

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A színház ideje

Doktori értekezés

Porogi Judit Dorottya

2022

**Témavezető:
Jákfalvi Magdolna DSc**

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
1. Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze és lehetősége	4
1.1 A statikus koncepció	4
1.2 A színházi idő	9
1.3 Nézőpont és módszer	13
2. Az emlékező idő – Timár József és <i>Az ügynök halála</i>	23
2.1. Azonosítás	23
2.2. Pálya, eltiltásokkal	27
2.3. Az első telerecord	33
2.4. Játék, rendezés	35
3. A saját idő – Monori Lili ideje a <i>Faustban</i>	41
3.1. A partner, a másik	42
3.2. A szöveg, a közlés	47
3.3. A tér, a kontextus	57
3.4. A rendezés	62
4. Az örökölt idő – Ódry Árpád színészete	67
4.1. Portré	68
4.2. Egy versmondás	74
4.3. Iskolák	76
5. A megformált idő – Ruttkai Éva két idő-játéka	84
5.1. Claire	85
5.2. Tanítások	90
5.3. Tekintet	96
5.4. Júlia	98
Összefoglalás	110
Bibliográfia	113

Bevezetés

Ez a dolgozat a színház időbeliségével foglalkozik, és azt érzi feladatának, hogy rámutasson: az idő fogalmi segíti a színházról való beszédet.

Kezdetől fogva az érdekelt, hogy bár a színház a jelen és a jelenlét művészete, miként lehetséges mégis, hogy alkotásai a nem-jelenből, évtizedek (vagy mások szerint: évezredek) távolságából is, a jelenlét hiányában is hatnak. Így lett a kutatás színháztörténeti tárgyú; példáit és esettanulmányait az elmúlt száz év magyarországi színháztörténetéből hozza, az idő fogalmainak, és főleg: szempontjainak segítségével legendás és emlékezetes színészi alakításokat, játékokat vizsgál az 1930-as évektől 2015-ig.

Egy színházi előadás kezdésének pillanatában mindig egyszerre tudható, hogy mi fog történni, és egyszerre történhet bármi: determinált és nyitott is a jövő. Olyan vizsgálati módszert kerestem, mely ezt a nyitottságot és ezt az ellentmondásosságot állandóan szem előtt tudja tartani, miközben a múlt eseményeit rögzíti, és a színészek játékát figyeli. És mert a történetiséggel együtt foglalkoztat jelenlét és jelenidő kérdése, a dolgozatnak célja színészet és idő viszonylatának elméleti közelítése is, annak a fölvetése, hogy a kortárs filozófia időelméletei színházi jelenségekre miként értelmezhetőek. Nem rendszerszintű alkalmazásról van szó, csak annak a fölismerésnek a hangsúlyozásáról, hogy az idővel foglalkozó elméletek inspiráló megközelítésekre, nézőpontok tudatosítására adnak módot a színházban is. A dolgozat nem filozófiatudományi munka, a következőkben csupán néhány közismert, általam fontosnak vélt idő-teória bukkan föl majd, mintegy példaként arra, hogyan segíthetik egy-egy színházi jelenség leírását.

Az értekezés első fejezetében a közelítés elméleti háttéréről, az idő színházi fogalmairól lesz szó; a színházi idő irányításáról és méréséről, a néző helyzetéről, az elemzés és játékleírás módszerének kérdéseiről; annyiban, amennyiben ez szükséges annak a tézisnek az igazolásához, hogy a színházi idő hordozója a színész.

A dolgozat további fejezetei esettanulmányok. Timár József, Monori Lili, Ódry Árpád és Ruttkai Éva munkáinak vizsgálatok az emlékező idő, a saját idő, az örökölt idő és a megformált idő kategóriáinak segítségével különböző módokon kísérlem meg a temporalitás szempontjait a játékelemzések részévé tenni.

1. Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze és lehetősége

1.1 A statikus koncepció

Székely Gábor 1990 és 2020 között tanított a Színház- és Filmművészeti Egyetemen rendezőosztályokat. A képzésnek hagyományosan része a „mutatás”: a hallgatók által megrendezett (vagy inkább: rendezni kezdett) jeleneteket a mesterségtanár végignézi és megbeszélést tart róluk; elemzi és kiértékeli a látottakat. Ezután a hallgatók önállóan próbálnak tovább, majd egy idő múlva újra nézi és értékeli a jeleneteket a tanár, ezt követően a hallgató újra próbál stb. A folyamat lezárása a vizsga, ahol a többi tanár, nyilvános vizsga esetén külsős szakemberek is megtekinthetik a hallgatók munkáját.¹

Novák Eszter visszaemlékezése szerint osztályfőnöke, Székely Gábor a következőképpen biztatta őket rendezővizsgájuk napjának hajnalán, miután megnézte és alaposan végigelemezte, megbeszélte velük a jeleneteket, felsorolta a sok változtatnivalót: „Most egy jól átgondolt éjszaka, három erős próba, és minden rendben lesz, minden jó lesz”.²

Novák Eszter szerint

„Tíz-tizenkét mondatok voltak ezek, nem is felvonások, csak tizenöt perces jelenetek (...) Mindegyikről tartott egy – másfél órás megbeszélést. Persze: a sűrűséget tanította. Ezt a mondatot reggel négykor mondta, úgy, hogy aznap délután háromkor vizsga. Tehát teljesen lehetetlen volt! Három erős próba?! hogyan?! De azt tanította ezzel, hogy nem létezik olyan, hogy nem változtatsz. Nem létezik olyan, hogy valami nem lehet jobb. Fekszünk a folyosón, várjuk, hogy lemenjen mindenkié, háromkor vizsga, és addig... ő meg csillogó szemmel: gyerekek, minden rendben, jó lesz... Hát... csak át kell gondolnod mindent, az életedet, meg hogy akarsz-e rendező lenni. Nézed a lobogó ősz haját, ahogy megy el (mérhetetlenül evidensnek tartod, hogy ott van az iskolában veled hajnali négykor), és azon gondolkodol, hogy a három erős próbát hogyan..? Ebben az van benne, hogy nincs lehetetlen. Nem létezik, hogy ne legyen jobb. Mert ennek a mondatnak az idő relációja a lényege, az, hogy mikor mondja. Nem két héttel vagy nappal vizsga előtt mondja ezt, hogy sokat kell próbálni, hanem pár órával előtte... Mert megnyújtja az időt az alaposág. Ha ilyenkor elbíbelődsz az elődásszövegen, annak többnyire nagyobb a hatása, mintha csak átrohannál az egészen. Van idő, ha jó formában vagy, el tudod hitetni, hogy végtelen idő van.”³

¹ V.ö.: Bodó Viktor: Mániák és kérdések. in: Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, 11–28, Budapest: Balassi–Arktisz, 2016. 23.

² Publikálatlan interjú 2021.11.04-én Novák Eszterrel. Hangfelvétel leírata.

³ Uo.

A visszaemlékezés nemcsak azt rögzíti, hogy a színházi gyakorlat mennyire szorosan összefonódik az idő kérdéseivel, hanem egyenesen a rendezői mesterség egyik feladatáént jelöli meg az idővel való foglalkozást. A történet egy mesterségbeli fogás, ha úgy tetszik, rendezői technika tanításának, továbbadásának a módját meséli el. A technika gyakorlati továbbadásának formája maga az anekdota, a példa. Leírásához, elméleti interpretációjához pedig az időelméletek fogalmai segíthetnek hozzá.⁴ Az idő kérdéseinek a mentén tehát arra teszek kísérletet, hogy párbeszédbe állítsam a színházi gyakorlatot a filozófiai felfogásokkal, amikor azt állítom, hogy Székely Gábor azt javasolta a diákjainak: változtassanak idő-felfogásukon, és egy dinamikus idő-modell helyett eternalista-statikus módon gondolkodjanak.

Az időről alkotott elméletek ugyanis két csoportba sorolhatóak aszerint, hogy elfogadják-e, hogy az idő halad: dinamikusak vagy statikusak. A dinamikus elméletek kimondják, hogy az idő haladása (temporal passage) felfogásunktól függetlenül, valós értelemben létezik. A statikus elméletek ezt nem ismerik el: azt vallják, hogy bár a látszat szerint az idő halad, valójában mi mozgunk az időben. (A dinamikusok idő-metaforája a folyó, a statikusoké az út.) A hétköznapi érzékelés az előbbieket, míg az elméleti fizika eredményei (pl. a speciális relativitáselmélet) az utóbbiakat támasztják alá. A statikus felfogás egyik legfontosabb irányzata az eternalizmus (eternalism vagy másként: standard block universe theory). Ez – ahogy a statikusok mind – McTaggart ún. B) sorozatát ismeri el igaznak, ahol az események ideje nem változó módon rögzített,⁵ bárhonnan nézzük. Az eternalisták abban különböznek más statikus irányzatoktól, hogy a „mindenkoriság” (everywhenism) elvét követik az ontologikus szempont alkalmazásakor: mindent létezőnek tekintenek, azt is, ami egykor létezett, vagy ami egyszer létezni fog. (A „nowism” elve pl. csak az éppen most létező entitásokat ismeri el létezőnek: tehát a múltban, vagy jövőben létezőket nem.) Az eternalisták

⁴ Az időelméleti háttér leírásához egy, a legfrissebb időnarratívákat összefoglaló munkát vettem alapul: Sam Baron – Kristie Miller: *An Introduction to the Philosophy of Time*. Cambridge, Polity Press, 2019. Minden terminus és példa innen való.

