

az Ady-lemez üzenete, amely nemcsak egy „új” Adyval ajándékozott meg, hanem Latinovits „összeférhetetlenségét”, nagyságát és bukását is minden másnál tisztábban és maradandóbban megfogalmazta, akkor, a halál utáni napokban és hetekben különös nyomatékot kapott a tragikus tett által; úgy éreztük, holtában is óriásként magasodik egy törpedimenziókban vegetáló ország fölé. Sokan, mármár azt merném mondani, mindnyájan éreztünk-sejtettünk ebből vala-mit, ha nem is tudtuk, sőt nyilván nem is akartuk így szavakba önteni benyomásainkat. A lemezt hónapokig csak pult alól, raktárból lehetett megkapni a boltokban, külön kérésre, jó ideig véletlenül se került ki egyetlen kirakatba se, mégis igen sokan hallgattuk megilletődötten szobánk négy fala közt, magányosan vagy társaságban, s többek szemében láttam könnyet gyűlni e nagy színész művészi és emberi hattyúdala hallatán. Színház nélkül, szerep nélkül egy nemzet „lelke színpadán” játszott - és „nem középiskolási fokon”.

Most mindez elmondható. Még több is. Nézve az életrajzi adatokat, eltűnődhetünk rajta, vajon amikor 1956 nyarán friss építészmérnöki diplomával a kezében elindul Debrecenbe segédszínész-nek, e kis rebellióban nem tükröződik-e benne egy egész ország forrongása, önkérsége, rossz közérzete? s amikor húsz év múltán a halált választja, nem fedezhető-e fel döntésében a hatvanas évek reményeinek szertefoszlása, a megmerevedő szellemi és politikai közeg bénító hatása? Bizonyára így van. Mégis, talán épp ezért nehéz róla elmondani a teljes igazságot. Mert Latinovits két évtizede - 1956 és 1976 között - nem politikai történet. Nem politikus volt, nem is akart az lenni - hanem színész. Csakhogy művészetének ereje, sodra, nagyságrendje, mértékegysége egyre kevésbé illett a kis-korúvá lefokozott magyar szellemi életbe. Olimpiai csúcspontot tartó gyorsuló az uszodai gyermekmedencében, felügyelet alatt. Mit tehetett? Egyre több direkt akción törte a fejét, színházat akart alapítani, meg akarta változtatni a rendszert: igaz, „csak” a színházi és művészeti élet rendszerét, ám ennek is politikai hangsúlya lett. Nem véletlenül.

Es folytathatnám, de ennyi elég is. E gondolatok ugyanis Szigethy Gábor most megjelent Latinovits-albuma kapcsán fogalmazódtak meg bennem. Es legfőképpen azért, mert Szigethy finom tollú, érzékeny és tömör bevezetőjében ugyanarra figyelmeztet, amire a nagy hozzáértéssel, jó arányérzékkel összeállított képek is figyelmeztetnek. Hogy a magyar

színészet e ritka fenoménjét, korunk - vagy tegnapunk - e „muszáj Herkulesét” valóban emberi és művészi nagyságában nézzük. Hogy ne takarják el a legendák előlünk az igazi Latinovitsot.

