszéd” mögött *rendszer* van, tehát itt semmi sem véletlen, minden szó mögött meg lehetne találni a lényegét. Polonius ezt a lényegét egyelőre nem találja, de hogy van, azt pontosan tudja. Tudja, hogy Hamletnek valamilyen terve van. Az előző pillanatban még minden más minőségben volt, és ezt az információt követően minden új minőségbe kerül. Ily módon mozog az idő a drámában, holott a felületes néző azt gondolja, hogy az idő áll, és csak két színész marháskodik.

Abban a szerencsében volt részem, hogy Vámos László asszisz-

9 Shakespeare: *Hamlet*, II. felvonás, 2. szín, Arany János fordítása.

tense lehettem abban az 1962-es, méltán híres *Hamlet*-előadásban, amelyben Hamletet Gábor Miklós¹⁰ játszotta, Poloniust Pécsi Sándor,¹¹ Claudius az első szereposztásban Greguss Zoltán¹². Közről figyelhettem, hogy ezek a színésznagyságok is milyen hosszú úton jutottak el a szöveg megértésén keresztül a lényegig. Egyik kedves történetem Pécsi Sándorhoz fűződik, aki nagyon megilletődött, hogy ezt a nagy Shakespeare-szerepet rá osztottak, s a próbákon jegyzetblokkal a zsebében járkált, időnként feljegyzett valamit, sőt, meg is kérdezett valakit, így Gábor Miklóst is: „Tudod, Mikikém, van nekem ott a III. felvonás elején egy nagy hallgatózási jelenetem a Zolival, s Te ott vagy elől, majd nem a sűgőlyuknál, mit is mondasz ott, kérlek?” Mire Miklós: „Azt mondom, Sanyikám, hogy: Lenni, vagy nem lenni, az itt a kérdés.” „Értem – hümmögte Pécsi Sanyi –, értem...”

Aki a *Hamlet*et Arany János fordításában elolvassa, alapfokon színházi szakemberré válhat. Figyelmesen kövessük a következő felsorolást! Egy színdarab, amelyben színészek szerepelnek! Egy királyfi, a darab főszereplője azt játssza, hogy bolond. Ez a királyfi készít egy szüzsét, az Egérfogót, abból a megdögléséből, hogy tudja (helyesebben: hallotta): a színjátéknak katartikus hatása van, a bűnözők önként bevallják bűneiket. Ez a királyfi kioktatja a színészeket saját mesterségükről. Elmondja, milyen hatással van a közönségre a tragédia. Nádasdy Kálmán kedvenc kifejezésével élve: „hatást elemez.”

A *Hamlet*ben tehát Arany János pontosan rátalált azokra a szavakra és kifejezésekre, amelyek egy feltételezett színházszakmai nyelv részei is lehetnének. Figyeljük meg, miként oktatja a Wittenbergből hazatérő Hamlet a hazai színészeket arról, hogyan függ össze szó és cselekvés, mondanivaló és gesztus! Lélegzetelállító olvasni ezeket a sorokat, mert tisztán és világosan látszik: a magyar nyelvben minden készen van ahhoz, hogy fogalmakat alkosson és fordítson, hogy a XIX. század közepén Magyarországon saját nyelvezettel szolgálni tudjon egy olyan színházat, mint amilyen annak idején Shakespeare-é volt. Sőt! Arany János nyelvileg még azt a finomságot is érzékeltetni tudja, hogy Hamlet abból a Wittenbergből tér haza, ahol Luther Márton a templomkapura szögezte föl a híres szavakat.

III. felvonás, 2. szín

Hamlet és néhány színész jó

HAMLET

Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted: lebegve a nyelven; mert ha oly teli szájjal mondd, mint sok színész, akár a város dobosa kiáltná ki verseimet. Ne is fűrészd nagyon a levegőt kezedd, így; hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zuhataga, szélvesze, s mondhatnám forgószele közepett is bizonyos mérsékletre kell törekedned és szert tenned, mi annak simaságot adjon. Ó, a lelkelem facsarodik belé, ha egy tagbaszakadt, parókás fejű fic-

kót hallok, hogyan tépi foszlánnyá, csupa rongyokká, a szenvedélyt, csakhogy a földszint állók¹³ füleit megrepessze, kiknek legnagyobb részét semmi egyéb nem érdekli, mint kimagyarázhatatlan némajáték és zaj. Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a dühöncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél. Kerüld azt, kérlek.

ELSŐ SZÍNÉSZ

Bízra rám, főséges úr.

HAMLET

Csakhogy aztán fölötté jámbor se légy, hanem menj saját ép érzésed vezérlete után. Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. No már, ha ezt túlozza valaki, vagy innen marad, bár az avatlant megnevetteti, a hozzáértőt csak bosszanthatja; pedig ez egynek ítélete, azt meg kell adnod, többet nyom egy egész színház másokénál. Ó, vannak színészek, én is láttam játszani – s hallottam dicsérve másoktól, nagyon pedig – kik, Isten bűnül ne vegye, se keresztényen, se pogány, se általában ember hangajtását, taghordozását nem bírva követni, úgy megdölyfösködtek, úgy megordítottak, hogy azt gondolám, a természet valamely napszámosa csinált embereket, de nem csinálta jól, oly vezzettül utánozták az emberi nemet.

ELSŐ SZÍNÉSZ

Remélem, hogy mi azt a modort már meglehetősen levetkeztük.

HAMLET

Vessétek le egészen! No meg, aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint írva van neki; mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok nevéssen; ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent. Ez gyalázatosság, és igen nyomorú becsvágyra mutat a bohóc részéről, ki e fogással él. Menjétek, készüljétek.

A maga helyén érdemben fogjuk vizsgálni Hamlet szövegének szinte minden részletét, hiszen minden mindennel összefügg, ahogyan Ady mondta (s Nádasdy minduntalan idézte): „mindenek mindene, minden minden!” Most csupán egyetlen megjegyzést kell tenni ehhez a szöveghez. A magyar nyelvben csakúgy, mint a többiben, a szavak értelme átalakul; ráragadnak és lepotyognak róla ilyen-amolyan apró tartalmi jelentések. A „szavald” kifejezés ma már némi pejoratív felhangot kapott, ezért félreérthető, ugyanis a maga korában mást

10 Gábor Miklós (1919–1998) nagy magyar színész, a hatvanas évek legendás magyar *Hamletje*.

11 Pécsi Sándor (1922–1972) nagy magyar színész. A Madách Színház fénykorának Ádám Ottó idejében zseniális mindenese volt. Szerepköre szinte behatárolhatatlan.

12 Greguss Zoltán (1904–1986) jelentős magyar színész, előbb a Vígyszínházban, majd a Madách Színházban játszott. Jelentősek voltak filmszereplései.

13 Shakespeare idejében a legolcsóbb hely a földszint volt.

jelentett, vagy másképp jelentette ugyanazt, mint most. Hisz ott van a részletben, hogy Shakespeare-Hamlet-Arany szerint mit jelent a „szavald” kifejezés. „Mindhárman” úgy gondolják, hogy „lebegve a nyelven”. Tehát nem arra a szavallásra gondol a szerző és Arany, amely a *Magyar Értelmező Kéziszótár* szócikkében szerepel – „1. Verset (némi pátosszal) művészi igénnyel előad. Régiesen: Színpadon a színmű szövegét mondja. 2. Pejoratív előjellel: Erőltetett ünnepélyességgel, szónokolva mond valamit, illetve így beszél. Gúnyosan: Képmutató módon beszél. 3. Népnyelvben: Szónokol.” –, s amelyhez, némileg érthetően, pejoratív asszociáció tapad.

A magyar színházi életnek tehát nincs szakmai nyelve, nincs elfogadott és általánosan használt terminológiája. Mint korábban, úgy talán ma is a növendékek mestereik szavát értik és használják. Olyan ez, mint amikor valaki tankönyv nélkül tanul meg egy nyelvet, akárcsak annak idején a kivándorlók Amerikában. Van ugyan olyan egyezményes szótár, amelyet általában használunk, de egyezményes terminológiáról mégsem beszélhetünk.

A színháznak nem alakult ki a zenéhez hasonló instrukciós szótára, amelyet szerte a világon mindenütt megértenek és használnak. Magam is sokszor sóvárogva tekintettem bele egy-egy opera partitúrájába, s néztem a zenei előjegyzéseket, amelyek hangszeres és énekes zenészeknek egyaránt pontos instrukciókként értelmezhetőek. Mennyivel egyszerűbb lenne – gondoltam –, ha nekünk is lenne ilyen előjegyzési szótárunk, s nem kellene keresgélni és találgatni a szavak között az éppen megfelelőt, odaillőt és elfogadhatót.

A terminológia hiánya pedig többek között azért problematikus, mert enélkül a színjátszás elmélete is megfogalmazhatatlan, tehát – ha a színház mesterségeinek oktatását egyetemi mércével mérjük – voltaképpen taníthatatlan is. Érdemes a probléma okaival foglalkozni, mert ez tanulságosabb és gyakorlatilag hasznosabb lehet, mint bármily erőfeszítés vagy kísérlet egy most használható, érvényes terminológia megfogalmazására.

Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy e nyelvezetnek igen nagy jelentősége lenne. Ez hordozza a tradíciókat, és ezen a nyelven kell elnevezni azt az újat, amit valaki valahol kezdeményez. Ez pedig mindig annak vagy azoknak a nyelvezete volt, aki s akik körül kialakult egy-egy alkotócsoport.

Mindazonáltal filosz legyen a talpán, aki az egyszerű vicctől, a gegtől a katartikus megrendülésig ívelő játék természetrajzának elméletét megfogalmazza. Mégis akadt, s nem is filosz, hanem egy színész, aki a múlt században vállalkozott erre a hajmeresztő feladatra. Személyes művészi értékeinél, színészi és rendezői teljesítményénél jóval jelentősebb pedagógiai munkája, amely Oroszországon túl az akkori színházi világ egészére kisugárzott. Sztanyiszlavszkij hatása annak ellenére felmérhetetlen, hogy terminológiáját ma már alig használjuk, mégis minden megújulni képes nagy színész ma is úgy játszik, ahogyan annak idején ő elgondolta. Rendszert alkotott a játékból, és módszert dolgozott ki a rendszer elsajátítására.