⁵ McTaggart az *Unreality of Time* című munkájában 1908-ban arra jutott, hogy az idő nem valós. Vö. J. Ellis McTaggart: *The Unreality of Time*. *Mind*, 1908, vol. 17, no. 68. 457–474. Hozzáférés: <http://www.jstor.org/stable/2248314>. Utolsó letöltés: 2022.07.28.

McTaggart temporális sorozatokat állított fel, melyek rámutatnak arra, hogy „múlt”, „jelen”, „jövő” állandóan változó fogalom-kategóriáit használni teljesen más személetet eredményez, mint azt nézni, hogy az események egymáshoz képest „korábban” vagy „később” történnek meg. A „múlt”, „jelen”, „jövő” fogalmait használó sorozatot McTaggart A) sorozatnak nevezte el, míg az események idejét állandó módon rögzítőt pedig B) sorozatnak. A B) sorozat igazságtartalma az időben nem változik, hiszen, ha egy esemény (P) 2 órával egy másik esemény (Z) előtt található, akkor P mindig pontosan ugyanannyival, tehát 2 órával „korábban” lesz, mint Z: ma is, tegnap is, holnap is. Ezzel ellentétben A) sorozat elemei folyton átrendeződnek, hiszen ami ma „jövő”, abból előbb „jelen”, majd holnapra „múlt” lesz. Látható tehát, hogy McTaggart A) sorozata a dinamikus, B) sorozata pedig a statikus idő-irányzatoknak felel meg. Előbbi általában igeidős (tensed), utóbbi igeidőket nem használó (tenseless) sorozat.

szerint tehát minden esemény vagy dolog létezik, megvan valahol kint az univerzumban, mi pedig, ahogy mozgunk, találkozunk velük. Jelen, múlt és jövő relatív és helyszerű fogalmak lesznek ebben a felfogásban, attól függ, hol vannak, hogy éppen honnan nézzük őket.

Amikor Székely Gábor úgy tanítja próbálni a rendezőhallgatókat, hogy a vizsga előtti hajnalon még hosszas és részletekbe menő megbeszéléseket tart nekik arról, hogy mi mindent kell kijavítani és gyökeresen átrendezni az anyagban, azt mondja és mutatja egyszerre, hogy éppen az ilyen, szakmailag igen nehéz, sokszor szinte válságos pillanatokban, amikor abszolút értelemben véve nagyon kevés idő áll rendelkezésre, a rendezőnek tudnia kell, hogy végtelen ideje van – feltéve, ha az idő-felfogásán változtat. Annak a gyakorlatát tanítja Székely, ahogy egy, a mindennapos-dinamikus érzékeléstől eltérő, másfajta – statikus – időszemlélet váratlanul hasznosulni tud a színházrendezői szakma alkalmazásában. Hiszen az eternalista álláspont szerint a dolgok – jelenetek megoldásai, új ötletek, mélységek, színészi invenciók – megvannak az univerzumban, minden, ami létezik, megvan „valahol kint”, csak meg kell keresni.

A bemutató vagy vizsga előtti felfokozott idegállapotú napokban ennek a statikus időszemléletnek az alkalmazása, amelyben mi mozgunk és cselekszünk, és nem a bemutató jön egyre közelebb, különösen hatékony, mert kikapcsolja az idő múlásához kapcsolódó tehetetlenség-érzetet, kiszolgáltatottságot és a dologra, a munkára irányítja a figyelmet, vagyis mindarra, amit még tenni lehet. Azzal pedig, hogy eleve létezőnek, megtalálhatónak fogja fel, ami majd egyszer meglesz, arra mutat rá, hogy csak a rendező, a színészek munkáján múlik, mikor találunk rá a (rejtetten már) meglévőre. Tehát olyasmit sugall, hogy van megoldás mindenre, és tőlünk függ, hogy rátalálunk-e.

Miközben a színház mint intézmény az idő múlásának folytonos, dinamikus szemléletét alkalmazva szervezi programját és eseményeit, pár hét próba után a bemutatót (és színházi titkár, asszisztens, rendező számolja a próba-órákat, az idő alku tárgya, szerződések befolyásolója), Székely tanítása azt mondja, hogy az alkotáshoz ki kell ebből lépni, meg kell állni. Az alkotás idejét mint statikus időt érdemes megélni – következésképp vizsgálni is. Az eternalista szempont logikája közelebb visz próba és előadás egymásra tett hatásainak mélyebb föltárásához, hozzáad a színházi munka elemzéséhez.

Fenti példa megvilágítja az időérzékelés viszonylagosságát is. Miután a 20. század elején fizikai bizonyítékok támasztották alá, hogy az idő különböző helyeken másként telik, az idő érzékelésnek, felfogásának kérdései tudományos és művészi tekintetben is középpontba kerültek. Bergson megírta *Tartam és egyidejűség* című munkáját, melyben a saját, eredetileg

„lélektani eredetű metafizikai gondolatát”,⁶ a tartam (durée) hétköznapokban tapasztalt, érzékelt fogalmát Einstein elméletére hivatkozva gondolta tovább és tételezte általános érvényűnek (vagyis metafizikai alátámasztást kísérelt meg nyújtani annak). A „tartam” (durée) Bergsonnál egységekre nem bontható folyamat, változás és sokféleség (mely hordozza a múltat), az élőlények „teremtő ideje”⁷ – szemben a mérhető, mechanikus fizikai idővel (temps). Bergson az intuíciónak mint módszernek tekint,⁸ metafizikájának központi elemei az emlékezet és az életlendület (élan vital); időfilozófiája a szabad akarat igazolása, hatása nemcsak a későbbi fenomenológia időszemléletére, de Heideggerre,⁹ Badiou-ra, vagyis a színházfilozófiára is jelentős.¹⁰ Bergson ad először filozófiai magyarázatot arra a mindennapos jelenségre, hogy érzet szerint akár bele is férhet egy többször többórás próba élménye egy objektíve rövidebb időegységbe, lehet egy egyórás próba is olyannyira telített, mint máskor egy négyórás. Ezt fogalmazza úgy hétköznapi nyelven Novák Eszter a fenti példában, hogy „nincs lehetetlen”: három erős próba is beleférhet a(z) (bergsoni-szubjektív) időbe. Ez az időbeli sűrítés egyik módja. A Székely-féle másfél óra hosszú megbeszélés egy pár perces jelenetről azonban más értelemben is a „sűrűséget tanítja”¹¹: a megbeszélések bőségesen részletezett tapasztalatai később a színpadi pár percen sűrítve jelennek meg. A színházi előadás az alkotók anyaggal, próbával, történettel eltöltött idejét mindig sűríti. A klasszikus dramaturgus európai színházi előadás, mely egy drámaszöveg, egy történet színrevitelét jelenti, általában magát a történet-időt is sűríteni szokta: néhány óra alatt meséli el ennél valamennyivel több idő eseményeit. A *Rómeó és Júlia* prologusában Shakespeare (Nádasdy Ádám fordításában) így fogalmaz: „ezt játsszuk el most két órában itt”¹², a cselekmény pár nap, a szerelmesek vasárnap este találkoznak a bálban és csütörtök reggelre mindketten halottak. A *Téli regében* ugyanakkor tizenhat év múlik el. A XVII. századi klasszikus francia dramaturgiák körülbelül egy napban (tizenkét, huszonnégy, harminchat órában) jelölik meg az ideális cselekmény-időt, Corneille *Cid*-jének eseményei¹³ ennyi idő alatt zajlanak le – papíron. Előadásuk azonban csak néhány órát vesz igénybe. De vannak

⁶ Dr. Dienes Valéria: A fordító előszava. in: Henri Bergson: *Tartam és egyidejűség* (ford. Dienes Valéria) 5–6, Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1923. 6.

⁷ Babits Mihály: Bergson filozófiája, in: Henri Bergson: *Teremtő fejlődés* (ford. Dienes Valéria) I–XVI, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. III.

⁸ V.ö. Gilles Deleuze: *A bergsoni filozófia* (ford. John Éva), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010.

⁹ V.ö. pl. Heath Massey: *The Origin of Time – Heidegger and Bergson*, Albany, State University of New York, 2015. 87–89.

¹⁰ V.ö.: Alain Badiou: *Lét és esemény* (ford. Csordás Gábor), Budapest, L’Harmattan, 2022.

¹¹ Publikálatlan interjú 2021.11.04-én Novák Eszterrel.

¹² William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. (ford. Nádasdy Ádám), *Színház*, 36. évf., 5. szám, dráma melléklet. 2.