A legenda persze hozzátartozik a színészhez, hisz az nem egyéb, mint szerep emberi-mitikus „hátszaga”. Természetesen amit fentebb elmondtam, és amit még hosszan folytathatnék, ilyen hátszág. Hozzátartozik Latinovits színpadi pillanatainak megrendítő igazságához. De a forrás másutt van. Az ő forrása, mint sok nagy művészé (Ady is), hogy „külön alkuja” volta halállal. És nem kevésbé az étellel. Nagy színészi pillanatai ennek tanúságtételei, titokzatosnak ható, mégis kristályosan áttetsző tanúsítványok. Ahhoz képest, ami az ő jelentősége a magyar színpadon, túl kevés felvétel, film- vagy tévészerep maradt fenn utána. De egy albumra való fotográfia is sok, ha minden kép mond valami lényegeset. Ritka expresszív gyűjtemény ez a kötet, amelynek darabjai a „kulisszák mögötti” Latinovitsot, a magánembert is megmutatják, ismert és kevésbé ismert (főleg debreceni) szerepeit is megidéz. A legtöbbet mégis az ugyancsak Debrecenben bemutatott *A tisztességtudó utcalány* próba-fotója és előadsképe jelenti számomra egymás mellett. A két felvétel ugyanazt a pillanatot örökíti meg, próba közben és előadásban. A két kép ugyanabban a pózban mutatja a színészt és partnerét, ám a kettő között megtörtént az a Latinovits-varázslat, amit annyiszor megcsodálhattunk későbbi szerepeiben, még ha azokról nincs is hasonlóan pontos dokumentáció. Nemcsak arról van szó, hogy Latinovits, a színész átalakult színpadi alakká (itt történetesen Freddé), hanem az emberi szenvedélyről is, igen, az egész személyiséget átható szenvedélyről, amiről ő kivételesen sokat tudott. A spontán támadó, elsőpró erejű elementaritásról is, a szenvedély művészi megfogalmazásának fegyelméről is. Talán épp erre vonatkozott leginkább az étellel-halállal való „külön alkuja”, amely e kettős felvétel bizonyága szerint már 1958-ban állt. Ki tudja, mióta; talán amióta Latinovits Zoltán a világra jött.

Elhivatott ember volt, aki nem adhatta alább: mindig igazi és nagy dolgokról kellett vallania. Még élete utolsó, kutya(!) szerepében is, az Operettben. „*A szeretet fája*: könnyed, szomorgó nóta. Belehalt. Belehalunk.” Így ír Szigethy Gábor. Ez az, amit igazán nehéz megragadni Latinovits Zoltánban. A képek viszont beszédesekek. Sok mindent elárulnak, amire a szavak nem is képesek. (*Officina Nova*, 1988)

NÁNAY ISTVÁN

Alapművek a szakmáról

A piaci hatások érvényesüléseként eufemizált általános értékvesztés és -veszejtés közepette különösen nagy jelentőségű az, hogy az aluljáró-irodalom színész-köteleivel, bakigyűjteményével s egybe-közzel szemben néhány szakmailag fontos könyv is megjelenik, köztük olyan alapművek, amelyek a színészi, rendezői alkotómunkához nélkülözhetetlenek, de mégis régóta hozzáférhetetlenek.

A színész munkája

Sztanyiszlavszkij kétkötetes metodikai művének közreadása a Gondolat Kiadó felbecsülhetetlen horderejű vállalkozása.

A századelő orosz színházának meghatározó egyénisége és munkássága jóformán ismeretlen a magyar szakmai és laikus közönség körében. Ennek mindegyik oka az, hogy Sztanyiszlavszkij nagyszerű pedagógiai tevékenysége s az ennek alapján kialakult pedagógiai rendszere a harmincas évektől kezdve a Szovjetunióban, majd később egyre szélesebb körben, így nálunk is, dogmává merevült. Elveinek és gyakorlatának művészi megtestesülései: a rendezések évtizedekkel túléltek alkotójukat, s jó néhányan vagyunk, akik még láthattak Sztanyiszlavszkij-rendezést, vagy az eredetihez hű felújítást. Az átélés művészetén alapuló rendszere egyedül lehetséges pedagógiai és alkotói módszer lett - nem függetlenül az egyéb, „formalistának” kikiáltott s ezáltal ellenségesnek tekintett művészi irányzatokkal szemben folytatott ideológiai harctól -, s mint minden ilyen szélsőséges esetben, így ezúttal is az önmagukban érvényes tanítások, kiragadva az adott rendszerből, torzulnak, formálissá válnak. Ennek ellenhatásaként az ötvenes-hatvanas években a világ számos táján, Európában és Amerikában egyaránt, gyökeresen szakítottak a Sztanyiszlavszkij-rendszerrel. A Sztanyiszlavszkij-kultusz után jött a Brecht-kultusz, majd egyre rövidebb időközönként az újabb és újabb kultuszok. Kiszorult a színházi szakma érdeklődési köréből az eredeti, a sok-sok színházi újításban változatlanul érvényesülő alkotói módszer, amelynek összefoglalója Sztanyiszlavszkij volt.