Milyen is volt az a korábbi színház, amelyet a Sztanyiszlavszkij-módszerrel kellett megújítani? A XIX. század súlyos örökségét tovább éltető, sekélyes és üres, de sok tehetséges, jobbra, nemesebbire érdemes színészt foglalkoztató polgári színház

volt, amelynek repertoárján kevés igazán irodalmi értékű darabot találhatunk. Szakmailag talán úgy jellemezhetnénk ezt a korszakot, hogy a szakmai munkában több volt az olyan instrukció, ami a *milyenre*, a *hogyanra* vonatkozott, és kevesebb, ami a *mi milyen?*, *mit hogyan?* kérdésekre adott volna választ. Iskolai szótárból kölcsönzött kifejezéssel élve úgy tűnhetett, több volt benne a *külső alak*, mint a *belső tartalom*, amiről mondani akart valamit – bár ez a játékban a nagy színészegyéniségeknek köszönhetően sokszor nem volt tetten érhető.

Amíg a színész számára nem adatott meg egy egységes rendszer és ennek megfelelő módszer, a korabeli színház nem sokat foglalkozott azzal, hogy a szerep ívében belül a rendező megkomponálja azt a vonalat, amelyen a színésznek a szerepét végig kell vezetnie. Ez nem azt jelenti, hogy elvileg nem foglalkoztak ezzel, hanem azt, hogy technikailag nem végezték el a szükséges teendőket. Feltehetően tisztázták a jelenetek körülményeit, a kapcsolatokat, de nem helyezték el bennük azokat a biztosítékokat, amelyekre a színész számíthatott, hogy ha a játék irányítása kicsúszott a keze közül, vagy a partner billent el erről a képzeletbeli vonalról, korrigálni tudjon.

És még egy lényeges kérdés, amely többször megjelenik e könyv gondolatmenetében. Rögzíteni kell azokat a pillanatok és technikákat is, amelyek minden este aznapivá teszik az előadást. Minden alkalommal friss vérnek kell átáramolnia az előadás érrendszerében. Nagy színészek és nagy rendezők ismerik ezeket a technikákat, a pályakezdők pedig menet közben a tapasztalt kollégáiktól tanulják el, hogyan kell e biztosítékokat elhelyezni egy-egy alakításban.

Az ismétlés művészi technikája nélkül nincs színjáték. Ez az ismétlés – nevezzük így – az egyik legspecifikusabb jelensége a színművész munkájának, s mint ilyen a színjáték egyik fundamentuma. E problémával minden előadóművész szembesül, aki egy-egy művet több alkalommal is interpretál, de persze más kérdéseket vet fel egy-egy nagy ívű hegedűdarab előadása, mint egy Hamlet-alkítás megismétlése. A színjáték ismételtőségének technikai és pszichológiai feltételei vannak, amelyekről később bőven fogunk szót ejteni, most csak előlegezzük meg elsőként a módszer terminológiájából a *pszichofizikai* kifejezést, amely mint sajátos körülményrendszer mellett még számtalan más technikai feltétel is biztosítja a színész és a színház számára, hogy az előadás ismételtető legyen.

Az a színházi nyelv, amelyet a továbbiak során használni fogunk, alapvetően a realista iskola terminológiájára épül, mert bár sokféle színház, stílus és törekvés létezik egymás mellett, a realista iskola instruktív nyelve a legelfogadottabb és leghasználatosabb. Ez a terminológia az, amit magyarul Sztanyiszlavszkij-rendszernek neveznek. Ez az, amely magában foglalja mindazt, amit egy színésznek mesterségét illetően tudnia kell, amelyet – függetlenül attól, hogy erre a típusú színészi munkára milyen rendezői koncepciók épülnek – a színház „anyanyelvének” nevezhetünk.

Közismert, hogy Sztanyiszlavszkij még készen sem volt rendszerének és módszerének kidolgozásával, hiszen csak a részletek gyakorlatba való átültetésénél tartott, amikor tanítványai már növesztették szárnyaikat, hogy túlszárnyalják a mestert. Mejerhold¹⁴ úgy gondolta, Sztanyiszlavszkij túlságo-

14 Vszevolod Emiljevics Mejerhold (1874–1942) orosz rendező.

san sokat pszichologizál, és elhanyagolja a színész testét, ezért kidolgozza a maga módszerét, amelyet biomechanikának nevez. A tehetségek sokaságából a rövid életű Vahtangov¹⁵ az, akinek Sztanyiszlavszkij átadta a Művész Színház egyik stúdióját, ahol az ifjú tanítvány önállóan dolgozhatott, s ő azért különösen érdekes számunkra, mert asszisztense, Nyikolaj Gorscsakov nagyon pontos, szakmailag mai is használható és értelmezhető naplót vezetett Gozzi *Turandot*-jának próbáiról.

Sztanyiszlavszkij módszerét később is sokan kritizálták, sokaknak adott alkalmat arra, hogy ellenvéleményüket megfogalmazzák. A nagy „csata” a módszer és Bertolt Brecht¹⁶ között zajlott, főleg azután, hogy Brecht megalapította saját színházát Berlinben, és társulatot szervezett hozzá. A valóságos „csatának” azonban nemigen volt tétje, mert Brecht tulajdonképpen a módszert fejlesztette tovább, a végletekig. Míg hazájában Sztanyiszlavszkij tanítása dogmává torzult, Európa más országaiban és Amerikában a színházi munkának új impulzusokat adott. Elementáris hatást gyakorolt a két világháború között megújuló francia színházra, Louis Jouvet-ra, Charles Dullinre, de az angol Old Vicre is, amíg azt Michel Saint-Denis irányította, s gyakorlatilag az angol Nemzeti Színházat jelentette.

A második világháborút követő években a Sztanyiszlavszkij-módszer megújulása is bekövetkezett, s ez az „új realizmus” Amerikában, majd a filmen keresztül egész Európában a színészi munka kánonjává lett. Ez az új realizmus még akkor is minden mai színészkola alapja, ha azok bizonyos vonatkozásokban el-eltérnek egymástól és az alapoktól.

E megújulás Lee Strasberg¹⁷ színész, rendező és pedagógus nevéhez fűződik, aki megalapította a New York-i Actors’ Studiót, amelynek munkájába később bekapcsolódott a neves rendező, Elia Kazan¹⁸ is.

Kettejüknek köszönhetjük az úgynevezett *rendszer és módszer* teljes megújítását, amelynek lényege: a színészi munkát ahhoz a korunkra igencsak jellemző sajátosságához közelítették, hogy szinte mindenre és rögtön az idegrendszerünkkel reagálunk, s kevésbé használjuk azt a bizonyos „emocionális mezőt”, amelyre annak idején nagyobb hangsúlyt fektettünk. Ezen az alapon a színész egész idegrendszeréből játszik, minden impulzusra, amely éri, először az idegeivel reagál, ez mozgatja meg intellektusát, s a hatások csak ezt követően oldódnak át az emocionális területekre. Ez tulajdonképpen a valóságban is hasonlóképpen történik: tudatunk már régen tudomásul vette a bennünket ért impulzust, amikor érzelmeink még mindig nem képesek „napirendre” térni a dolog felett. Ez főleg jelentősebb, esetleg megrázó események, élmények alkalmával igaz.

Az Actors’ Studio kisugárzó hatása mind a mai napig érződik. Ez többek között a „metódus” elméleti igényű továbbadási kísérleteiben is megmutatkozik; például e közismertté vált módszert foglalta rendszerezettnek tűnő írásba S. Loraine Hull (*Színészmesterség mindenkinek*. Tericum Kiadó, 1999), aki

hosszú időn át Lee Strasberg asszisztense volt. De inkább csak a színész diszpozíciójával, ha tetszik, az ihlettel foglalkozik, s nem érinti azt a nehéz kérdést, hogy a színész csupán része a színjátéknak, s a színész feladata szerepének felépítése és megisméltése a színjáték egészének szigorú keretei között. Újabb paradoxon: teljes szabadsággal a kötöttségek közt.

A második világháborút követően a magyar színház is megismerkedett Sztanyiszlavszkijjal, de az ide kvázi „erőszakkal” importált sztanyiszlavszkiji módszer akkor is meglehetősen idegen volt a magyar szakma számára, ha többen használták, mint ahogyan utólag gondoljuk. Voltak, akik már korábban tájékozódtak a rendszert és módszert illetően, valamint sokan tanultak annak idején Moszkvában és Leningrádban, akik természetesen ezt a nyelvet használták, miután hazajöttek.

Ennél is jelentősebb volt az a mozgalom, amely közvetlenül az államosítások után indult az országban. A színházakban tanfolyamokat szerveztek, amelyeken a „módszert” oktatták. Számítalan úgynevezett Sztanyiszlavszkij-kör alakult a színházakban és a színházak körül, de még nagyüzemekben is, ahol nemcsak gyakorló színházi emberek, de olyan népi káderek, ipari szakmunkások tanulták a „módszert”, akik közül nem egy emelkedett ki természetes tehetségével, és játszott vezető szerepet még a nagy színházakban is. Debrecenben magam is ismertem kiváló színészeket, akik ilyen körökben nevelődtek érett művészekké.

Persze már akkor is, de később még inkább igen sok anekdota járta a „módszer” gyorstalpaló átadásáról és népszerűsítéséről. Egy-egy ilyen előadáson a hallgatók akkor is megtöltötték a nézőteret, ha a megjelent előadók nem mindig a legfényesebb szaktekintélyek voltak. Egy ilyen (valóban megtörtént, de ezúttal a szereplőket inkognitóban hagyó) esetről mesélik, hogy az előadó felment a színpadra, a néző-hallgatók nem kis csodálkozására kért az ügyelőtől egy asztalt és egy baltát, majd a kellő mértékben hangsúlyozta, hogy a módszer nagy komolyságot és elmélyültséget igényel. A következőképpen fejezte be szavait, miközben az asztal mellett állt, kezében a baltával: „Kartársak! Én ebből az asztalból széket fogok készíteni.” A nézőtéren feszült figyelem alakult ki, a színpadon pedig az előadó módszeres igyekezettel abrikotolni kezdte az asztalt, amely szép lassan forgácsaira esett szét. Mire egy hang megszólalt a nézőtérről: „No de kedves előadó kartárs, ez nem szék!” A döbönt csendet az előadó diadalmas rikkantása törte meg: „Már vártam ezt a kérdést! Az elvtársnak tökéletesen igaza van, ez még nem szék, de már nem is asztal! Hát ilyen bonyolult módszer elsajátítására kell vállalkozniuk a kedves kartársaknak!”

A „metódus” – persze áttételesen – minden olyan színészi teljesítményre inspiratíván vonatkozik, amelynek célja (vagy céljának jelentős mértékben része), hogy az embert egy adott jelenséghez, a valósághoz kötődő bonyolult vagy leegyszerűsödött viszonyában ne csak kommentálja, véleményezze, hanem

15 Jevgenyij Pongrationovics Vahtangov (1884–1922) orosz rendező.

16 Bertolt Brecht (1898–1956) német költő, író és drámaíró. 1949-ben alapította meg a Berliner Ensemble-t. Általában szembeállítják Sztanyiszlavszkijjal. Irodalmi munkássága mellett jelentős a színházzal kapcsolatos elméleti munkássága is.