¹³ Pierre Corneille: Három értekezés a drámai művészetről, ford. Rónay György, in: *A klasszicizmus*, 117–122, Budapest, Gondolat, 1963. 119.

esetek, amikor egy színdarabban éppen annyi a történetidő, mint amennyi a játékidő: ilyen például Racine körülbelül kétórás *Berenice*-e,¹⁴ vagy Molnár Ferenc kilencven percet ígérő virtuóz játéka, az *Egy, kettő, három*,¹⁵ ahol a szövegdramaturgia a két idő, a játékidő és a történetidő azonosságára épít. Gyakori dramaturgiai megoldás az is, hogy sem az olvasó, sem a néző nem tudhatja pontosan, mennyi időt vesz fel a cselekmény, mint például a *Godot-ra várva* esetében Beckett-nél. Előfordul, hogy egyetlen időpillanat kitágításaként is értelmezhető maga a darab: például Sarah Kane *4.48 pszichózis* című szövegében. A posztdramatikus szövegeknél és előadásoknál pedig természetes, hogy létrejön egyfajta „duratív esztétika” és az „idő-torzítás technikái lépnek életbe”,¹⁶ ugyanakkor klasszikus dramatikus példa is létezik arra, amikor a színpadon játszott idő hosszabb, mint az elbeszélte cselekményé (pl. Middleton–Rowley *Átváltozások* című drámájának V. felvonásának 1. jelenetében mindössze néhány sor alatt telik el egy óra).¹⁷

És mégis, ezekben az esetekben is, ahol a történetidő rövidebb, mint a játékidő, ahol a történetmesélés kitágítja az időt: itt is minden esetben tömörít a színpadra állítás. Mert valójában nem a történetidőt sűríti és hordozza az előadás, hanem a történettel eltöltött időt – ez könnyen belátható például a performanszok felől, ahol sok esetben egyáltalán nincs is fikció, nincs történet, aminek ideje volna: anyag van, amivel az alkotók bizonyos időt foglalkoznak, azután valamennyi idő alatt megmutatják, bemutatják, játsszák. És ez az utóbbi idő mindig rövidebb, mint a készülése. Még ha nem próbálják el egyetlenegyszer sem a színészek az előadást, az előkészítés, a tervezés „színpadon kívüli” ideje akkor is belejátszik, része lesz a „színpadi időnek”: hiszen hat rá. A sűrítés mint esztétikai jelenség nem függ tehát a történettől, az anyagtól. A próbák ideje meghatározó az előadásra nézvést; a próbák idejét sűríti össze az előadás.

A statikus időszemlélet nem azt jelenti, hogy az időnek nincs iránya, vagy hogy a jelenségek időbelisége homogén volna: az ok-okozati összefüggések, tehát pl. a próbák egymásra épülése statikus felfogásban is megkerülhetetlen. Inkább olyasmit jelent, hogy minden jelenség tulajdonságként hordozza a saját múltját, egy előadás tulajdonságként hordozza saját próbáinak az emlékét.

¹⁴ Jákfalvi Magdolna: *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái*. Pozsony, Kalligram, 2011. 119.

¹⁵ Molnár Ferenc: *Egy, kettő, három*, in: uő: *Molnár Ferenc színművei*. Bécs, Novák, 1972. 803–849.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi, 2009. 187.

¹⁷ Thomas Middleton and William Rowley: *The Changeling*. (edited by George Walton Williams), Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1966. 81.

„Mert tartamunk nem pillanatot behelyettesítő pillanat; így sohasem volna egyéb, mint jelen, s a múlt nem húzódna át a jelenvalóba, nem volna fejlődés, nem volna konkrét tartam. A tartam a multnak folytonos haladása, mely rágja a jelent és duzzad, amint előremozog. Ha a múlt szüntelenül nő, akkor határtalanul meg is marad. Az emlékezet, amint azt megkíséreltük bebizonyítani, nem arravaló képesség, hogy az emlékeket fiókban osztályozza, vagy listára jegyezze. Nincsen se lista, se fiók, még tulajdonképpen képesség sincs, mert a képesség szünetekkel működik akkor, amikor tud, vagy amikor akar, a multnak multa halmozása ellenben szüntelenül történik. Valójában a múlt megmarad magától, automatikusan. Kétségtelen, hogy minden pillanatban mindenestől követ bennünket.”¹⁸

Az időszűrés leglátványosabb példája a színészi jelenlét. A későbbiekben tehát a jelenlét radikalitásával¹⁹ is érdemes lesz foglalkozni, mint az idő érzékelhetővé tételének egyik lehetőségével.

1.2 A színházi idő

Jelen értekezés alapvető állítása, hogy a színházi idő hordozója a színész. A szöveg-előadás kettősségében gondolkodó színházelméletek, valamint az intézményi struktúra (például: a próbaszervezés) felől nézve ez az állítás azonban igazolásra szorul: azok a rendezőt tekintik annak a személynek, aki a színházi időért felel.

Anne Ubersfeld a színházi időt az előadás és az ábrázolt cselekmény időbeliségének kapcsolataként határozza meg.²⁰ Pavis is kettős természetűnek írja le, megkülönböztet színpadi és színpadon túli időt, ez utóbbi alatt a drámai-fikciós időt érti.²¹ Ha a színházi időt ekképpen értjük, tehát a történet, a fikció leírt időszemléletét színpadon érzékelhetővé tételnek fogjuk fel, a fiktív idő megvalósításának irányítója, az „idő mestere” valóban a rendező.²² Ám ezek az értelmezések nem számolnak az előadás többszöri játszásának, ismétlésének színházi sajátosságával. Pedig amiben egy bepróbált, minden este játszott színházi előadás (pl. E) két előadása (pl. E1 és E2) egymástól különbözik, az nagyrészt az emberi tényezőtől, a színészek játékából fakad, és ez a differencia valamilyen értelemben mérhetőnek látszik a gyakorlatban.

¹⁸ Bergson i.m. *Teremtő fejlődés*. 10.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte i.m. 138.

²⁰ Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*. Paris, Édition sociales, 1981. 239.

²¹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan, 2006. 182–183.

²² Ubersfeld i.m. 239.

A magyar színházi legendárium Peter Brookhoz köti az előadás idejét művészi okokból mérő rendező képét, az általa rendezett *Lear király* 1964-es pesti vendéjátéka után terjedt el a történet, mely szerint a rendező stopperral mérte az előadás hosszát és elégedetlenségét fejezte ki, amiért az hét perccel hosszabb volt, mint rendesen.²³ Brook az 1964-es budapesti stopperes epizódra 1992-ben, amikor Koltai Tamás interjút készít vele, nem emlékszik, de az előadásidőt mércének tartja:

„Ha például egy azonos feltételek mellett zajló előadás egyszer öt perccel tovább tart, biztosak lehetünk benne: ez azért van így, mert az egyik színész valahol csak magára figyelt, nem vette figyelembe az adott pillanat követelményeit. Ha például egy opera hirtelen tíz perccel hosszabb lett, akkor feltételezhető, hogy a karmester nem volt jó formában aznap este, talán álmos volt, túl sokat evett előadás előtt, vagy éppen túl sok bort ivott, így az előadás gyengére sikerült. Éppen ezért még ma is mindig megkérdem az ügyelőt, mennyi ideig tartott az aznapi előadás. Ez mérce, amit azért nem szabad durván értelmezni. Sőt, éppen általa vehetjük észre, mi az, ami kevésbé élő az előadásban. Egy-egy előadás nagyon különös módon változhat. a *Mahábháratánál* például azt tapasztaltuk, hogy bizonyos közönség jelenlététől a jó előadás tovább gazdagodik, és bár hosszabb ideig tart az egész, mégis teljesen ki van töltve. Máskor viszont tizenöt perccel is lerövidítettük az előadást, mert a közönség figyelme megoszlott. Tehát mindennek két oldala van. Ha valami túl hosszú, az általában rossz jel, de hangsúlyozom, csak általában.”²⁴

Brook az előadások hosszát egymáshoz méri. Az előadás hossza, ideje ezek szerint tehát független a dráma idejétől, a mérés eredményének nem ahhoz képest lesz valamilyen értéke vagy jelentősége, hogy milyen darabot adnak elő. A legenda szerint stopperral mér: ezzel erősen azt sugallja, hogy az előadás minden másodpercének jelentősége van, nem mindegy egyetlen másodperc sem: vagyis semmi nem lehet a véletlen műve, nem lehet esetleges, illetve azt is, hogy mindez sport is, ahol általában a rövidebb előadás a jobb teljesítmény. A mérés gesztusából arra lehet következtetni, hogy a szükségyszerűség, determináltság és a sűrűség lehetnek egy előadás erényei.

Brook legendássá lett *Learje* Budapesten hét perccel hosszabb volt, mint máskor, máshol: az anekdota azt rögzíti, hogy ez hiba, ugyanakkor tudjuk: az előadásnak Kelet-Európában, pl. Pesten volt a legzajosabb sikere.²⁵ Nem tudjuk tehát, mit árul el pontosan az 1964-es február 27-i előadásról az, hogy hét perccel hosszabb volt, mint máskor, csak annyit tudunk, hogy a rendezőt néző kritikus úgy értelmezte a rendező mozdulatait, hogy az elégedetlen volt az

²³ Koltai Tamás: *Brook szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1976. 5.

²⁴ Koltai Tamás: A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal. *Színház*, 1992, 25. évf., 8. sz. 6.