Ezt a folyamatot a könyvkiadás is követte: a negyvenes-ötvenes években,

mikor kötelező volt a Sztanyiszlavszkij-módszer tanulmányozása és alkalmazása, csaknem minden művét kiadták magyarul is - viszonylag kis példányszámban, össz papíron, több mint vitatható értékű ordításban. Aztán évtizedekig alig-alig vállalkozott valaki egy-egy Sztanyiszlavszkij-kötet közreadására, a régiiek viszont eltűntek, megsemmisültek, ma már a szakkönyvtárakban is alig lehet találni belőlük.

Az elmúlt évtizedben azonban ismét kezdik felfedezni Sztanyiszlavszkij tanításait, reneszánsza van a Sztanyiszlavszkij-irodalomnak, a Szovjetunióban kritikai kiadások készülnek, s végre kor-szerű, kitűnő fordításban nálunk is megjelentették a főműnek számító A színész munkáját.

Sztanyiszlavszkij évtizedekig tanított, s gyakorlati pedagógiai munkájának elméleti igényű összegzését egy négykötetes műben tervezte kiadni. Az első kötet - *Életem a művészetben* - 1967-ben jelent meg magyarul. A második kötet „a színész felkészülése az átélés alkotó folyamatában” témát taglalja, s ezzel a szerző teljes egészében elkészült, míg a tervezett harmadik és negyedik kötetet - amelyek témája a megformálás alkotó folyamata, illetve a szerepformálás - csupán részleteiben írta meg. E három kötetet a szovjet szakemberek aprólékos filológiai munkával kiegészítették, s egyetlen nagylélegzetű könyvvé szerkesztették össze. Ennek a műnek az első része meg egyezik a sztanyiszlavszkiji második kötettel, míg a második része a kiegészített harmadik-negyedik kötet, amelynek azonban a különböző szovjet kiadásokban több variációja is létezik. A magyar kiadás a legújabb kutatások eredményeit is hasznosító variánst adott ki, s így alakult ki *A színész munkája* kétrészes, egy könyvben megjelenő formája.

A mű első része *az átéléssel*, a második *a megformálással* foglalkozik, mindkettőt fiktív napló formájában írta meg a szerző: egy színésznő naplójegyzeteiben rögzíti a Torcovnak nevezett tanár óráit, az ott végzett gyakorlatokat, az ott hallott magyarázatokat. Ezek az órákon a tanár segítségével mindig konkrét problémamegoldás során jutnak el a hallgatók a megfelelő következtetésekre; az ismeretek szigorúan egymásra épülnek. Az első részben a belső színpadi állapot létrehozásának módjait tanulják meg, a képzelet mozgósításának módszerét, az érzelmi emlékezet képességének kifejlesztését, a lelki mozgatók megkeresését, a színpadi figyelmet, a koncentráció fokozását, a lazítást, a reagálás készségének kialakítását stb. Az átélésről szóló első

részben a szerző olyan gyakran használt, de még gyakrabban csak felületesen ismert fogalmakat fejt ki részletesen, mint *a ha* és *mintha* kettősségét, vagy a *fő/e/-adat* és *főcselekvés* összefüggéseit.