17 Lee Strasberg (1901–1982) amerikai színész, rendező és pedagógus. 1930-ban alapította meg együttesét, ahol modern darabokat játszott a Sztanyiszlavszkij-módszerre alapozva, majd kifejleszti a „the Method” (a Módszer) néven világszerte ismert technikát. Elia Kazan 1947-től kapcsolódott be a munkába, ekkor lett a társaság neve Actors’ Studio. A kor legkiválóbb amerikai színészei fémjelzik a társaságot, mint például Marlon Brando, Anne Bancroft, Paul Newman.

18 Elia Kazan (1909–2003) török származású amerikai színház- és filmrendező.

ábrázolja is. Az ábrázolatban ugyanis mindig erősebb a valóság megidézése, mint az, hogy azt kommentálja vagy véleményezze, esetleg teljesen elrugaskodva tőle öncélú, formalista játékot űzzön vele. Nem mindegy, hogy ösünk falon függő portréja fényképszerűen, véleményezetten, kommentáltan néz le ránk, vagy, mondjuk, úgy, ahogy Tiziano, Frans Hals vagy más nagy festő megfestette. Nagyon határozottan ki kell mondanunk: amíg a színház célja az élet, az ember emberhez, a valósághoz való viszonyának ábrázolása, vagyis egy történet hiteles, elfogulatlan előadása, addig ez a Sztanyiszlavszkij-rendszerben csupán részletkérdés. Mint ahogy az is az, hogy egy-egy hatás következtében a mai ember idegrendszerét látjuk elsőként megrándulni, és ez az ábrázolásban más hangsúlyt vagy akcentust jelent, mint korábban. Ennek alapján meggyőződéssel állíthatjuk: e rendszer és módszer ötven esztendő múltával is modernizálható lesz.

Igen nehéz úgy beszélni a színházról, hogy alapjáról, a drámáról ne szólnánk. A már idézett Hevesi Sándor is plasztikusan egy partitúra zongorakivonatához hasonlította a drámai szöveget, jelezve: mi minden történik egy kvázi-zongorakivonattal addig, amíg abból komplett zenekari koncert lesz.

A színháték alapja bármilyen, irodalmi értékétől független történet vagy történés lehet, amely egyetlen lényeges elemet tartalmaz: legyen cselekménye. Amit ma a szó egyszerű értelmében színhátéknak nevezünk, elválaszthatatlan a dráma fogalmától. Ezt természetesen sokan vitatják, de nekünk most nem az a dolgunk, hogy a vitában állást foglaljunk, hanem az, hogy ezt – nem mint esztétikai alapvetést, hanem mint gyakorlati kiindulópontot – alaptételként elfogadjuk. Amikor ugyanis a színhátéknak ilyen vagy olyan szabályairól beszélünk, annak alapját mindig abból a lényegi összefüggésből vezetjük le, hogy a színháték alapja a dráma, s ha a dráma szerkezeti összefüggéseit analizáljuk, akkor mindig a színhátéknak mód-szertanát is elemezzük. Vannak, akik tagadják, hogy a dráma lenne a színháték alapja. Abszurd hasonlattal élve: nem lehet a versmondás művészetéről beszélni, ha azt állítjuk, hogy vers nem létezik. A drámát úgy kell tekintenünk, mint a színháték alaprajzát. Aki a színhátéknak foglalkozni akar, el kell igazodnia ebben az alaprajzban. Akik foglalkoztak ábrázoló geometriával, ismerik azt a játéknak sem érdektelen technikát, amikor alaprajzot készítenek. A nagy tanulság: nézetnek és alapnak stimmelnie kell.

Dráma és színhátéknak történetileg elválaszthatatlanok, ha nem is azonosak egymással. Nem egyszerre születtek, de gyökereik közösek, és fejlődésük is közös úton haladt; elválnak egymástól, találkoznak egymással, s e találkozások jelentik a színhátéknak történet legjelentősebb korszakait. Egyszer a színhátéknak formaváltozása hat a drámára, s új színháték születik, más-kor az új dráma megszületése váltja ki a színhátéknak gyökeres megreformálását. Mindig egymást előkészítve hatnak egymásra. A dráma fennmarad a szövegben, s minden korban újra és újra megtalálja a maga újjászülető színházi formáját, a színhátéknak pedig minden változásában elhal és újjászületik. Létezése elválaszthatatlan a drámai alapanyagától, amelyre

minden korban épülnie kell. Erős túlzással, de teljes joggal egy egyszerű, akár szöveg nélküli szüzsét is nevezhetünk drámának, ha az egy esetleges színháték keretét, kompozíciós rendjét adja. Maga a játék természetesen eltűnik, ami pedig megmarad belőle, nem mindig méltó arra, hogy az utókor megörökítse. Ennek ellenére az alapösszefüggés elvitathatatlan.

A színhátéknak éppen ezért egy paradox vonás különbözteti meg minden más művésztől: önállósága sokkal inkább korlátozott, mint bármely másé – szabadsága viszont bizonyos korlátok között az emberi kifejezés és teljesítőképeség határáig szinte végtelen. Össze lehet hasonlítani Mendelssohn *e-moll hegedűversenyének* egyik előadását a másikkal, a különbözőségei meghatározhatóak és megfogalmazhatóak. De hasonlítsuk össze, mondjuk, Laurence Olivier¹⁹ Hamlet-alakítását egy műkedvelő produkciójával. Az összehasonlítás ez esetben is elvégezhető, s az rögtön nyilvánvalónak látszik, hogy a szakmai minimum jóval magasabb szintje szükséges egy zenemű tolmácsolásához, mint amennyit nem szégyell egy dilettáns harcba vetni produkciója sikeréért. Sokan úgy vélik, a színész megtanulja a szöveget, felveszi jelmezét, aztán nagyokat handabandázik. A többi művészi ágazatot szakszerűbbnek érezzük, mint a színészetet, amely mintha kizárólag a tehetség függvénye lenne.

Itt az ideje, hogy kimondjuk: ez nem így van, egy képzett színésznek legalább annyit kell tudnia a maga szakmájáról, mint amennyit egy hegedűsnek a magáérol! Egy valamirevaló hegedűs nemcsak a zeneirodalmat, nemcsak saját hangszerének irodalmát ismeri, de – és ez nagyon lényeges – a hegedűjét is! És nem egyszerűen azt tudja, hogy melyik sróf milyen célt szolgál, vagy ha megfeszíti a vonón a szórt, akkor az hangzásban mit jelent – a jó hegedűs magát a zenét ismeri, s mindazt az évszázados gyönyörű erőfeszítést, amelynek eredményeképpen a zene hozzáadott valamit a világhoz, amitől az nemcsak szebb, érthetőbb és átéltetőbb, de élhetőbb is lesz.

A színháték közkedvelt és hatásos intézmény. Az emberek szeretik benne a kikapcsolódás lehetőségét, a különféle kellemes, kulináris elemeket és hatásokat, és persze valami olyasmit, amit végső soron színhátéknak, átlényegülésnek nevezhetünk, amelyben megtörténik a csoda: valami külső formáját és alakját megtartva belül teljesen átalakul és megváltozik. S ez egyaránt érvényes a színészre és a közönségre.

Az idő emléket állít az eszményi nézőnek és az eszményi színésznek. Az állítólagos történet még a klasszikus időkben esett meg, amikor vándorszínésztrüppök jártak be Amerikát, és pajtákban játszottak. Az egyik *Othello*-előadás során a helység derék seriffje annyira felháborodott a kifejtet borzalmain, hogy felállt, és lelőtte a címszerepet alakító színészt, majd amikor tudatára ébredt tragikus cselekedetének, önmagával is végzett. Közös sírba temették őket, obeliszket emeltek nekik a következő felirattal: „Az eszményi színésznek és az eszményi nézőnek!” Ha nem igaz a történet, akkor is szép.

A színhátéknak a szó legszorosabb értelmében „emberarcú” művészet – és itt most felejtjük el a színész arcát így vagy úgy eltorzító és átalakító maszkokat. Mondhatnánk úgy is, hogy a

19 Laurence Olivier (1907–1989) híres angol színész, különösen Shakespeare-szerepekben tűnt fel, színpadon, filmen egyaránt. Ismeretesek rendezései, Shakespeare-filmjei is. Tőle származik a híres mondás: „A színészet a meggyőzés művésze.” A színész ugyanis előbb meggyőzi önmagát, majd a közönséget arról, amiről a szerep szerint meg kell győznie.

színészet az összes művészet közül a leginkább antropomorfi, mert nem egy mozdulatlan cselekvő embert ábrázol, mint egy szobor, nem egyetlen ember képének egyetlen pillanatát nyújtja, mint egy portré, s nem egy ember vagy embercsoport elképzelt történetét rajzolja meg, mint egy novella vagy regény. A színjátékot emberek játsszák. Benne szinte minden emberi, vagy azt a bizonyos „emberit” szolgálja. A színjátékban természetes, hogy alkotó és alkotás nem idegenedhet el egymástól, ezért merjük állítani – nem mint esztétikai apróhirdetést, hanem mint gyakorlati és egyszerű tény –: a színjáték szükségszerűen realista. S ez a tény független attól, hogy a szóban forgó színjáték miféle stílári eszközöket használ, illetve önmagát milyen stílusirányhoz sorolja.

Lehet egy színházi előadást ilyen vagy amolyan stílári skatulyába besorolni, mellérendelhetünk az izmusok sokaságából bármilyen meghatározó elemet, sőt elemeket, a játék egyszerűen és tényszerűen realista, emberszabású marad. Ugyanis semmi nem változtathat azon, hogy a színpadon pontosan olyan emberszabású lények vannak (még ha, mondjuk, idegen bolygóról jött jövevényeket játszanának is), mint a nézőtérben. Az az eszköztár, amely a nézők számára a történetet követhetővé, az akciókat felismerhetővé, a pszichológiai hatásokat értelmezhetővé teszi, pontosan olyan emberi, mint amilyen adott esetben a nézőtérben is megtalálható lenne. Térjünk csak vissza legendás amerikai seriffünkhez! Amikor eldöntötte magában, hogy lelövi az Othellót játszó színészt, olyan valóságos helyzetet élt meg, mint ha a dolog igazából megtörtént volna. Amikor rádöbrent, hogy az egész csak játék volt, és ő e játék katarzisélményét a szükségesnél erősebb fokon élte meg, végzett magával is, mert a helyzetre nem talált más morális megoldást.