²⁵ Koltai i.m. *Brook szemtől szemben*. 128.

eredménnyel. Egy előadás többszöri játszása (E1, E2, E3) lehetőséget ad arra, hogy fizikai, objektív értelemben is viszonyítsuk egymáshoz a változatokat. Nem csak annyi mondható el, hogy „jobb volt” az aznap esti előadás, vagy „rosszabb”, hanem az is, hogy hosszabb volt, vagy rövidebb az, aminek ugyanannak kell lennie (önmagával azonosnak, mintha csak egyetlen E előadás létezne, nem sok). Ez pedig megfogható, objektív, abszolút támpont. Mert ha nem is tudható, hogy mit jelent, meg lehet keresni, utána lehet járni, ki lehet nyomozni, hogy mitől volt hosszabb, milyen játékokkal, milyen cselekvésekkel, kicsoda vagy micsoda miatt ment lassabban az előadás, jót jelent-e ez, avagy rosszat. És ami a legfontosabb az egész eljárásban: a rendező mindezt össze tudja vetni a saját, aznap előadás alatt megélt idejével. Rá tud látni, hogy amit ő érzékel, az mennyire különbözik a megmért időtől: pl. a felfokozott figyelem vagy izgalom miatt sokszor végtelenül lassúnak tűnik a számára minden színpadi mozzanat, miközben az előadás gyorsabban pereg, mint szokott. Az idő mérése a viszonyítás lehetőségét kínálja tehát, összefüggő tapasztalattá és élménnyé téve az idő (és a színházi munka) objektívan mérhető és az idő megélt, szubjektív voltát annak a valakinek, aki az előadásért felelős. Ez a személy így érheti tetten az időt, hogy azután sok, tökéletesen különbözően érző nézőnek élményt (tartamot, közös időt) szolgáltatson majd bizonyos, előre megszabott, objektívan mérhető idő alatt: ezt azonban csak a színész munkáján keresztül teheti meg. A próbák idejét és az előadás (E) elképzelt, eszményi idejét irányíthatja a rendező, de az egy bizonyos előadás (E68) konkrét idejébe nem szólhat bele.

Erika Fischer-Lichte és a posztdramatikus esztétika az előadást nem egy drámai szöveg színreviteleként tételezi, hanem eseménynek tartja, ahol nézők és játszók együtt vannak jelen.²⁶ Így, ha Anne Ubersfeld 1981-es definícióját ma, 2022-ben, Fischer-Lichte után olvassuk, úgy értelmezhetjük újra, hogy az előadás ideje az eseménynek (ahol néző és játszók együtt vannak) az időbelisége, ennek a tartama; az „ábrázolt cselekmény időbelisége” pedig a dráma vagy a fikció az alkotók által immár színpadra vitt, színpadra fordított valós ideje (az az előadásidő tehát, ami a próbákon kialakult és stopperral mérhető); vagyis ennek a kettőnek, előadásnak mint eseménynek és előadásnak mint alkotásnak a kapcsolata tekinthető az aznap esti színházi időnek. Ahol a hangsúly a két(fajta) időbeliség kapcsolatán van. Ha pedig így nézzük, szembetűnő, hogy erre vajmi kevés hatása van már a rendezőnek. Brook kiírhatott másnapra egy próbát a *Lear*ből, hogy lefaragja a bosszúságot okozó hét percet, de az aznap esti előadás idején a takarásból nem tudhatott már változtatni. Vagyis úgy tűnik, hogyha a

²⁶ Fischer-Lichte i.m. 49.

színházi előadás fogalmába bele vesszük azt a tulajdonságát, hogy sokszor ismételhető, akkor az alkalmankénti, időben is mérhető különbség nem a rendezésben lesz.

Az előadásban a színész mindenképpen nyíltabban, direktebben van jelen, mint a rendező, hiszen testileg ő van ott, őt követik a tekintetükkel, tehát vele lépnek kapcsolatba a nézők. Azok a töredékmásodpercnyi idő-változások, amelyekből előadás (E1) és előadás (E2) különbsége mérhetően összeáll, mind emberi döntések vagy mozzanatok eredményei. A lámpákat másodpercre lehet programozni, és bár a maga módján a technika is kiszámíthatatlan, a váratlan változás a színészi játékból, az emberi tényezőből természetszerűleg (szinte kiszámíthatóan) fakad. A színész minden előadáson ugyanazt csinálja, de természetesen mindig kicsit másként. A váltás vagy változás az ő munkájában is kulcsfogalom. Ezt bizonyítja az is, hogyha „lassan megy” egy előadás, ha unalmasnak tűnik kintről, nem az a megoldás, hogy gyorsabban kezdjen beszélni vagy mozogni a színész, hanem az, hogyha változtat: először is megáll, majd ritmust vált, ezzel kizökkent és meglep: kezébe veszi az idő irányítását. A váltással az egész estét befolyásolhatja: új, közös időbe tudja rántani a partnereit és a nézőket is.

Ez a „közös idő” pedig, mindezek alapján, egy olyan megélt időt, tartamot jelölhet, amely mindenki – nézők és játsszók és alkotás – számára minden értelemben csakis együtt és egymással telik, méghozzá valamihez viszonyítva, valamitől eltérő módon – vagyis másképpen, mint minden más „külső idő” (external time).

Egy időelméleti hasonlattal élve, beülni egy előadásra tekinthető időutazásnak is, amely során egyik temporális helyről egy másik temporális helyre érkezünk. Az időutazás egyik feltétele, D.K. Lewis szerint,²⁷ hogy a személyes idő (personal time) és a külső idő (external time) eltérjen egymástól: és itt a személyes idő (personal time) voltaképpen nem is időt jelent, hanem bizonyos mennyiségű változást: „n percnyi személyes idő telik el, ha a bekövetkezett változások mennyisége ugyanannyi, mint amennyi n perc külső idő alatt általában bekövetkezik.”²⁸ Ezt a meghatározását alapul véve, ha a sűrítésre keresünk definíciót, azt mondhatjuk, hogy sűrítés az, amikor n percnyi külső idő alatt nem n, hanem, mondjuk, 2n személyes időnek megfelelő változás történik.

Mivel a változások mennyiségére legnagyobb hatással a színész lehet, ő lesz a színházi idő hordozója, adott pillanatban ő dönt: sűrít vagy gyorsít, a színházi este idejét elsősorban ő határozza meg. Ezért a későbbiekben a színház idejét színészi játékokon fogom vizsgálni.

²⁷ Ld. David K. Lewis: *The Paradoxes of Time Travel*. *American Philosophical Quarterly* 1976, 13, no. 2. 145–152.

²⁸ Baron–Miller i.m. 193. [ford. P.D.]

1.3 Nézőpont és módszer

A „színházi este ideje” és az azt irányító színészi játék nehezen vizsgálható, hiszen egyszeri, nem megismételhető.²⁹ Az előadást többszörre néző néző (például a rendező) tudja viszonyítani, így tud róla beszélni is. Ugyanígy egy Júlia-alakításról is könnyebb beszélni, ha a néző több Júliát látott már (vagyis saját élet-idejének eltérő pillanataiban hallotta ugyanazt a szöveget, látta ugyanazt a cselekményt), vagy ha a Júliát játszó színésznőt többször látta már színpadon játszani.

A beszédnek időbeli távolságra van szüksége: próbán a nézés után pár másodperccel reagál a rendező, előadás után pár nappal a kritikus, a színháztörténet pedig évek-évtizedek (évezredek) után. A statikus-eternalista szemlélet megmutatja: a távolság nem objektívan adott, hanem mintegy térbeli: különböző metodikákkal közel lehet kerülni, hozzá lehet férni a távoli jelenségekhez is, így a távoli jelenségek is lehetnek hatásosak. Ugyanakkor természetes, hogy másféle metodikával érdemes közelíteni a más-más távolságból szemlélt előadásokat. A későbbiekben vizsgálni fogok olyan színészi játékot, amelyet élőben láttam, ám csak előadásfelvétel segítségével tudok elemezni (*Faust*, 2015); olyat, amit csak felvételen láttam, viszont legendaként hallottam róla (*Az ügynök halála*, 1959); és olyat is, amiről legendaként hallottam, és felvételről sem láttam, viszont meghallgattam (*Romeo és Júlia*, 1961-63), továbbá olyat is, amiről néhány hangfelvételt leszámítva csak olvasni lehet (Ódry Árpád, 1930-as évek). Ezeknek a színészi játékoknak klasszikus értelemben vett történeti ideje, dátuma csak a hozzáférés módján, az elemzés módszertanán változtat, a lehetőségén nem. Az egyes elemzésekből pedig ki fog derülni, hogy nem a történeti értelemben mérhető időn múlik, hogy mi az, ami a jelenben is használható technikai tudás egy színész esetében. Emlékezet és színház intenzív viszonyának rendkívüli, szoros voltára számos alapvető színháztudományos munka hívja föl a figyelmet, a dolgozat Marvin Carlson, Joseph Roach, Jan Assmann és Maurice Halbwachs műveit tekinti kiindulópontnak olyankor, amikor a színházban a látható múlt és a kollektív emlékezet, tehát az emlékező idő szempontjából figyel egy múltbeli előadást.

Alain Badiou színházfilozófiájában kimondja, hogy a színház hatalma szubjektív abban az értelemben, hogy szubjektumokra kell hatnia, a szubjektumokban kell változásokat

²⁹ Soha nem lesz ugyanolyan, hiszen maga is idézetként működik, végtelen más kontextust hozhat létre. Az idézetekről Derridát idézi Marvin Carlson: *Performance. A Critical Introduction*. London, Routledge, 1996. 66–67. (Jacques Derrida: Signature Event Context. in: uő: *Limited Inc* (trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlmann), Evanston IL, Northwestern University Press, 1988. 18.)

provokálnia.³⁰ A színház – és főleg a színészi játék – szubjektumra tett hatása nem megkerülhető, és a színészi játék elemzése tulajdonképpen ennek a hatásnak a kutatása. A későbbiekben tanulmányozott színészi játékok nyilvánvalóan olyan alkotások, amelyek kíváncsivá tettek, arra provokáltak, hogy nézzem vagy hallgassam meg őket többször is, azaz hatottak rám. Arra voltam és vagyok kíváncsi, hogy adott helyzetben a színész mit tesz ezért a hatásért.