A második rész a színész külső színpadi állapotának megformálásához szükséges eszközöket tárgyalja. A külső állapot létrehozásának alapelve az, hogy a színésznek tudatosan kell a testét, testének minden kifejezőkészségét fejlesztenie, művészi értelemben karbantartania, azaz gondot kell fordítania a plasztikus mozgás kialakítására, a színpadi beszéd csiszolására, a tempó-ritmusváltások pontosítására stb. Az ebben a kötetben leírtak több, részben vagy teljesen kifejtett, de átfogó koncepcióba már nem beágyazott ismeretet foglalnak össze. Ettől e rész fogalmi apparátusa, gondolatmenete kevésbé következetes, mint az első részé. Ez azonban lényegében sehol sem válik zavaróvá.

Ebben nagy szerepe van a fordítónak, Morcsányi Gézánnak, aki nem csupán élvezetesen és olvasmányosan ültette át Sztanyiszlavszkij közvetlen, élőbeszédre törekvő stílusát, szövegét, hanem jelentős és következetes munkát végzett a fogalmak, kifejezések értelmének egységesítésében, pontosításában is.

A kötetet természetesen elejétől végéig, egyvégtében tankönyvként is lehet olvasni, s egy erre épülő egyéni vagy csoportos kurzus esetén alighanem ez a legcélszerűbb, de szemelgetni is érdemes belőle, mindig az éppen megoldandó színészi-színészvezetői feladatokhoz keresve az aktuális tudnivalókat. (*Gondolat Kiadó, 1988*)

A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint

Vekerdy Tamás kitűnő könyve második kiadásban jelent meg a Gondolat Kiadónál. Az elsőt 1974-ben a Magvető adta ki, s rövid idő alatt elfogyott. Néhány év alatt olyan keresett lett a mű, hogy a könyvtárak egy részéből szabályosan ellopták a kötetet. Így hát érthető, hogy most ismét vállalkoztak a könyv újbóli kiadására, bár a jelenlegi példányszám - alig több mint háromezer - ezúttal is kevésnek bizonyult, ugyanis néhány héttel a megjelenése után már nem látni a könyvesboltokban, s a könyvtárakban sem igen jut hozzá az érdeklődő.

A könyv alcíme: lélektani elemzés. Vekerdy Tamás, a színházművészettel is foglalkozó kiváló pszichológus nem tagadja meg hivatását, s az egyik legősibb japán színházról, a nóról elmélkedve a színészi alkotás leglényegesebb, leg-

kevésbé racionális összetevőit kutatja. A színészi átváltozás testi-lelki állapota érdekli, s az, hogy miképpen „háramlik át a színész testi-lelki állapota a nézőre”?

Ehhez le kellett ásnia a művészet gyökereit, meg kellett találnia a színháznak azt a megjelenését, amely legősibb formájában őrzi és fejezi ki e művészet lényegét. Ezt a megjelenésformát az európai színház legrégebb emlékei között sem találta meg, így figyelme a keleti színház hagyományok felé fordult. A nőszínház máig élő módon, apáról fiúra örökítve őrzi a szigorú szakmai-technikai felkészülést, állandó tréning segítségével kifejeződő színészi munka spirituális lényegét.

A nőszínház színészi alakításaiban egyetemes világkép és a „belső erők összeszedésének technikája” ötvöződik. A nő egyszerre tudás és művészet. Az előadás minden részletét meghatározó tudásból fakad a színészi hatáskeltés művészete, amellyel a néző minden érzékszervére s ezáltal a szívére képes hatni a mű.

A nőszínház az 1350-es évektől az 1450-es évekig alakult ki. A kezdetben vallásos jellegű színjáték magába olvasztotta a vásári, népi színjáték hagyományokat, s így jött létre a mozgásban és a szóban megnyilvánuló, leglényege szerint zenei alapú színházi forma. A nődarabokban a főhős először mindig emberi alakban jelenik meg, a mű második részében azonban kinyilvánítja isteni, illetve szellemi lényegét. A darabok témája a japán történelemből vagy a buddhista, sintoista legendákból ered, s formájuk, meseszövevük rendkívül költői. A nőszínház ma ismeretes formáját a Hattari család két híres színésze, Kanami és fia, Zeami alakította ki. Zeami fogalmazta meg azt a titkos hagyatékot, amelyet csak e század első évtizedében adtak ki először, s amely magába foglalja azokat a pszichikai és technikai tudnivalókat, amelyek a nő-játást meghatározzák.