A színész tehát az egyetlen művész, aki az alkotást önmagán és önmagában hordozza. Némi hasonlóság áll fenn a színész és az előadóművészek produktuma között. Mondhatjuk, hogy egy zongoraművész a szerző által meghatározott feladatot éli át – s ez így is van –, de ehhez ő egy tőle független instrumentumot, a zongorát használja. A példákat fölösleges folytatni. Ha a színészt bármely más művészeti ág művészehez hasonlítjuk, nyilvánvaló lesz, hogy a színész önmaga hegedűje, önmaga művészi portréja, önmaga szobra, s még akkor is az, ha meggondoljuk: a színész sajátos keretek között gyakorolja hivatását, sajátos képességek és technikák ismerete jellemzi. Az ember eleven, változó sokarcúságának megjelenítő ábrázolása a színész művészete. Alapvetően ez különbözteti meg minden más művészetszótól, hiszen maga az alkotó művész a legszemélyesebb életmegnyilvánulásaiban formálódik, alakul át, hogy az ábrázolandó alakot képes legyen befogadni, önmagában megformálni és kifejezni.

A színész önmagán keresztül átlényegíti mindazt, amit ábrázolni, vagyis játszania kell. Éltre kelti a drámában megrajzolt alakot – ilyen értelemben művészi munkája alkalmazkodás az íróhoz –, de önmagában korlátlanul szabad a figura színpadi életének megteremtésében. Ez az alkotó szabadság akkor jelent művészi értéket is, ha az alakítás a létrehozandó színjáték kompozíciós rendjén belül marad, ha a színjáték egészének célja és értelme szerint, annak szerves alkotóelemeként s nem annak ellenére érvényesül, ha a színész nem feledkezik meg arról, hogy tükröt tartson a természetnek, felmutassa az erény-

nek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század tulajdon testének alakját és lenyomatát, ahogy Shakespeare Hamlettel elmondhatja véleményét a színészet mibenlétéről. Ezek az instrukciók – Hamlet szavai a színészekhez – mindaddig érvényesek maradnak, amíg emberarcú nézőknek emberarcú színészek játszanak.

Megkönnyíti, de meg is nehezíti dolgunkat az, hogy a színész munkáját nem vizsgálhatjuk izoláltan, mint egy gombostűre feltűzött rovar. A színész egy színdarab egyik szerepét játssza, munkája tehát nem független a színdarab egészétől, mert csak az egészből, az egésznek alapján értelmezheti szerepének feladatait. Evidens, bár komoly nehézségeket okozó tény, hogy a színdarabban több szerep van, a színésznek tehát egyeztetnie kell nézeteit kollégáival, hiszen ők mind, közösen teremtik meg a színpadon az író által elképzelt világ teljes arculatát és annak minden részletét. A színész munkájának elemzését tehát egy feltételezett színház színpadán játszandó, feltételezett színdarabban kell elgondolnunk, s elemzőmunkánk nagyobbik részét éppen az jelenti, hogy megvizsgáljuk azokat a törvényszerűségeket, szokásokat és lehetőségeket, azokat a közmegegyezéseket, amelyeket a színészek között kialakult, kialakítandó kapcsolatnak szoktunk nevezni.

Mindebből nyilvánvaló: kell lennie valakinek, aki ezt a bonyolult kapcsolatrendszer kialakítja, vezeti és felügyeli, komponálja és összehangolja. Az ő szerepe nincs megírva, nincsenek instrukciók kapcsolva hozzá, munkája nélkül viszont a próbának nevezett, a szöveggönytől kiinduló és az előadásig ívelő folyamat elképzelhetetlen lenne. Ez a rendező.

A színháztörténet során nem mindig létezett ez a pozíció. De ha az ő összehangoló részvétele nélkül ez a munka elképzelhetetlen, akkor minden bizonnyal mindig is kellett valaki hasonlóknak lennie! Volt is. Egy-egy társulat gazdája, a társaság leggyakorlottabb színésze, aki ismerte a titkokat és a mesterfogásokat, akinek repertoárja társai közül a leggazdagabb volt, tehát a legtöbb szerepet tudta kívülről. Joggal vagy anélkül neki volt a legnagyobb tekintélye – nevezzük őt Shakespeare-nek, Molière-nek vagy éppen Goldoninak. Ezek a társulatok saját írókkal rendelkező tanműhelyek és színházgyárak voltak. Gyakran egy-egy nagyúr vagy udvar kegyét élvezték – közismertek Shakespeare vagy Molière udvari kapcsolatai. De kifejezetten udvari színházak éppen úgy léteztek, mint egyszerű csepűrágó vásári vándorkomédiás-truppok.

A MŰVÉSZI ÉLMÉNY TERMÉSZETE

„A színjáték feladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.” Ennél tisztábban, világosabban és felvállalhatóbban senki nem fogalmazta meg a színjáték feladatát. Shakespeare konkrét gondolati, stílári, ha tetszik, esztétikai kapaszkodókat nyújt számunkra.

De Hamlet itt nemcsak a színjáték feladatáról beszél, hanem minden idők színészenek „ars poeticáját” is megfogalmazza. Ezzel kapcsolatban határozottan le kell szögeznünk, hogy a színész munkája (szemben, mondjuk, a költészettel) legalább

annyira művészi alkotómunka, mint amennyire bizonyos részleteiben tanítható és elsajátítható mesterség. Ennek hangsúlyozása azért fontos, mert még mindig létezik oly közvélekedés, miszerint a színészethez elég egy „gyorstalpaló tanfolyam”, amelyen megtanítatják az illetővel a számára legelőnyösebb attitűdöket, a többi pedig nem más, mint ügyeskedő önmotogató, amely közelebb áll az utánzásához, mint az önálló művészi alkotómunkához.

Ezzel szemben a színész munkája olyan alkotó művészet, amelynek minden pillanata a végső cél eléréséhez vezető, tudatosan megformált akció, vagyis a színjátékon belül annak a szerepnek tudatos megformálása, amelyre a színész megbízást kapott. A tudatosan irányított folyamatok a próbák első pillanatától kezdve egyetlen cél felé törekednek: létrehozni azt a közös művészi produktumot, amelyet egyszerűen csak színjátéknak szoktunk nevezni. Ez egy sokak által összehangolt, bonyolult csapatmunka, amelynek gondosan felépített „haditerve” van. Ebben a munka fázisokra van bontva, s minden fázisnak megvan a maga önálló és az egészhez viszonyított funkciója. Nem véletlenül használtam a „csapatmunka” kifejezést. A próbafolyamat egészében különös amőbaszerű együttmozgás tapasztalható, ugyanakkor külön-külön minden szerepnek megvan a maga kijelölt ösvénye ebben az egyelőre rendezetlennek látszó kertben.

A színjáték a művészi élmény befogadási módját tekintve is alapvetően különbözik más művészeti ágaktól. Amint a színjátékot általában többen játsszák, a színházban egyszerre több százan, esetleg több ezren nézhetik. Ez nem ugyanaz, mintha egy portét, festményt vagy szobrot többedmagunkkal nézünk. A színházi élmény befogadása éppen annyira kollektív aktus, mint annak létrehozása. A színjáték katarzisélménye is kollektív élmény, s éppen e kollektivitásában rejlik sajátos természete és persze felfokozott hatékonysága. Nem egyszerűen arról van szó, hogy szánalmat érzünk a főhős bukása láttán, s némi együttérzéssel – anélkül persze, hogy részt vettünk volna a történetben, hogy vétkeztünk volna, s hogy mi magunk is szánalmat érdemelnénk – magunk is részesei leszünk a bukásnak. A színházban megélt katartikus élmény mégis valami ehhez hasonlítható komplex élmény. Gondoljunk csak derék seriffünkre! Vegyünk egy hétköznapi hasonlatot! Részesei voltunk egy utcai szerencsétlenségnek, mondjuk, egy halálos villamosbalesetnek. Szinte a sokk határáig mindent átélünk, pedig az eset nem velünk történt meg. Aki átélt ilyet, úgy szokta mondani: megrázó élményben volt része. Jusson eszünkbe az a derék sheriff, aki felelős faluja rendjéért és közerkölcséért, s mekkora felháborodást váltott ki belőle az élmény, amely pedig csak játék volt, különös játék.

A „különös” teszi egy dráma katarziszt katarzikussá. A néző egy színjáték történetén keresztül saját emberi nemének természetét ismeri meg, és ezzel azt állítjuk, hogy szánalomérzése, megrendülése emberi nembeliségének megrendülése, amely éppen ezáltal mélyebben, erősebb szálakkal kapcsolja őt

neméhez, mint azt eddig valaha is megélhette volna. Természetesen nem állítjuk azt, hogy ez az élmény mindenkiben tudatos, de a művészi alkotás befogadásélményének éppen az a sajátossága, hogy érzékletesen megy végbe, hisz maga az élmény is érzékletes. Tudatos erővé akkor és ott emelkedik, ahol az élmény eleve úgy van megkomponálva, hogy az érzékletes élményből tudatos élmény jöjjön létre. Általában az úgynevezett epikus színház és Brecht mint író és színházcsináló is arra törekedett, hogy a nézőben az élmény tudatosodjék, ne pedig az emocionális mezőkön más hasonló élményekkel keveredjen össze.

Elmondhatjuk tehát, hogy az előadás művészi célját tekintve ma is – csakúgy, mint régen, s mint minden más művészet az elmúlt századok során – egyfajta társadalmi felelősséget vállal. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színház nem egyszerűen csak ábrázol, hanem mindazon kérdésekben állást is foglal, amelyek a szerzőket darabjaik megírására készítették. A színház egészének azonosulnia kell ezzel a céllal és feladattal, amelynek meghatározása és megfogalmazása még akkor is a rendező dolga, ha tudjuk: a színház, a színjáték kollektív munka és kollektív teljesítmény. Ne hasonlítsuk most a színházat a zenéhez, a festészethez vagy az építészethez, mert az egyezések, hasonlóságok és különbözőségek igen csak megnehezítenék az eligazodást. Vegyük példának a leg-egyszerűbbet, a költészetet, amely természetrajzát illetően talán a legközelebb áll, ha nem is a színház munkájának egészéhez, de a színészhöz annál inkább. Beszéltünk korábban arról, hogy a színész önmaga szobra, portréja, hegedűje, sőt még a melódia is, amely megszólal belőle, tehát ő a hang is. E példákra egyetlen dolog jellemző: a mesterségbeli különbségeket leszámítva tárgyukban, alkotó és alkotás viszonyában a legközelebb állnak a színészethez, mert alanyiak. Alanyiak, amint alanyi egy költő.