A dolgozat írása során Badiou egy másik fölismerése is segít. Badiou szerint a színház „sokkal inkább a lehetőségek művészete, mint a megvalósulásoké”.³¹ A filozófia számára éppolyan tudományosan vizsgálható létezőként az is, ami nem valósul meg, mint ami megvalósul. Ez nagyon hasonlít a színházi próba logikájára, ahol az adott jövőbeli előadásról, a színészek játékaikról még sok változat elképzelhető, és mindegyiket meg kell vizsgálni. A szerepépítés a legritkább esetben lineáris, lépésről lépésre előre haladó folyamat, és soha nem a nulláról indul.

„Azt hiszem, a színházi tér jelek együttesére redukált józansága volt mellbevágó, és magának Vilarnak a sajátóságosan sűrű játéka. Olyan volt, mintha távolságot tartana az ábrázolástól, inkább vázolt, mint megvalósított. Neki köszönhető, hogy megértettem: a színház sokkal inkább a lehetőségek művészete, mint a megvalósításoké. Különösen emlékszem egy némajátékára Molière *Don Juan*-jában. A Parancsnokkal való első találkozás után a libertinus, lázadó, ateista Don Juan érthető módon nyugtalan, bár semmiképp nem akarná beismerni: mi ez a beszélő szobor? Vilar tehát egyedül jött vissza a színpadra, lassan, csöndben, töprengve, a szobor közben visszaállt eredeti mozdulatlanágába. Konkrét pillanat volt, miközben maga a totális absztrakció: kifejezte az ember bizonytalanságát, egy nem normális helyzetre válaszul adott különféle hipotéziseit. Igen, a lehetőségeknek ez a művészete, a gondolkodásnak ez a megrendülése a megmagyarázhatatlan előtt, ez a legmagasabb értelemben színház volt.”³²

Badiou fölismerésére egy színész játékának a megfigyelésével jutott. Azt írja le, ahogy Jean Vilar Don Juan szerepének játszásakor egész lényével, egész testével nem csinál mást, csak gondolkodik: inkább vázol, mint megvalósít. Nem megold és lezár valamit, hanem a néző tekintete számára világosan fölvet és megvilágít egy kérdést, ugyanakkor nyugtalanító módon nyitva is hagyja. Badiou itt gondolkodónak – bizonyos értelemben: filozófusnak – tételezi a színészt, olyan filozófusnak, akinek művészete abban áll, hogy egy pillanat erejében legyen képes hatni, gondolatot kifejezni.

³⁰ Alain Badiou (avec Nicholas Truong): *Éloge du théâtre*. Paris, Flammarion, 2013. 39–41, 75.

³¹ Badiou i.m. 8. [ford. P.D.]

³² Badiou i.m. 8–9. [ford. P.D.]

A jelenidőben megtapasztalt színészi hatás megéléséhez a nézőnek éppen ezért nem szükséges semmiféle háttérinformációval rendelkeznie. A hatás elemzéséhez azonban – mely időben szükségszerűen később következik be – már igen. A történetiség időbeli távolságot ad, a rögzített előadásfelvételek lehetőséget adnak a tudatosításra, annak a megfigyelésére, hogy mit hogyan csináltak, akik az emlékezetben megmaradtak.

A színészi játékról és színháztörténetről átfogóan Magyarországon először Hevesi Sándor értekezett, aki gyakorló rendezőként azt vallotta, bár az együttes munka a cél, „élményszerűvé egy előadás csakis a színész egyéniségén át lehet.”³³ Hevesi írásaiban saját kora és gyakorlata, tehát sok tekintetben a színészi játék felől nézi és rendezi újra az európai színházi múltat, Garrick, Talma, Duse játékait elemzi – melyeket sokszor ő is leírásokból ismer.³⁴ A 20. század elején egyáltalán nem ritka, hogy egy színész játékaról a sajtó részletesen beszámol azoknak, akik a színházba nem juthattak el, vagy színészeket írók méltatnak, később rövidebb portrék formájában kritikusok tartják fenn ezt a műfajt. Ám Hevesi a színháztörténetet saját praxisához, saját színészekkel való munkájának megértéséhez és fejlesztéséhez használja. Egy rendezőnek a próbán általában rögtön kell döntenie arról, hogy igen, vagy nem: megmaradjon valami, ismétlődjön majd meg, vagy pedig felejtődjön el. Ez csak annak a teljes főlvállalásával lehetséges, hogy neki magának mi emlékezetes, mi fontos, mi emelkedik ki a látottakból, mit nézne meg majd újra, és mit nem. Így a rendező rendszerint a nyitott jövő felől néz – erre utal az Ascher Tamásról szóló legenda, mely szerint még utolsó előadás, darabtemetés után is instrukciót ad a színészeknek. – Az intézmények ugyanakkor gyártásra és reprodukcióra rendezkednek be, a „kész megvalósulások” érdeklik őket.

A dolgozat későbbi fejezeteiben négy olyan színészi játékot vizsgálok, amelyek régen elmúltak, lezártak, a nézés során azonban figyelembe kell vennem, hogy felvételük pillanatában nyilvánvalóan nyitottak voltak: az intézmények dinamikus idejébe, a rendezői elképzelés által keretbe zártak, de ugyanakkor nyitott színészi-alkotói lehetőségek. A felvételek, melyek alapján következtek, előadásoknak egyes megvalósulásai, mesterségesen egyként megőrzött és rögzített variációi tehát – a felvételt néző néző számára az egyes esték véletlenei összekeverednek azzal, ami minden este ugyanúgy történt meg – éppen úgy nem tudható biztosan, mi esetleges, mi nem, mint az aznap esti, egykori néző számára.

³³ Székely Júlia: Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára. *Színház*, 1973, 6.évf., 11.szám, 15–21. 19.

³⁴ Vö. Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. (szerk. Staud Géza), Budapest, Gondolat, 1965.

Az elemzés minden esetben ki tud indulni valahonnan, hogyha arra koncentrál, ami a számára emlékezetes,³⁵ ha nem lezár, befejezett múltként tekinti a színészi játékokat, hanem megpróbálja úgy megfigyelni őket, hogy tudja: a színész minden pillanatban mást is tehetne, mint amit tesz.

Az előadások vizsgálatokor a legtöbb esetben (Faust-jelenetek, Ódry-vers, Romeo-hangjáték) egyfajta szoros nézés (olvasás) lesz a módszer, mert az magától értetődő módon kikényszeríti és biztosítja a figyelmet, melynek az a végső célja, hogy megértse, mit csinál adott pillanatban egy színész, hogyan hoz létre hatást.

A színészi játék elemző leírásának nincs jól bevett gyakorlata. A legteljesebb metódust Patrice Pavis kínálja *Előadáselemzésében*.³⁶ Ennek a munkának fölismerései vitathatatlanul fontosak, mégis inkább csak töredékeiben fogom használni az esettanulmányok elemzéseimhez – az alábbiakban kifejtem, hogy miért.

Pavis tanulmánya, mielőtt példákon bemutatja, amit játékelemzés alatt ért, jelzi, hogy egy általános, globális színészelmélet föllállítása volna szükséges ahhoz, hogy a színészi játék elemzése lehetségessé váljék, egy ilyen elmélet tudná az elemzés jelenleg kezdetleges módszereit megfelelően kidolgozni. Megállapítja bár, hogy a történeti-esztétikai megközelítések könnyen maradnak felületesek és tautologikusak, és hangsúlyozza, hogy épp azért volna szükség globális színészelméletre, hogy pl. fikcionális és performer, vagy nyugati és keleti iskolázottságú színészeiről egyszerre lehessen beszélni – ugyanakkor saját szövegében kezdettől, eleve megkülönbözteti ezt a kettőt; vagyis eleve (mindenfajta vizsgálat előtt, csakis történeti-esztétika elméletekre alapozva) azt föltételezi, hogy mást csinál nyugati és keleti színész, mást naturalista és posztdramatikus.

Univerzálisnak tűnik Pavis számára viszont a szemiotikai és test-pragmatikai elemzések használata, így, bár látja a szemiológiai egységekre bontások önkényességét és tipológiák esetlegességét, ezek mellé különféle értelmezői vektorcsoportokat javasol rendelni, a test pragmatikáját vizsgálva Michel Bernard hét szempontjához illeszt még kettőt,³⁷ és két gyakorlati példán a gesztuselemzés eszközeit és módozatait mutatja be. Az a véleménye, hogy

³⁵ Maurice Halbwachs: A múlt rekonstruálása. (ford. Sujtó László), in: uő: *Az emlékezet társadalmi keretei*, Atlantisz, 2018. 134.

³⁶ Patrice Pavis: A színész. in: uő: *Előadáselemzés* (ford. Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi, 2003. 57–117.

³⁷ Ezek: a test ikonikussága; a test felszínének irányultsága és elrendezése; a testtartás; a testhelyzet; a helyváltoztatás; a jelbeszéd, mint látható kifejezési mód; a vokaliás. Pavis ehhez a testeffektet és a néző belső érzékelését teszi hozzá: „látni fogjuk, hogy ezek az effektek hatásosabbak, mint az »átlagos« néző-szemiológus érdekében türelmesen kódolt, majd megfejtett gesztikus jelek hosszadalmas magyarázata.” Pavis i.m. 65. (Michel Bernard: *Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain*. Bulletin de Psychologie, 1986, 38, no. 3.)

a szemiotika és pragmatika elvezet majd a színész teljes antropológiája felé, mely megkülönbözteti majd a leírás céljait is.