Vekerdy e titkos hagyaték elemzésével igyekszik közelebb jutni a nőszínházhoz s ezen keresztül általában a színházhoz s a mai színjátszás problémáihoz. Munkájában állandó párhuzamot von a keleti és nyugati (értsd: európai) színjátszás szokásai, technikája, szemlélete között, a jelenségek pszichológiai alapú magyarázatát összeköti a színházi, művészi megközelítéssel. Elemzésében nagy teret kap a nőszínész testi-lelki felkészülése, amely szigorúan életkorokhoz igazodó, egymásra épülő fokozatokban történik, s egy életen át tart. A színészi átváltozás technikán alapuló, de lényegét tekintve fi-

ziológiai-pszichológiai folyamatának belső, lelki-világnézeti lényegét kutatja művének legfontosabb fejezeteiben. Kétségtelen, hogy a nő-színész átváltozása szoros rokonságot mutat a sztanyiszlavszkiji átéléssel, még ha a két állapot eléréséhez vivő út, az ezeket kiváltó technika leírása némileg eltérő is. Az egymástól különböző világnézeti-filozófiai alapok ellenére nyilvánvaló, hogy a színészi hatáskeltés lényege azonos gyökerű, éppen ezért kaphatunk általános érvényű feleleteket számos színházesztetikai, színészpédagógiai és hatásmechanizmusbeli kérdésre a korok változásainak kevésbé kitért japán színház tanulmányozása során. Vekerdy könyvének legnagyobb erénye a szakszerűségeen kívül éppen az, hogy nem marad meg egy szűk szakmai területen, hanem esszészerűen kitér a vizsgálatának körét, és egyetemes tanulságokat tud megfogalmazni. Úgy is mondhatnánk: nem első-sorban a japán színház, hanem a mi színházunk érdekli, de ehhez a nőn keresztül vezetett az útja.

A második, javított kiadás ugyanolyan gazdag jegyzetanyagot tartalmaz, mint az első, de ráadásul bőséges irodalomjegyzékkel és magyar színházi utalásokkal is bővült. Kimaradtak viszont a nő-darabok, illetve a képek (arra való hivatkozással, hogy a közeljövőben tervezik egy önálló nő-dramakötet kiadását, illetve nemrég jelent meg a képekben, illusztrációkban gazdag *A japán színház* című könyv). (Gondolat Kiadó, 1988)

A hűtlen színház

Míg az előzőekben ismertetett két könyv első-sorban a színész munkájával, művészetével foglalkozik, Tompa Gáboré a rendezésével.

Tompa gyakorló rendező, a romániai magyar és nem magyar színházi élet egyik legjobbjának, legnagyobb ígéretének tartott fiatal művész. Színházi munkája mellett ír is, verseit a magyarországi olvasók is ismerhetik folyóiratokból, újságokból. Sokoldalú művész, aki azonban első-sorban színházi ember. Olyan, aki egység-ben látja a színházat, nem reszortszemléletű. Rendezőként mindig előadás-egészben gondolkodik, a zene, a látvány, a színészi munka, a rendezői koncepció számára egymással szorosan összefüggő, egymást feltételező összetevő, s ebből következően mindre neki, egy személy-ben kell hogy gondja legyen. Magyarán - jobb szó híján - a rendezői színház elkötelezett híve és megvalósítója.