Felelősséget vállal-e önmaga alanyiségéért a költő? Komolyan vehetjük-e mindazt, amit a költők a világról, a szerelemről, a történelemről, a hatalomról és bármiről saját nevükben mondanak? Alanyiségük egyben a tárgyuk, mert önmagukról szólnak. Felelősséget vállal-e egy költő azért, amit mond? Igen. Ilyen értelemben terheli társadalmi felelősség a színészt is, akinek egy költő gondolatát kell tolmácsolnia, és e felelőségben egyetértően kell osztoznia a rendezővel, az egész társulattal.

Egy közismert és kedves anekdota szerint amikor Salzburgban Mozart *A varázsfuvolájának* bemutatására készültek, Arturo Toscanini²⁰ több ízben figyelmeztette a Tamino szerepét éneklő Benjamins Gigli²¹ hogy „legyen kissé húságesebb a kottához”, vagyis pontosan azt énekelje, ami a kottában írva van. Gigli természetesen megsértődött, s mielőtt visszaadta volna a szerepet, a következőt mondta a maestrónak. „Tudja, maestro, mi az alapvető különbség közöttünk? Én mindig szemben állok a közönséggel, Ön pedig mindig háttal neki.” Gigli megjegyzése pontos és igaz volt, de ez az igazság csak úgynevezett „vacak igaz” volt, ahogy ezt annak idején Nádasdy Kálmán²² nevezte, mert a karmester éppen azért áll háttal a

20 Arturo Toscanini (1867–1957) olasz származású karmester. A század legkiemelkedőbb dirigenseinek egyike, alapelve a mű iránti hűség, a pontosság volt. Európa után egész Amerikát is meghódította. Vendégeskedett a világ majd minden operaszínpadán.

21 Benjamins Gigli (1890–1957) a harmincas–negyvenes évek világhírű olasz tenoristája, Milánótól New Yorkig őt tekintették Caruso utódjának.

22 Nádasdy Kálmán (1904–1980) nagy magyar rendező és rendezőpedagógus. Több rendezőnemzedék kinevelője. Az általa itt használt „vacak igaz” sajátos Nádasdy-terminus. Ő például nem használta, bár minden bizonnyal behatóan ismerte a sztanyiszlavszkiji terminológiát. Esménye Kodály Zoltán volt.

közönségnek, hogy szemben állhasson az egészszel, amiért felelősséget kell vállalnia, hogy a szerző intencióinak megfelelően jöhessen létre az egész mű „együtthangzása”. Mert csakis így valósulhat meg „a gúnynak önnön képe”, az „erénynek önábrázata”, amely tükröt tart a természetnek, és megadja a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. A színjáték esetében annak szerepét, aki a közönségnek mindig háttal áll, a rendező tölti be, mert ő felelős a mű „együtthangzásáért” – még ha ez a háttal állás szimbolikusan értendő is.

Azt szoktuk mondani, hogy a rendező a darab szerzőjének képviselője, alanyi értelemben az ő feladata eldönteni, mit jelent, mint mond a darab a kor emberének, más munkatársával közösen az ő feladata és felelőssége eldönteni, kialakítani, létrehozni, megalkotni azt a színházféleséget, amely leginkább szolgálja a művet. Nagyon leegyszerűsítve úgy is mondhatnánk, minden darabnak megvan a maga színháza, s bár a rendezőkről is az a vélekedés járja, hogy saját színházi világukba szorítják be az általuk választott darabot, ez mit sem változtat azon: a mai kor színházának egyik legjelentősebb figurája a rendező.

A színjáték az író alkotása nyomán, kollektív módon jön létre. Elvileg a darabot a színház számára a rendező választja. A tervezés stádiumában a tervezőkkel együttesen felelős annak a színházi modellnek az elgondolásában és kiválasztásában, majd megtervezésében, amely a választott darab mondanivalójának érvényre juttatását a leghívebben szolgálja. A rendező ezt követően szerepet oszt, és ezzel eldönti az előadás sorsát. Majd elkezdődik a próbafolyamat. A rendezőnek ebben a folyamatban mindvégig primátusa van, ő az összekötő kapocs a színház egésze, direktója és a leendő produkció között. Természetes együttműködése a színésszel, helyesebben a színészekkel, mindvégig annak a felelősségvállalása is, hogy miként gazdálkodik a rá bízott értékekkel, és ebben nem az utolsónak számítjuk a színészt. A színész váltogatja partnereit a próbafolyamat során: bizonyos fázisokban erősebb a kapcsolat a színész és rendező, máskor viszont színész és színész között.

Ezek után talán nem kell tovább részletezni, mit jelent az, hogy a rendező képletesen a színház karmestere, miképpen is van ő háttal a közönségnek, míg a színész ténylegesen szemben áll a nézővel, a teljes nézőtérrel. Azért lényeges mégis szólni róla, mert ez a szemben állás nem egészen azt jelenti, amit erről annak idején Benjamino Gigli gondolt. A színész a színpadon a világgal áll szemben. A színpad egy kicsiny világot modellez, ebben áll a színész szemben az egészszel, ami ezt a „kis világot” körülveszi. Bár az a feladata, hogy hitelesen ábrázolja létét abban a bizonyos kis világban, célja mégis az, hogy szemben álljon a világgal – mondjuk ki nyíltan: azzal a társadalommal –, amelynek egyébként ő maga is tagja, de hivatása mégis az, hogy tükröt tartson neki. Ez a személyes, alanyi felelősség avatja a színészt korunk költőjévé. Ne keressünk rá megfelelőbb szót, mert a mai színház még nem talált erre jobb kifejezést. Igen találóan fogalmazza meg ezt Jean Vilar²³ egy nem sokkal halála előtt adott híres interjújában, amelyben válaszolt bizonyos kérdésekre, amelyek színház és társadalom

kapcsolatát firtatták. Ebben az interjúban többek közt a következőket mondja: „Előbb csináljatok jó társadalmat, aztán mi csinálunk nektek jó színházat.”

A mesterségeknek hajdan lényegesebb, rangosabb volt a szerepük, mint manapság, ez a leértékelődés együtt jár a technológiai változásával. A „kézművesség” – amelyről oly sok szó esik – nem más, mint hogy kézről kézre adják a mesterségek fortélyait, titkait, trükkjeit, s ha valaki a maga mesterségében még művész is tud lenni, különösen nagy becsben áll a helység, a közösség szemében. Shakespeare-ről tudjuk, hogy nem sokra tartotta drámáit és tragédiáit, verseiben érezte igazi művészek magát. Természetesen bármennyire átragyogja is zsenije verseit, főleg a szonetteket, Shakespeare számunkra minden idők legnagyobb színházát jelenti. Ő nem így gondolta. Az *LV. szonett*ben mégis ezt írja:

Márvány s királyi arany oszlopok
Nem élnek túl hatalmas versemet;
Tündöklőbb őreid e verssorok,
Mint vénségmarta, mosatlan kövek.

(Szabó Lőrinc fordítása)

Tudjuk, a költők önmagukról nyilatkozva igen sokszor tévednek, túlzásokba esnek, vagy szerényebbek a kelleténél. Shakespeare-ről ezt nem mondhatjuk. Nem tévedett, amikor „hatalmas versét” biztosabb örnek tekintette, mint a márványból faragott királyi arany oszlopokat. Ez a költői, már-már isteni „mindenhatóság” ugyanis nem más, mint az egónak, az Énnek, vagyis egyszerűen a költői alanyiságnak „trónra emelése”. Ezzel ugyanis azt igazolja, hogy a költői alanyiség mindennél nagyobb érték, és ez számunkra igen fontos állásfoglalás éppen tőle s épp ebben a gondolatmenetben. Adyhoz hasonlítható a személyiségnek ez a felmagasztalása.

A régmúlt idők minden ránk maradt teljesítményében ott pulzál az a vállalt emberi felelősség, amely a művészt tárgyához, azaz korához köti. Ringatózzék egy bárka az óceánon, vagy álljanak komor feketén Rodin házának udvarán, mint a calais-i polgárok, törjenek ég felé, mint a gótikus katedrálisok, vagy legyenek egyszerűek, mint egy erdélyi parasztház, csak az Ige szólaljon meg bennük.

A színház sem csupán ábrázolt, állást is foglalt mindazon kérdésekben, amelyeket tárgyának választott. A színházban van valami eleve morális, mintha tévedhetetlenül tájékozódna a világban, amelyben az egyszerű ember csak csetlik-botlik. Nem szójáték, bár annak se rossz: a színház bot, rá lehet támaszkodni, menni, haladni lehet vele, s még ütni is.

A színház történetben számon tartott művészek közvetett és közvetlen megnyilvánulásai is azt jelzik, hogy „alanyi” módon volt mondanivalójuk koruk számára, ami természetszerűleg azt jelenti, hogy vállalták küldetésüket és a vele járó társadalmi felelősséget. A művészetnek az ember, az emberiség ügyéért való elkötelezettségét az európai kultúra mintegy kétezer éves története egyértelműen mutatja és igazolja. Ezért mondja Shakespeare, hogy a színjáték a század tükre és lenyomata.

23 Jean Vilar (1912–1971) nagy francia színész és rendező, Dullin tanítványa. 1947-től az avignoni színházi fesztiválok szervezője. Nevéhez fűződik az 1951-ben a Chailot-palotában létrehozott Théâtre National Populaire néven működő népszínház. Magyarul megjelent műve: *Újítás és hagyomány* (1960).

A művészetnek e társadalmi küldetése különösen jelentős a színház művészetében, ahol élő emberek olyan küzdelmét láthatjuk megelevenedni, amely még akkor is mai, ha tárgyát a múlt időkből veszi. A színpad hősei nem a római cirkuszok gladiátorai, nem önmagukat képviselik, hanem valamit, ami többek ügye többekkel szemben. A színháznak ezért is van megkülönböztetett jelentősége az összes művészet között. Hasonlatosan a zenéhez, a színjáték mint műalkotás ugyanis éppen akkor történik, amikor történik. Egy kép, egy szobor tegnap ugyanaz volt, mint ma, és feltehetően holnap is ugyanaz marad. Nádasdy Kálmán szép szavai szerint a színházon – mint a mesteremberek tenyerén – mindig rajta van a mai kosz és por. Ezt a koszt kell analizálni, mondja Nádasdy Kálmán, és tudni fogjuk, hogy a mester milyen anyagból dolgozott. Ezt ő a zenére értette, de a hasonlat szinte érvényesebb a színjátékra, mint arra, amire Nádasdy gondolt. Nem közömbös tehát, hogy Hamlet „tükre” mit mutat a nézőnek. Felismeri-e benne saját világát vagy sem, és ha igen, milyennek ismeri fel, vagyis milyen állásfoglalásra készíti? Igenelni fogja ezután ezt a világot, vagy netán szemben fog állni vele?