Elsőnek Louis de Funès *A fősvény*-beli játékának egy részletével foglalkozik, itt gesztuselemzése mondatról mondatra halad, replikánként pár soros leírást ad a színész szöveghez viszonyított gesztusáról. Ez egy mellérendelő, körülményesen időigényes szövegfolyamot eredményez (hiszen minden gesztust leírni hosszabb idő, mint megtenni vagy megnézni, ráadásul azáltal, hogy a leírásban ugyanannyi idő jut minden gesztusra, egyforma jelentőségűnek és tűnik fel mind és egyhangúnak a játék), amely éppen részletessége és alapossága miatt elveszteni látszik a célját. A leírások számos különleges, izgalmas metódust (pl. Lecoq, Marcel Jousse stb.) mozgósítanak és számos írástechnikai kérdést vetnek föl, a figyelem inkább a leírás egzaktására és szabályszerűségére irányul, mintsem a leírandó tárgyra. Összességében egy adott színészi játék vizsgálatára nem elég energiatakarékos módszer: kevesebb a hozadéka, mint amilyen munkás: az elemzés jóformán semmit nem ad hozzá az olyasféle részletesebb vizsgálatot nélkülöző, előzetes, hétköznapi, empirikus tudáson (azaz elő-ítéleten) alapuló kijelentésekhez, mint pl. hogy Funès hevesen gesztikulál.

Kétségtelen értéke viszont, hogy kimutatja, hogy kitörés és visszafojtás dinamikája, erő, energia és irány általánosságban jellemző és használható fogalmai a színészetnek.

Pavis önmagával szembeni kritikája azonban nem a konkrétum hiánya, hanem az, hogy ezt a típusú gesztuselemzést csak klasszikus, verbális kommunikációnak alárendelt példán tartja elképzelhetőnek. – Ezzel ismét föltárja, hogy elemzőként az egész színház, mint rendszer felől gondolkodik és nem a színész felől: hiszen a valóságban elképzelhető olyan Harpagon-alakítás (ha nem is „jó”, de elképzelhető), ahol – akár a rendszer, vagyis a rendezés ellenében, akár azon belül – nem a verbális kommunikációnak vagy a „figuralitásnak” rendelődik alá egy színész Harpagon-játéka. Abból a kiinduló nézőpontból, mely a színészre egy kész struktúra, egy befejezett hierarchikus rendszer alárendelt elemeként tekint, azért nem juthat messzire egy játékelemzés, mert a színész munkája gyakorlatilag nagyrészt abból áll, hogy a munka során, a munkája folyamatában váljon egy kialakuló rendszer alkotóelemévé. Egy próbafolyamat (vagy egy esti előadás) alatt közel sem egyértelmű, hogy a Harpagonnak kiosztott színész Harpagont eljátssza-e, Harpagont játssza-e, milyen Harpagont játszik: éppen ez munkájának a tétje. Ha a színészi munkát lezártnak, véglegesnek és befejezettnek tekintjük, csak a hatása rögzíthető. Ha a színészi munka meghatározása a cél, az elemzésnek nem a rendszer, hanem a színész helyzetéből kellene kiindulnia.

Pavis második elemzése az *Ulrike Meinhof*-fal foglalkozik, a Freud megfogalmazta álommunka négy működési fázisát mutatja be ezen a példán,³⁸ ahol nem a verbális struktúra szervezi a jelentésképződést. Konklúziója lényegében az, hogy a színházi „hogyan”-ról nem lehet a „mit” kérdése nélkül beszélni, felszín és lényeg összefügg:

„ha el akarjuk kerülni (...) a hasadást, nem maradhatunk meg a gesztus felszínénél (...) éppúgy értenünk kell eredetét, mint lelkét. A gesztus a testhez tartozik, de éppúgy a világhoz is (...) *A fősvény* és az *Ulrike Meinhof* kettős példája átértékelteti velünk a jel klasszikus szemiológiája és a posztstrukturalista energetika közt húzóóó elentétet, amely utóbbi elutasítja a jelet és, talán túl gyorsan is, a „vágyhullámokat” vagy a néző tetszésére számító gyakorlatot hívja segítségül. A gesztusrend nem írható le cél és vektorizáció nélküli tárgyként (...) a jelmagyarázat és az energetikus események között szükségszerűség létezik, s ezt nevezzük a vágy szemiotizálásának vagy vektorizálásának.”³⁹

Pavis a színészi munkáról való beszédhez ezután bevezeti a partitúra és a partitúra alatti fogalmakat. A partitúra (és a „fölötti”) fogalmával a felszíni, rendszerszintű, általános működés jegyeinek leírására céloz, és partitúra alattinak nevezi azt, ami megmarad „amikor már mindent elfelejtettünk”, a láthatatlant, vagyis azt, ami emlékezetes.⁴⁰ Ez a kettősség, felszín és mély elválasztása (épp azután, hogy konstatálta, hogy csak ezek a színpadi munkában csak összefüggéseikben tárgyalhatók) félrevezető, mert tulajdonképpen azt nevezi partitúra alattinak, azt sorolja ebbe a kategóriába, ami egyéni és szabálytalan, akár a színész, akár a néző szempontjából: a partitúra alatti szerinte „színész és néző számára minden addigi tapasztalatuk mintafolyamává válik a szerep kidolgozásának menetétől egészen a nézői befogadásig”.⁴¹ A voltaképpen, egyszeri színészi munkát érti tehát ezen.

A vektorizáció használatakor Pavis az idődimenzió kihagyhatatlanságára hivatkozik,⁴² az elemzésben fizikai térbeli irányokat és drámai szándékokat, indulatokat fűz össze. Ám a *Marat/Sade*-ot eképpen elemelve alig beszél a színészekről, azok az elemzés tárgyából az elemzés eszközeivé lesznek, a szöveg azt a benyomást kelti, mintha a vektorizált vágyak és indulatok papírforma szerint, az odahelyezett testek által törvényszerűen, automatikusan, vagyis a színész egyéni és pillanatnyi létezésétől és döntéseitől teljesen függetlenül volnának jelen a színpadon. A vektorizációs rendszer alkalmazása megintcsak a rendező munkáját

³⁸ Pavis i.m. 85.

³⁹ Pavis i.m. 91.

⁴⁰ Pavis i.m. 101.

⁴¹ Pavis i.m. 100–101.

⁴² Pavis i.m. 110–113.

emeli ki, hiszen a struktúrát szeretné átlátni, leírni, az esetleges közös játéknyelv-rendszert, és nem föltétlenül azt, amit a színész benne tesz.

Állítja, hogy a praxist, a nézőt, a szándékokat, a partitúra alattit muszáj figyelembe venni, a két gyakorlati elemzésből mégis hiányzik ez, olyan, mintha a jelentés hiánytalanul meg tudna képződni színész (a partitúra-alatti) nélkül – vagy mintha A és B színésszel ugyanolyan volna, pontosan ugyanúgy működne a rendszer.

A partitúra fölötti-alatti fölvetésével Pavis kitágítja a színészi munkáról való beszéd lehetőségeit. (A struktúra azonban megintcsak nyugatiasan kettősnek, pszichologikusnak tűnik a fogalompartól, tudat és tudatalatti stb). Azért ilyen természetesen, mert Pavis célja az elemzés módszertanának kidolgozása, a rendszerre való ránézés – nem pedig egyvalaminek a pontos leírása, nem a konkrét jelenet érdekli, hanem a jelenet általában.

A színházi gyakorlat ezzel ellentétben mindig esetlegesen és konkrétan és sok példával dolgozik.

Az én föltevésém az, hogyha sok színészi játék-példát leírunk (bárhogyan, bármilyen rosszul, minél pontosabban), konkrét eredményeket kaphatunk – természetesen nem a struktúrára, de pl. színészi technikákra, tendenciákra vagy akár struktúra-képző vagy teremtő gyakorlatokra vonatkozólag. Sokféle színészelmélet elképzelhető, de ezek létrejöttét – ha a színészek praxisát azért figyeljük, hogy azután fölhasználjuk vagy tanuljunk belőle – nincs idő sem megvárni, sem végigírni a Pavis kínálta módon.

Pavis a jelenlét említésekor is magától értetődően szemiotikai értelemben tekinti a színészt, mint kettős jelet. Bár kimondja, hogy a jelenlét munka, meg is kérdőjelezi ezt.⁴³ Erika Fischer-Lichte meghatározásai alapján azóta tisztázottnak tűnik, hogy ha a színész munkáját vizsgáljuk, csak a jelenlét erős, illetve radikális koncepcióival érdemes foglalkozni.⁴⁴ A

⁴³ „...gyakran mondogatják, hogy a nagy színészek leginkább jelenléttel bírnak, s ez az égi adomány, ami megkülönbözteti őket a ripacsoktól. Lehetséges! De vajon nem mutatja-e fel minden élő színész elidegeníthetetlenül és meghatározásánál fogva a jelenlétet?” Pavis i.m. 60.

Fischer-Lichte idézi Lehmann-t, aki szerint a jelenlét tudati, mentális folyamat: „...ha a színész energiával telten hozza létre testének fenomenáját és így megszületik a jelenlét, akkor teste testesült szellemként (embodied mind) mutatkozik meg (...) akinek érezzük a jelenlétét (...) jelenlét radikális koncepciója.” (uralja a teret és magára vonja a figyelmet: a jelenlét erős koncepciója) Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (ford. Kiss Gabriella) Budapest, Balassi, 2009. 138.