A rendezésről szóló esszéje tulajdonképpen számvetés. Mindazon elméleti és

megszerzett gyakorlati ismereteinek összegzése, amelyek alátámasztják rendezői alapállását. Összefoglaló a maga, de még inkább rendezőtársai számára. S ez különösen fontos ott, ahol maholnap alig akad főiskolát végzett rendező, ahol főleg színészek kényszerülnek átvenni a rendezők szerepét. A rendezői munkához hitet és mércét adó, alapozó és továbbképző könyvecske *A hűtlen színház*.

A szerző végigkíséri a rendezői szerep és feladatkör változásait a speciális funkció megszületésétől napjainkig, közben ismerteti és elemzi a rendezői munka egyes fázisait a felkészüléstől a produkció végső formába öntéséig. Meggyőződése, hogy a rendezőknek újra és újra fel kell tenniük maguknak a kérdést: „miért csinálnak színházat?” A válasza: „A színház változtatni akar; ehhez elengedhetetlen, hogy a rendezők ne csupán szerzőkben és színművekben, hanem a társadalmi valóság egészében gondolkodjanak. (...) Egyetlen klasszikus vagy kortárs drámaíró sem menti fel a rendezőt az alól, hogy a máról alkotott szemléletét, világnézetét kifejezésre juttassa, egyetlen rendező sem bírhatja *az itt és mást* parancsa alól.” Az „itt” egyértelműen a korszerűséget, a mai nézőhöz szólás parancsát jelzi, a „mást” viszont azt, hogy a rendezőnek mindig új és új formákban kell elmondania véleményét a világról. Tompa szerint „korunk színházi útkereséseinek lényege egy sajátos jelrendszer kialakítása, olyan típusú képesség kimunkálása, amelyet nem más művészetektől kölcsönzött a színház, hanem saját belső lényegéből merített”. E jelrendszer alap-eleme a közösségi alkotómunka során érvényesülő improvizáció, a metakommunikáció, a színpadi metafora. Az eze-ken alapuló „színházi nyelv - a Tompa által idézett Jindrich Honzl szerint - *híd*, amely a nagy történelmi és emberi konfliktusok átéléséhez vezet”.

Ez a híd tehát a játsszók és a befogadók között feszül, s Tompa nyomatékosan kiáll a közönségért való, a közönségnek szóló, komplex értelemben vett mozgó-sító színház mellett. Könyvének terjedelmes része szól a közönség befogadási mechanizmusáról, annak történelmi módosulásáról, azokról a művészi eszközökről, amelyekkel a befogadást befolyásolni lehet. Azaz ugyanúgy a hatásról elmélkedik, ahogy ezt Sztanyiszlavszkij vagy Vekerdy Tamás könyvében is tapasztalhatjuk, csak más szempontból közelíti meg ezt a témát.

Művészi hitvallásának is tekinthetők az alábbiak: „A színház segítség lehet minden ember számára az egyéni érettség magasabb szintjéért folytatott har-

cában; az egyéni érettség és a személyes szabadság pedig elválaszthatatlanok egymástól. Egy színpadi szituáció akkor válik erőssé, ha a nézőt olyan helyzetbe hozza, amelyben szembesítésre kényszerül - első-sorban önmagával. Ha ez megtörténik, a néző egy kicsivel erősebb lesz abban az állandó harcban, amelyben személy szerint elkötelezett. Az esztétika nyelvén szólva: bekapcsolódik az ember nembeli fejlődésébe.” (*Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987*)

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világlírodalom Tanszéke
egyetemi tanára

BÓTA GÁBOR újságíró,
az Egyetemi Lapok munkatársa

BÖGEL JÓZSEF
a Művelődési Minisztérium
főmunkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

CSÉRJE ZSUZSA
Népszínház dramaturgja

ÉRDÉI JÁNOS
esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a NŐK lapja rovatvezetője

HISZNYAN GÉZA
rendező

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÜCS KATALIN újságíró, a Kritika
rovatvezetője

ZAPPE LÁSZLÓ újságíró,
a Népszabadság munkatársa