A színház ugyanis alapvetően provokatív művészet. Igaz, szép lányok feneke is lehet provokatív, még ha más céllal és más értelemben is. Ám – ideális esetben! – egy előadás után a világ nem olyan, mint előtte volt. Már itt meg kell jegyeznem, hogy írással nem az a célom, hogy szakácskönyvet adjak az olvasó kezébe, hanem hogy elmélyüljön ambíciójában, technikát és módszert kapjon tanulmányaihoz, kalauzt e művészet sajátosságainak megismeréséhez.

A művészetnek, így a színháznak is jelentős tudatformáló ereje van, s ez a műalkotás sajátos hatásában, az úgynevezett esztétikai élményben rejlik, illetve jelenik meg. Ez az élmény emberi bensőnkre irányul, egész érzésvilágunkat erre az élményre összpontosítja, s ezáltal azonosulásra vagy elutasításra kényszerít minket. Ennek segítségével érezzük kiszélesedni, elmélyülni önmagunkról és a világunkról alkotott eddigi képünket, véleményünket és felfogásunkat. A művészi élmény arra készítet, hogy felfedezzük önmagunkat, megtaláljuk helyünket a világban, tehát hozzásegít minket az élet problémáinak mélyebb megértéséhez. Amikor megszeretünk egy előadást, egy darabot, amikor megszeretjük a színészt vagy színészeket, nem csupán őt/őket szeretjük meg, hanem bennünk önmagunkat is, vagyis hasonmásunkat. Mint a kamasz, aki olvasmányai közben ő maga Tarzan és Nemo kapitány, Kárpáthy Zoltán és Dobó István. Ezek az élmények formálják a kamasz identitását, de a folyamat felnőtt korunkban is tovább él, identitásunkat folyton-folyvást alakítjuk, s ebben a folytonos átalakulásban igen nagy szerepe van az életben megélt élmények mellett mindannak, amit a művésztől kapunk. Mert a játék lényege, hogy mi is részt veszünk abban, ami a színpadon történik, olyan, mintha velünk esne meg.

A színház az úgynevezett katarzis, a „megtisztulás” élményével ajándékoz meg bennünket, amely kissé vulgárisan olyan, mint egy bot, amely jární, vagy mint egy szemüveg, amely látni, végső soron – Thomas Mann szép szavai szerint – „élni segít bennünket”, s ezzel a legtöbbet adja nekünk, amit kaphatunk egy társadalomban. Természetesen a katarzis fogalmát is a görögök hagyták ránk, amelyről – Nádasdy Kálmán kissé

szabad átköltésében – Arisztotelész azt mondja, hogy míg minden ember ágyában a saját álmát álmodja, addig a néző a nézőtérrel egyetlen közös álmot lát.

A katarzis élményében megrendül bennünk mindaz, amit a mindennapos világtól az emberekről, sorsokról, az őket mozgató indítékokról kialakít bennünk. Megszokott gondolatok és érzések kérdőjeleződnek meg, eddig biztosnak érzett evidenciák dőlnek meg, de ez a megrendülés egy jobban megértett világba, egy helyesebben és mélyebben megragadott e világi valóságba vezet vissza minket.

De a katarzis nem egyszerűen a megrendülés, a tragikus bukást követő végső megtisztulás élménye. Minden olyan művészi élmény katartikus lehet, amelynek befogadása a néző számára életének és világának mélyebb átélését vagy megértését eredményezi. A színjátéknak akkor is lehet katartikus mozzanata, ha az élet szépségeivel ajándékozza meg a nézőt, ha csupán gyönyörködtet, vagy ha az embert legszebb tulajdonságaiban, erejében, szépségében, emberi képességeinek teljében mutatja meg. Minden olyan művészi élmény, amelyben az ábrázolás valamilyen lényeges emberi vonatkozásban kiteljesedik, katartikus erejű, mert saját emberségünk átélésére készít bennünket. A színjáték feladata és felelőssége tehát abban van, hogy a dráma katartikus tartalmát minden esetben a leghibeppen és a lehető legintenzívebb érzékletességgel tudja a nézőnek közvetíteni. Az érzékletesség egyik sarkköve minden esztétikának, számunkra itt és most ebből csupán az lényeges, hogy a nézőben a hatás élményszerű legyen, tehát maradandó, számára jelentős érzéki és érzelmi nyomot hagyjon.

DRÁMA ÉS SZÍNJÁTÉK.

A SZÍNÉSZ ALKOTÓMUNKÁJÁNAK ALAPJAI

A dráma a cselekvő ember ábrázolása. Már az ókori görögök is ezt vallották, csak ők az „utánzás” fogalmát használták. A cselekvést természetesen nem egyszerű ténykedésben, hanem valamilyen tettben kell elgondolnunk. Amint az ember cselekedeteivel és cselekedeteiben határozza meg létét, úgy a cselekvés mutatja meg világosan az ember milyenségét, értékeit, képességeit, mibenlétét. A görögök ezt annak idején úgy határozták meg, hogy a *dráma* szó maga is cselekvést jelent. A dráma a cselekvő embert életének egy koncentrált szakaszában, dinamikus pillanatában, esetleg krízishelyzetében, egy centrális ügyért való küzdelmének körülményei között – Katona József kedvesen avított meghatározása szerint teljes „környülállásával” együtt – ábrázolja. Az emberről ezt a komplett képet az író adja meg, s aztán művészetének eszközeivel a színész bontja ki. Ő teszi elhangzóvá a szót, megtörténtté az akciót; arcot, karaktert kölcsönöz az írott szónak, mely Füst Milán szerint csupán „lelkünk színpadán” létezik. Hevesi Sándor pedig úgy gondolja: az írott dráma csupán olyan, mint egy zenekari műzongorakivonata. Az igazi koncert az előadáson születik meg.

Nézzük meg közelebbről, vizsgáljuk meg pontosabban, miként születik az a bizonyos Hevesi által említett koncert. Először is vissza kell helyeznünk a szavakat azokba a feltételezett körülményekbe, amelyekben elhangzanak, s tüzetesen szemügyre kell vennünk azokat a figurákat, akik ezeket a szavakat az adott körülmények között kimondják. Egyszerűen és vilá-

gosan: egy feltételezéseken alapuló rekonstrukciót kell elvégeznünk, és ebben a munkában csak a leírt szavakból indulhatunk ki, más eszközünk nincs. Ez a munka ma már természetesen először és elsősorban a dramaturgok, tervezők és a rendező dolga. Ők „álmodják” meg azt a bizonyos korábban említett közös álmodást, vagyis ők teremtik meg azt a konkrét színházformát, amely az adott mű megvalósításához a legalkalmasabb; ők teremtik meg a – már a színházi feltételek közé képzeltek – körülményeket, osztják ki a szerepeket, egyszóval ők döntenek a leendő mű sorsáról. A színész munkája csak ezután következik, s munkájának alapjait ezek a feltételezett körülmények határozzák meg. Az irodalmi fikcióból egyelőre elképzelt színházi fikció lesz.

A színész alkotómunkájához a dráma szövege, a szerep adja az anyagot. A szöveg azonban – még ha jól és értelmezetten mondjuk is el – csupán beszéd, gondolatsor marad. Ahhoz, hogy a szavak megelevenedjenek, a színésznek előbb érzékletesen meg kell ismernie, vagyis át kell élnie őket. Az átélés tehát a színjátszás művészetének alapja, amelyben a színész érzékletesen megismerheti a tőle idegen vagy a számára ismeretlen alak lelkiállapotát, helyzetének belső, emberi tartalmát és cselekvéseinek mozgató indítékait.

A megismerésnek ez a mélyreható művészi módszere minden művészet közös alapja. Mások életébe, érzelmeibe, gondolatvilágába, törekvéseibe behelyezkedni csak úgy tudunk, ha áthelyezzük magunkat a megismerni kívánt személy állapotába. Az átélés tehát a művészi megismerés és az emberábrázolás nélkülözhetetlen eszköze. Ahhoz azonban, hogy az átélés a színjátszás kifejezési eszköze legyen, lényeges minőségi változáson kell keresztülmennie: átlényegüléssé kell kiteljesednie, amelyben a színész és a szerep egy közös alakká forr össze. A színpadon megelevenedő gondolat, érzés, törekvés egyetlen ember gondolata, érzése és törekvése kell legyen, akiben nem tudjuk szétválasztani a színjáték alakját és az őt alakító színészt.

Az átlényegülés tehát a színész alkotómunkájának eredménye, amely mint kompozíciós alap tartalmazza mindazokat a feltételeket, rögzített kifejezési eszközöket, amelyek az alak megelevenedéséhez szükségesek, s amelyek tartalmazzák azokat a technikai elemeket is, melyek szerint ez az átlényegülés ismételtető lesz. Az ihletet – mint az közismert – nem lehet este 7-től 10-ig megrendelni. Az átlényegülés nem eszköz és nem módszer, hanem maga az alkotás, amit a színésznek minden feladatában, minden szerepében újra és újra, más és más „lényeg” szerint kell megteremtenie. Ez egyszerű és közismert szavakkal – miként a nagy színészek szokták volt mondani – azt jelenti, hogy „a színész minden szerepében előlről kezdi pályáját”.

AZ ÁTLÉNYEGÜLÉS ÉS A „SZÍNÉSZPARADOXON”

Az átlényegülés a színész alkotó művészetének leglényegesebb aktusa, egy bonyolult rejtett és a szemlélő számára csak nehezen követhető átváltozási folyamat. Ebben az átvál-

tozásban a színésznek minden esetben egy paradoxonnal kell megküzdenie, amit Diderot²⁴ óta „színészparadoxonnak” szokás nevezni.

A színészparadoxon abból ered, hogy a színész és a szerep, alkotó és alkotás nem idegenedhet el egymástól, azaz csak együtt és egymásban létezhet. Ebből a paradoxonból számtalan nehézség és ellentmondás születik, amelyet a színésznek le kell küzdenie, de lényegük közös: a színpadi alak elevensége a színész sajátos színpadi létezésétől függ.

A színész a színpadon a cselekvő embert ábrázolja, s ez csak úgy lehet hiteles, ha a színész sajátjaként éli meg mindazokat a külső és belső körülményeket, érzéseket és hatásokat, gondolatokat, törekvéseket, adott és kapott impulzusokat, amelyek az ábrázolandó alak cselekvését indokolják vagy meghatározzák. Hogyan képes a színész saját életét „felfüggeszteni”, hogy a játszandó alak életét élhesse? Miközben a játszandót éli, mi történik a sajátjával? Hogyan képes annak működését a játék folyamán ellenőrizni és kifejezni, ha sajátját felfüggesztette?