„az egyik színész képes arra, hogy mozdulatlanul álljon a színpadon és teljes figyelmünket lekösse, míg a másik egyáltalán nem tud érdeklődést kelteni. Mi a különbség? Fizikai, kémiai, lélektani szempontból mi határozza ezt meg? A sztár-minőség vagy a személyiség? Nem. Ez túl könnyű lenne és mégsem ad választ semmire. Nem tudom, mi a válasz. De tudom, hogy ott van, létezik: és ez az a kérdés, ahol művészetünk kiindulópontja megtalálható.” Peter Brook: A kisugárzás lényege, in: uő: *Változó nézőpont* (ford. Dobos Mária), Orpheusz könyvkiadó–Zugszínház, 2000. 266.

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte i.m. 132–137.

színész jelenléte – és nem jel-volta – valóban univerzális tapasztalatként tűnik föl, melynek része a hatás. A színész munkájának vizsgálata egy jelenet, előadás, filmrészlet vagy pálya elemzésekor tehát vonatkozhat a jelenlétének a vizsgálatára, eszközeinek számbavételére. A legáltalánosabb és legegyszerűbb módon úgy, hogy megnézzük, a színész hogyan használja a rendelkezésére álló időt és a teret, mi az, ami adott a számára és mi az, amiben ő dönthet, és mit dönt. Tehát időben nyitottan fogalmazunk, azt a múltbeli pillanatot, amikor dönt, a nyitott jövő felől nézzük.

Arra a végső színház-filozófiai kérdésre, hogy ki az, akit nézünk ilyenkor, semmiképpen nem fog kielégítő választ adni ez a vizsgálat, de ettől még a jelenlét gyakorlatilag kutatható: a színházi hatásnak az értelmezéséhez hasznos adalékokat szolgálhat, ha figyelembe vesszük egy színész múltbeli és aznapi, objektív, mérhető idő- és tér-tapasztalatait – annak például egészen biztosan vannak következményei (még ha minden egyes esetben különbözőek is), hogyha valaki 14 évig egyáltalán nem áll színpadra, vagy ha 30 évadon át beszél majdnem minden este 1055 ember előtt, vagy hogy 2 percet tölt csak színen egy előadásban, vagy 120-at, és ennyi idő alatt kétszer vagy kétszáznegyvenszer mozdul.

Vagyis sok egyedi példa idő- és térkezelését végigkövetni a színész szempontjából olyasféle vizsgálat, amely talán még törvényszerűségeket is kirajzolhat, de ha ezt nem is: mindenképp használható, hasznosítható gyakorlat-töredékeket gyűjt össze és ír le, amik összekapcsolhatják később az elméletet és gyakorlatot. Ódry Árpád és Monori Lili beszédtechnikájának, Timár József vagy Ruttkai Éva nagyszínpadi mozgásának megfigyelése konkrétumokat közöl arról, hogy mit hogyan csináltak, akik az emlékezetben megmaradtak.

Ez a felfogás önálló, szuverén alkotónak tekinti a színészt, felőle nézi a struktúrát vagy színházelméletet, hiszen mindennek a léte tőle is függ. A színészi jelenlét megértéséhez történeti-esztétikai kategóriákat is használ (a színész iskolái, pályája, elképzelése a mesterségről, partnerei, rendezői, szerepei, a terek és lehetőségek stb.), de azért, mert arra kíváncsi, hogy ezek hatása mennyiben mutatkoznak meg a gyakorlatban, mit jelent a színész felelőssége/szabadsága, és hogyan hagyományozódik a színészi gyakorlat.⁴⁵

⁴⁵ A magyarországi színháztörténetben is kimutatható egy olyan rendezői vonulat, amely számít rá, és számol a színész személyes felelősségével. Pártos Géza 50-es és 60-as évekbeli rendezői és pedagógus munkássága ilyen. Vö. *Apám portréja*. Nordin Eszter, 1993, hozzáférés: <https://nava.hu/id/3235825/>. Utolsó letöltés: 2022.07.20. Schilling Árpád pedig 2007-ben így ír: „A színész maga a műalkotás. A színház élő, közvetlen művészet, melynek anyaga az emberi test. A színész akkor is alkot, ha mozdulatlanul áll a térben. Lehetőséget teremt arra, hogy őt figyelve magunkban kutassunk. Szakmájához nem pusztán betanult (beidomított) szavak értelmes deklamációja tartozik, de a körülötte üldögélő, álldogáló nézők figyelmének irányítása, meggyőzésük,

Az idő (és vele szoros összefüggésben a tér) egyfelől tehát olyan objektívan is értelmezhető állandók, olyan adott, fix keretek, amihez mindig, minden körülmények között, tehát univerzálisan mérhetőek, viszonyíthatóak lesznek a színész összes cselekvései. Másfelől viszont a színész nemcsak betölti az időt és a teret, de hordozza és uralja is, befolyással van rájuk, használja, átalakítja őket. Ilyenkor ő az állandó, amihez az idő viszonyul (pl. elemzéskor, ha ugyanazt a színészt nézem 1947-ben és 1963-ban, vagy ha a néző felvonás elején is ugyanazt a színészt nézi, mint felvonás végén, és a leginkább: ha a néző megélt, szubjektív idejét a színész cselekvései szabják meg).

Az elemzés mindig a múltra vonatkozik, kiragad és megvizsgál egy idő-darabot a színész életéből: egy jelenetet, egy előadást, egy pályát, miközben azt firtatja, hogy milyen színpadon kívüli időket milyen gyakorlattal vagy technikával mozgósít egy-egy játék.⁴⁶

Pavis kijelenti, hogy a „gesztus elemzésének szigorúan a tárgyához kell alkalmazkodnia”,⁴⁷ az egész elemzésnek a tárgyához kell alkalmazkodnia, a módszer kiválasztását az adott anyag-részlet diktálja. Ebből következik, hogy nem éri meg minden játék elemzésekor megnézni a gesztusokat, mert rengeteg esetben nem lenne releváns (ha egy színész 30 perc alatt 3 mozdulatot tesz, azt végig lehet írni, ha azonban percenként negyvenet, azt nem biztos, hogy mind érdemes). Ráadásul semmilyen szempontból nem lehet kihagyni az elemzésből magát a néző-megfigyelőt. Gyorsabb tehát, ha az egyszerű, hétköznapi rendezői-nézői gyakorlatot követve az emlékezetesség fogalmát tartom szem előtt, és abból indulok ki egy esetleges elemzéskor, ami feltűnik (ennek jelentőségére különben Pavis maga is utal).⁴⁸ Halbwachs idézi Bergson-t és Samuel Butlert, akik kétféle emlékezetet különböztetnek meg, szerintük az újdonság erejével és a megszokottság erejével ható eseményekre és dolgokra emlékszünk a

kizökkentésük is. Képesnek kell lennie arra, hogy megállítván az időt, lehetőséget teremtsen minden egyes szemlélő számára az önmagával (tehát saját énjével) való találkozáásra. (...) Amennyiben tisztában van hivatása lényegével, elszánt és vállalja a felelősséget mindenért, ami az általa kijelölt szakrális térben történik.” Schilling Árpád: *Face 2 face*. in: uő: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Budapest, Krétakör, 2007. 36–39. Hozzáférés: https://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2007.pdf. Utolsó letöltés: 2022.07.28.

⁴⁶ Peter Brook elmeséli, hogy Indiában az egyik legrégebbi táncagyomány mestere mutatott neki igen formalizált, kódolt gesztusnyelven egy jelenetet: „...egy nagyon egyszerű dolog jött át (...) egy asszony hívta magához a gyermekét (...) olyan egyszerűen és közvetlenül, hogy ezt mindnyájan megéreztek (...) de ez olyan minőségű, olyan mélységű, annyira valóságos érzés volt, amit sehol máshol nem élhettem volna át (...) megkérdeztem ezt a nagyon öreg színészt: »szeretném tudni, hová képzelem magát az előadás alatt?« (...) »ez nagyon egyszerű. Megpróbálok összesűriteni mindazt, amit megéltam, azért, hogy amit csinálok, tanúskodjon mindarról, amit éreztem, és amit megértettem az életem során.«” Brook i.m. 218.

⁴⁷ Pavis i.m. 90.

⁴⁸ „...öntudatlan szükségünk, hogy mindig legyen valami új, ami kiemelkedik a színészi játékból” B.States-t idézi Pavis i.m. 97.

leginkább.⁴⁹ A színészi munkát vizsgáló néző mindig ki tud indulni abból, hogy mi az, ami a játékban a számára új és meglepő, és mi az, ami megszokott és ismerős volt.

A színházi játék nem marad meg – még felvétel esetén sem marad meg, csak bizonyos elemei láthatóvá válnak –, egyedül az emlékezetben (kollektív emlékezetben és a szubjektumében), ezért arra is irányul: pontosan az a célja, hogy sose váljon feledhetővé.