Régóta folyik a vita arról, hogy átélheti-e a színész az alak érzéseit vagy sem. Az érzelmek természete ugyanis olyan, hogy akarunktól függetlenül jönnek létre, meghatározzák törekvéseinket, s egészen addig uralkodnak rajtunk, amíg valamilyen módon ki nem elégítjük őket, amíg meg nem tesszük azt, amire ösztönöznek. Az érzések mindig valamilyen meghatározott cselekvésből és kapcsolatból jönnek létre, és mindig valamilyen meghatározott cselekvésre vagy a kapcsolat tartalmának megváltoztatására ösztönöznek. Ha tehát az érzés valódi, a színész elveszíti uralmát az alak fölött, mert a valódi érzésekből ez logikusan következik. Ha pedig a színész uralkodik az érzések fölött, az érzések veszítik el természetes spontaneitásukat. A színész tehát csak úgy érezhet a színpadon, ha ő uralkodik az érzésein, és nem azok rajta.

Ezért is nevezték régebben utánzásnak, „mímelésnek” a színjátszást, s azt gondolták róla, hogy lényege az érzések külső megnyilvánulásainak tökéletes megfigyelése és virtuóz leutánzása. Nem tudjuk, hogyan játszották a görögök a tragédiáikat, arról például csupán mindenféle feltételezéseink vannak, hogy zenéltek bennük, talán túl sokat is, esetleg mindvégig. Vagy hogy a karnak szükségszerűen nagy felvonulásai voltak, s e felvonulások igen sok időt vettek igénybe. Felmerül a kérdés: mi történt addig a színpadon, amíg a kar felvonult, hiszen ez nemegyszer perceket is igénybe vehetett?

Az 1600-as évek elején ezt a kérdést firtatta egy zenészcsoport, amikor elképzelték, hogyan is zajlott le egy görög tragédia-előadás. Elgondolásaiknak megfelelően rekonstruálták az eseményt, megszerkesztették az estét, a művet és az instrumentumokat, mindent, s így jött létre a színháztörténet egyik legcsodálatosabb félreértése, az opera: 1607-ben, a mantovai udvarban bemutatták Monteverdi²⁵ *Orfeóját*. Érdemes megállni itt néhány percre, mert ha szemügyre vesszük, mi történt ekkor, közelebb juthatunk annak a problémának a megoldásához, hogy miként alakult ki az a színészmesterség és drámatechnika, amelyet napjaink színházai használnak.

24 Denis Diderot (1713–1784) francia író és filozófus, enciklopédista. Idevágó munkájának címe: *Paradoxon a színésztől*.

25 Claudio Monteverdi (1567–1643) olasz zeneszerző. A zenetörténet egyik legnagyobb alkotó művésze. 1607-ben írja meg az *Orfeót*, első színpadi művét, amely a kor színi törekvéseit egyesítette.

A mantovai udvarban, s természetesen egész Itáliában, sőt szerte Európában élénk zenei élet zajlott. A színházi élet is csúcspontján volt, legalábbis Angliában. Néhány dátum Shakespeare munkásságából: 1612 – *A vihar*, 1606 – *Antonius és Kleopátra*, 1607 – *Coriolanus*, de egy-két év különbséggel ekkor mutatták be a *Macbethet*, a *Lear királyt* és az *Othellót* is. De nemcsak a zene és a színház kapcsolata fűződik szorosra, hiszen gondoljuk végig: milyen közel állnak egymáshoz azok – legyenek zenészek, festők, színészek vagy szobrászok –, akik az emberrel foglalkoznak. Itáliában ekkor még nem beszélhetünk színészetéről, de beszélhetünk csodálatos énekesekről, nagy festőkről és szobrászokról, akik mind azt keresik, kutatják, mi az az emberben, ami megörökíthető.

Figyeljük meg, hogy a következő, alapvetően zenei érdeklődésű szövegből mint süt ki a színházcsinálás, a színházkeresés mániája, a kor még egységes művészetszemlélete!

„Elmondhatjuk, hogy Monteverdi az *Orfeo*-ban korának minden harmóniai és hangszerelési eszközét mozgósította a drámai cél érdekében. [...] Kialakította azt az új stílust, amely zárt zenei formák drámai felsorakoztatásán épül, s mintegy kétszáz évre az olasz operairódom domináló formatradíciójává tette [...] S ezzel mintegy megtestesíti, összefoglalja a korszak minden nagy zenei tendenciáját. Monteverdi recitativója sok tekintetben Wagner »Sprechgesang«-jával (énekbeszédjével) rokon – aminthogy színpadának egész atmoszférája, sodró lendülete, hullámzó forrósága, egész drámai koncepciója Wagnerre emlékeztet. [...]

Ha egyáltalán lehetséges ilyen analógiákat megállapítanunk – Monteverdi szellemében a Wagnerre emlékeztető vonásoknál még sokkal jobban szembeötlenek a michelangelói vonások. Monteverdi és Michelangelo valóban mélységesen közel állnak egymáshoz: rokonok az anyaggal és formával vívott titáni harcukban, rokonok az emberi erők és szenvedélyek felszabadításáért folytatott szakadatlan küzdelmükben, rokonok az emberi élet végső céljának-céltalanságának tragikus, zord, lázadó elkiáltásában. S rokonok végül a zsenik titokzatos és komor magányosságában is. [...] S épp ez a nagy egyedüllét tanítja meg Monteverdit, hogy az emberi lélekhez mindenekfelett részvétellel kell közelednie; innen, hogy olyan szívesen időzik az emberi fájdalom minden formájánál, az emberi vergődés, az emberi tiltakozás sikoltásainál; hiszen az ő szemében a fájdalom s a szenvedély az ember igazi megmutatója. [...] Monteverdi úgy érzi, hogy csak szenvedés és ekstázis emelheti fel az embert a hétköznap és saját nyomorúságos élete fölé; a nagy fájdalmak és féktelen szenvedélyek faragnak a halandóból igazi embert, tehát tragikus embert, akinek érdemes, sőt szükséges a földön élnie, heroikusan küzdenie s heroikusan elbuknia. [...] Jellemző művészi elvei: »Az alap, amelyre a modern zeneszerző épít: az igazság« (1605); »A deklamáció legyen ura a zenének, ne szolgálója« (1607). [...]

Monteverdi korának, a barokk névvel nevezett művészet nagy generációjának (Rembrandt és Velázquez mellett) legmerészebb s legmagasabbra törő gényusa, az emberi lélek mélységeinek egyik leghalhatatlanabb felismerője és poétája.”

Ezeket a gyönyörű gondolatokat Szabolcsi Benctől²⁶ idéz-

tem. Alkalmassint itt kell megemlítenem Shakespeare *Hamlet*-jéből a Hecuba-monológot, amely a színészet – talán kissé vulgáris – ars poeticája. Akinek van kedve, vegye elő a kötetet, és tanulmányozza! „Mit nem tenne még?” – kérdezi Shakespeare, és Hamlet válaszol. Ha mélyen belegondolunk, ezek a válaszok közvetlen rokonságban vannak mindazzal, amit az imént Szabolcsi Bence oly áhítatos tisztelettel és művészhez illő pontossággal mondott Monteverdiről, Michelangelóról, Rembrandtról és Velázquezzról, azokról, akiknek az volt a feladatuk, hogy az embert műalkotásban megformálják. A színész sem tesz mást, csak más technikával teszi, s alkotása tünékeny marad: abban a pillanatban megszűnik létezni, amint létrejött. A befogadó emberi elme csodája az, hogy a képek, benyomások egymásutánjából megélt, rögzíthető emlékképet készít magának.

Ma már természetesen tudjuk, hogy a színjátszás sokkal több, mint az érzések utánzása. A színész árnyaltabban és gazdagabban tudja ábrázolni az embert, mert emberi lényegének teljességét fejezi ki, s nem csak érzelmeit. Az úgynevezett „utánzás” mindig hordoz egyfajta pejoratív tartalmat, valami ügyeset, vicceset, néha kirobbanóan nevetségeset. Sztanyiszlavszkijnak és nagyszerű kortársainak érdeme, hogy a színjátszás első teóriájában a cselekvés ábrázolását jelölte meg a színész feladatának, amelyben érzés, gondolat és törekvés a legátfogóbb és legteljesebb ábrázolást nyernek. Igencsak összetett feladat azt meghatározni, hogy egy adott drámai szövegben, színpadi helyzetben miként lehet megtalálni a cselekvés mibenlétét, s hogy az adott cselekvésben ki milyen mozgatórugókkal, másképpen szólva milyen motivációkkal kell megjelenjenek.

Sztanyiszlavszkij késői munkái közt, a töredékekben találtak olyan feljegyzést, amelyben azt fejtegeti, hogy maga a beszéd is cselekvés, pontosabban: a beszéd is fizikai cselekvés. Néhány kortársa és utódja, aki őt az egyedül üdvösnek hirdetett átlényegülés miatt támadta, ebben is bizonyítékot talált arra, hogy a Mester mániákusan csak egyetlen irányban gondolkodott. Ma már a tudomány, amely például a kommunikáció leírására, kérdéseinek rendszerezésére, jelenségeinek megokolására specializálódott, őt igazolja. Hiszen a beszéd valóban az egyik legtotalitásabb kommunikációs működés, amelyben az összes érzékszervnek, az agy megfelelő koordinációs centrumának részt kell vennie. S mindemellett működni kell egy, az egész folyamatot átfogó kontrollnak.

Amikor azonban a beszédéről mint fizikai cselekvésről szövelünk, nem arra az egyszerű evidenciára gondolunk, hogy a beszéd fizikai megterhelést jelent annak, aki végzi. Tehát nem arról van szó, hogy a színésznek milyen fizikai munkájába kerül maga a beszéd aktusa, hanem hogy a szöveg, amit a szerző figurájának szájába ad, miként lesz a színész sajátja, annak minden árnyalatával, akcentusával, tehát mindazzal a testbeszédet jellemző, a színésznek a szöveghez megtalált kommunikációjával, ami nélkül a figura nem tud életre kelni.

Nyilvánvaló, hogy az átlényegülés jellegét – a külső változás karakterét és mértékét, illetve a belső azonosulás tartalmát – minden esetben a szerep és a színész sajátos és egyedi viszo-

²⁶ Szabolcsi Bence (1899–1973) nagy hatású magyar esztéta, zenetörténész és zenekritikus. Az idézet az általa és Tóth Aladár által szerkesztett kétkötetes *Zenei lexikon*-ból való (Győző Andor kiadása, Budapest, 1930–31).

nya határozza meg. Az átlényegülés jellegzetessége nemcsak az átélés és az azonosulás, hanem a kölcsönhatás is. A színész egyénisége és az ábrázolandó szerep emberi lényege együttesen, egymást alakítva és kiteljesítve adják az átlényegülés „lényegét”, a szerep magvát. Ha a színész a szerepben megtalálja önmagát, majd önmagában meg tudja teremteni a szerep karakterét és létezésének feltételeit, adva van számára az átlényegülés minden lényeges eleme.

A rendező feladata, hogy a színész alkotó- és segítőtársa legyen. A rendezőnek birtokolnia kell a színészmesterség alapjait, hogy a leendő előadás megszerkesztett játékstruktúrájában el tudja helyezni azokat az összekötő elemeket, amelyek hozzásegítik a színészt ahhoz, hogy kidolgozhassa saját szerepvonalát, s tudja, mikor milyen kapcsolatra van szüksége ahhoz, hogy ez a szerepvonal töretlen maradjon. A színész átlényegülésének összes eleme tehát a színjáték egészének kompozíciós elemeként a rendező által rögzítve van. Ezek a kompozíciós elemek eleven és folytonos kapcsolatban tartják a cselekmény menetét. A színész cselekvő létezésében ez biztosítja a teljes aktivitást, azt az érzelmi feszültséget, amelyben az átlényegülés minden alkalommal megvalósulhat, az úgynevezett „ihlet” reálisan elérhetővé válik. Mindezen túl a rendező által megteremtendő játékstruktúra azokat az elemeket is tartalmazza, amelyek akkor szükségesek, ha valamitől a színészi szerepvonal megbicsaklik. Gyakorlott színészek maguk is tudják, hogy ezekben az esetekben az egyetlen megoldás a kapcsolat.

A paradoxon tehát nem az átlényegülés, nem a színészi alkotómunka, hanem egyszerűen a játék paradoxonja, ami azt jelenti, hogy a színész „személyileg a legtökéletesebb nyugalmat őrizze meg, művészileg pedig a lehető legszenzibilisebb legyen” (Hevesi Sándor). Így válik a paradoxon az átlényegülés egyik szerves alkotóelemévé, amely biztosítja, hogy a színész személyi azonosulása, alakváltozásának arányai, képzeletének legmerészebb szárnyalása is az emberi természet határain belül maradjon.

A SZÍNPADI LÉTEZÉS SÚRÍTETTSÉGE ÉS A PSZICHOFIZIKAI RUGALMASSÁG

Hevesi Sándor szerint ahogy a szerep szövege a dráma hősének csupán „szóbeli kivonata”, a színész színpadi létezése is sűrített, feldúsított létezési mód. Hevesi a dráma szövegét zongorakivonathoz, míg a kész előadást a partitúrához hasonlította. A színjátékban minden mozzanatnak sajátos jelentése és az egészhez viszonyítható jelentősége van. Mint minden művészi ábrázolásban, itt is a jelenség és lényeg dialektikája mutatkozik meg.

Az átlényegülésben a színészi játék érzékletessé sűrűsödik, és éppen ez az érzékletesség az, ami a nézőben különféle azonosulási folyamatokat indít el. A néző érzelmi és intellektuális mezője együtt mozognak a színész játékaival, így jöhet létre benne az előadást lezáró katartikus élmény, az élet megújulása; ha elvonatkoztatunk közhelyszerűségétől, azt mondhatjuk: az ember a színjátékon keresztül ismét megélte, megtapasztalta, hogy mi a „jó” és mi a „rossz”. Az ember megerősödik saját emberi mivoltában. Rendező és színész számára e sűrűség elérése az egyik legnehezebb feladat. Egy hétköznapi

esemény, mint amilyen az evés, ivás, teázás, kávézás, az emberi természet funkciói szerint a színpadon pontosan annyi időt igényel, mint a valóságban, viszont olyan nagy jelentőségű események, amelyek a valóságban jóval hosszabb idő alatt zajlanak le, feleannyit sem követelnek a színpadon. Ezt az aránytalanságot nevezzük sűrűségnek. E sűrűség teszi lehetővé a jelenség és lényeg folytonos, dialektikus kapcsolatát. E kapcsolat viszont lehetővé teszi, hogy minden, ami a színpadon történik, oly módon fejezze ki sűrítve a színjáték tartalmát, hogy minden részlet megőrizze önálló és természetes karakterét, vagyis a néző ne érezze meg ezt a sűrűséget, ne érezze, hogy az óráján mért öt perc a színpadon néha csupán egy vagy másfél.

Az átlényegülés ugyanis egy teljes, kerek emberi sors tartalmának, létezőrékvésének, lehetőségeinek és döntéseinek átélését jelenti, vagy ha csupán karakterről van szó, akkor annak az egyetlen élethelyzetnek sorsszerű átélését, amelyben e karakter a színjátékban megjelenik. Hamlet sorsában az átlényegülés gazdag és ellentmondásos tartalmat jelent, amely a helyzetek egymásba kapcsolódásában alakul és fejlődik ki. A sírásók szerepében viszont a sorsszerű átélés csak egyetlen helyzetre összpontosítható, amelyből sem a cselekvések, sem a törekvések nem vezetnek ki, és benne ez az „egyetlen helyzet”, a „sírögödör” az alak sorsszerű magva és lényege. A szerep „kiterjedése” valóban csupán egy sírögödör. De ha gondolatban végighallgatjuk a sírásók vagy Hamlet és az Első sírásó beszélgetését, e sírögödör tágulni kezd, és egész Dánia belefér. A szerző finom és plasztikus játéka, talán improvizációja: amikor kiderül, hogy a koponya gazdája a hajdani udvari bolond, Yorick volt, Hamlet néhány mondatban megejtően szép utazást tesz gyermekkorába s Dánia múltjába. Aztán a diaktársához, Horatióhoz intézett kérdésében kozmikussá válik a kis partikuláris temető: nincs különbség Yorick és Nagy Sándor koponyája közt.

A jelenségek hiteles és természetes megjelenítésében tehát mindig a lényegre kell megragadni, amely a helyzet egésze szempontjából a jelenségek továbbmozgása miatt a legfontosabb. Ez minden akcióra és minden gesztusra vonatkozik. Ezek biztosítják ugyanis a színpadi élet természetességét. Az átlényegülés célja és értelme a lényeg folytonos megragadásában van; minden más jelenség természetes önkéntelenségben igazodik a kiemelt lényeghez. Az átlényegülés a leggazdagabb emberábrázolás lehetőségét nyújtja a színésznek, mert a lényeg megragadásában biztosítja számára a jelenségek természetes és önkéntelen kifejeződését, a szerep teljes emberi tartalmának kibontását.

Az átlényegülés külső feltételeit a rendező teremti meg a színpadon. Megelevenednek a cselekmény külső körülményei: díszlet, jelmez, maszk, kellékek. Ezek azt a célt is szolgálják, hogy a színész közvetlenül is eleven kapcsolatba kerüljön új környezetével, és hogy e körülötte lassankint átalakuló környezet inspirálja őt arra, hogy e környezetnek megfelelően viselkedjék. Hogy a játszott alakot, a figurát külsőleg jellemző karakterek egyre természetesebben sajátjai legyenek.

Az átlényegülés belső feltételei a színész tehetségében vannak. Ha a színész saját személyiségében létre akarja hozni az ábrázolandó alak személyiségét, akkor egész fizikumát és pszichikumát úgy kell az alak szolgálatába állítania, hogy tetszése

szerint uralkodni tudjon minden emberi megnyilvánulása fölött, ugyanakkor képes legyen kontroll alatt tartani játékát.

A színészparadoxon abban is megnyilvánul, hogy a színész ugyan azonosulni látszik szerepével, mégis minden gesztus, mozdulat, gondolat és érzés a színész személyiségének elidegeníthetetlen része és sajátja marad. A szerep személyisége ugyanis merőben fikció. A színész személyisége tehát nem cserélődik fel, hanem szerkezete, megnyilvánulásai változnak meg, azaz csak funkcióját, működését adja az alaknak.

Ezek alapján az átlényegülés személyes és belső feltétele egyfajta pszichofizikai rugalmasság, amely sajátos technikai készségek, pszichikus tapasztalatok és fizikai képességek formájában felhalmozva tartalmazza a színész átlényegülési lehetőségeit. Ez – nevezzük inkább a színészi játék képességének – tartalmában, a kifejezés finomságaiban az idők során, a gyakorlatban egyre gazdagabbá válik. A pszichofizikai rugalmasság az intuitív alkotómunka alapja, amely kifejezendő tartalmat és technikát egyaránt rögzít, és spontán módon működik: amikor arra szükség van, felszínre hoz, hozzásegít a megoldás megtalálásához vagy eldöntéséhez. Az átlényegülésben tehát a színész pszichofizikai rugalmassága, minden eddigi és felhalmozott ismeretanyaga nyersanyagként szolgál az alak megteremtéséhez és kifejezéséhez, csak válogatni kell, hogy min-

den elem és mozzanat az új színpadi alak életét teremtsse meg.

Arisztotelész híres *Poétikájában* említi, hogy a dráma „a cselekvés és nem a jellemek utánzása”. Mint tudjuk, a *dráma* szó önmagában is cselekvést jelent. A tragédia előadása során a tragikus cselekvés „utánzása” – a ma érthetőbb és használatosabb kifejezéssel élve: a tragikus cselekvés megismétlése – a részvét és szánalom felkeltése által megtisztítja a rítus résztvevőjét azoktól a szenvedélyektől, amelyek a tragikus eseményt létrehozták. Ugyanis abban az azonosulási folyamatban, amelyben az előadás során a nézőnek része van, mobilizálódnak és egyben fel is oldódnak azok az azonos vagy hasonló indulatok, amelyek a szereplőkben a tragikus esemény bekövetkezését eredményezték. Egy amerikai pszichológus, Moreno találó szavaival: „Minden igaz második megszabadít az elsőtől.”

A színjátszás felelősségteljes feladata, hogy a katartikus élményben minden egyes néző azt érezze: egy közös világhoz tartozik. Ez a felismerés új meg új élményévé avassa számára az együvé tartozás tudatát, hogy minden egyes ember egy emberiséghez tartozik, ebből eredeztethetők jogai és kötelességei, határozhatóak meg ízlésbeli és egyéb különbözőségei, kultúrájának sajátosságai, sokszínűsége és mindaz, ami más, egyéb kultúráktól őt el nem idegeníti, csupán csak elválasztja. S erre a feladatra a színház művészete különösképpen alkalmas.