A folytatásban az első elemzésben, **Az emlékező idő** című fejezetben Timár József ügynök-alakítását próbálom megközelíteni. Az 1959-es *Az ügynök halála* a legkorábbi előadások egyike, amelyet a most még élő kortárs emlékezők legendásként jelölnek meg. Timár játékának hatása a pálya történeti kontextusával együtt válik értelmezhetővé, mely kirajzolja, hogy alkotásaival a színész is állít, és fölhívja a figyelmet a „vox humana”, a természetes beszéd jelenségére. A következő fejezet, **A saját idő**, a szuverén színészi állítás, közlés kérdését gondolja tovább Monori Lili *Faust*-beli játékának elemzése során. Monori Lili a 2010 utáni, kortárs színpadokon radikálisan természetes játékával megélhetővé kínálja azokat a független és neoavantgárd színészi-színházi tapasztalatokat is, melyeket a 70-es évek elején Bódy Gáborral kísérletezve, majd Székely B. Miklóssal a Szentkirályi Műhelyben szerzett. **Az örökölt idő** című fejezet a dolgozatnak arra a tézisére koncentrál, hogy a színháztörténet a játékgyományban leíratlanul is megőrződik: Ódry Árpád egy versmondásának hatástörténetét vázolja és Ódry színészetének vizsgálatát kezdi el a természetesség, az egyszerű beszéd és a gyorsaság kulcsszavai mentén. Kiderül belőle, hogy mit lehet megtudni száz év elteltével egy színész játékaról kizárólag a kortársak leírásainak analízise alapján – vagy hogyha csak a hangfelvétel rögzítette beszédét halljuk. Az utolsó, **A megformált idő** című fejezetben pedig azt járom körül – szintén egy hangfelvételt és egy előadásfelvételt használva emlékezeti támaszul –, ahogyan Ruttkai Éva két alakításában, ötvennyolc és harminchat évesen, színészként használja és sűríti az időt.

⁴⁹ „Az első hipotézist Bergson fogalmazta meg, aki kétféle emlékezetet különböztet meg. Szerinte az egyik emlékezet olyan események emlékét őrzi, melyek csak egyszer fordultak elő, míg a másik a gyakran ismétlődő mozgásokat, aktusokat és a szokásként berögzült reprezentációkat tárolja. [Lábjegyzetben:] A kétféle emlékezet megkülönböztetése, mely alapvető helyet foglal el Bergson pszichológiájában (i.m.75.o.) már húsz évvel korábban felmerült az Erehon szerzője, Samuel Butler *Life and Habit* című munkájában. [...] Butler szerint »Leginkább arra emlékezünk, amit a legritkábban cselekedtünk (...) és arra, amit a leggyakrabban tettünk, s ami a legmegszokottabb volt a számunkra. Ugyanis emlékezetünkre mindenekelőtt két erő van hatással: az újdonság ereje és a megszokottság ereje.«” Halbwachs i.m. 134.

2. Az emlékező idő – Timár József és *Az ügynök halála*

Marvin Carlson a színházat emlékgépnek tekinti, olyan helynek, ahol a nézőt mindig a múlt kísérti, hiszen a színház a közösség emlékezetének elemeit használja föl újra és újra.⁵⁰ Egy színész játékában nemcsak az aznap esti cselekvései láthatóak, hanem előző szerepei is ott kísértenek – sőt, mindaz, amit a nézők tudnak róla.

A közösségi és színházi emlékezetben Timár József színész neve – aki az 1959-60-as évadban, a magyarországi ősbemutatón játszotta a szerepet – a mai napig Arthur Miller ügynökszerepével szorosan összefonódva maradt fenn. Jelen fejezetben ennek a szokatlanul szoros azonosításnak az okait kutatom, arra keresek választ, hogy Timár alakjában mire, mire emlékezhetett az 1959-es előadás nézője, és végül, az előadásról készült tévéfelvétel alapján, mit csinált vagy csinálhatott Timár József az ügynök szerepében.

2.1. Azonosítás

„Tucatemberek vagyunk!” – kiabálja Miller darabjában a fiú az apjának, amire az apa így válaszol: „Nem! Én Willy Loman vagyok! Te Biff Loman vagy!”⁵¹ *Az ügynök halála* főszereplőinek, apának és fiúnak utolsó veszekedésük tetőpontján létkérdés lesz, mit jelent a nevük. A fiú szerint ők is csak olyanok, mint bárki más, az apa viszont ragaszkodik a névhez: egyediségéhez, saját, egyéni, személyes, mással össze nem téveszthető sorsához.

Mindkettejüknek igaza van – a fiú most kezd csak megszabadulni a családnév jelentette terhes elvárásoktól, szembesült azzal, hogy örökölt neve nem önmagában kiváltság. Halála előtt az apa pedig pontosan tudja: azt kell vállalni, ami van, és nem mást. Még ha nem is a saját életét élte Willy Loman, hanem a tucatemberekét, életének megismételhetetlenségét, egyszerűségét nem szabad elvitatni, megkérdőjelezni.

Miller drámájának angol címében a névelő határozatlan: egy ügynökről van szó, a magyar fordítói hagyomány azonban „az” ügynököt mond (nyilván amiatt, hogy nyelvileg az a

⁵⁰ Marvin Carlson: *The Haunted Stage, The Theatre as a Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

⁵¹ Arthur Miller: *Az ügynök halála*. (ford. Hamvai Kornél), szövegkönyv, Kecskeméti Katona József Színház, 2018. Angolul:

BIFF: Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!

WILLY (*Turning on him now in an uncontrolled outburst.*): I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!

Arthur Miller: *The Death of a Salesman – Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. New York, Penguin Books, 1998. 105.

bizonyos halálememény válják hangsúlyossá a címben). „Az ügynök” szerepének a magyarországi színházi emlékezetben leghíresebb megformálója Timár József, aki a magyar nyelvű ősbemutatón, 1959-ben a Nemzeti Színházban játszotta.⁵² Jóllehet, a kortársak és a nála egy nemzedékkel fiatalabbak még sok előadásból emlékeznek rá,⁵³ mára szerepei közül csak a legutolsót, az ügynököt emlegetik, és Timárt magát is csak az ügynökkel kapcsolatban emlegetik. A köztudatban Timár játéka által lett híres, legendás az 1959-es, Marton Endre rendezte Nemzeti színházbéli előadás, és a mai napig Timár a leglegendásabb, közismertebb magyar ügynök, „az” ügynök – pedig a darab népszerű, 1959 óta harminchárom bemutatót ért meg magyar nyelvterületen, sokan játszották.⁵⁴

„Timár József művészetének elemzését gátolja az utolsó szerepe, az, hogy a személyes tragédia a látott tragédiával együtt az utolsó estén, 1960. május 24-én a jól működő kettős beszédből egyenes színházi beszéddé, performatív állítássá válik. Egy ember a halálba készül”.⁵⁵

A helyzet, amelyben színész éppúgy a halála felé közelít, mint az általa játszott szerep, egyszerűen és brutálisan olyan tétet ad az előadásnak, amelytől nem tud eltekinteni sem az elemző, sem a korabeli néző. A színházi szituáció nem esetleges: Timár betegeskedik már, amikor a Nemzeti visszaszerződötteti, hazahívja és Marton Endre főszerepet kínál neki.⁵⁶ A halálos betegség elég ok, ám mégsem elég magyarázat színész és szerep ilyen fokú, a közösségi emlékezet által évtizedeken át megőrzött-megerősített azonosítására. Akadnak még híres utolsó alakítások, melyek mégsem szabják meg ilyen mértékben az emlékezés kereteit. *Az ügynök* pillanata a közösségi emlékezetben erősebbnek bizonyult Timár minden addigi alakításánál. A pillanat rögzítéséhez „bármely igazságnak egy konkrét esemény, személy vagy helyszín alakját kell öltenie, hogy gyökeret verjen a csoport emlékezetében.”⁵⁷ Timár

⁵² Marton Endre: *Az ügynök halála*, 1959. (Bemutató: 1959. november 21.)

⁵³ Gábor Pál (rendező, adásnap: 2013.03.06.), *Színész és változó világ*, M1, Budapest, 1980. Timárról szóló epizódjában egykori kollégái több nagy alakítását is fölidézik. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/1528928/#>. Utolsó letöltés: 2022.07.28.

⁵⁴ Az 1959-es Marton-rendezést követően 2022-ig harminchárom alkalommal állították színpadra magyar nyelven a darabot. Pl. 1972-ben a főiskolás Valló Péter rendezésében Veszprémben Latinovits Zoltán játszotta a címszerepet, majd 2011-ben Szombathelyen Jordán Tamás; Alföldi Róbert rendezésében 2004-ben Bodrogi Gyula, Mácsai Pál rendezésében 2016-ban Gálffi László. Játszotta az ügynököt többek között pl. Andorai Péter, Haumann Péter, Kern András, Koltai Róbert, Kőszegi Ákos, Kovács Zsolt, Mensáros László, Szilágyi Tibor (kétszer) és Tordy Géza (kétszer). A Nemzeti Színház legközelebb 2017-ben mutatta be Miller drámáját Blaskó Péter címszereplésével (rendező Csiszár Imre). Harmincegy előadást tart nyilván az OSzMI Színházi Adattár, hozzáférés: <https://szinhaztortenet.hu/search>. Utolsó letöltés: 2022.07.28.

⁵⁵ Jákfalvi Magdolna: Marton Endre: Az ügynök halála, 1959. *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: <http://theatron.hu/philther/az-ugynok-halala/>. Utolsó letöltés 2022.07.29.

⁵⁶ 1957-től beteg, tüdőrákos. Demeter Imre: *Köszönöm a tüzet... Timár József élete*. Budapest, Gondolat, 1971. 169.

⁵⁷ Idézi Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. (ford. Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz, 2018. 38.

alakja kép formájában, vizuálisan rögzített maradt a későbbi korok számára: Keleti Éva talán leghíresebb színházi fotója éppen ügynökként ábrázolja őt. A fekete-fehér fényképen enyhén meghajlott hátú, őszes hajú férfi áll, a térnek (rendezői) jobb hátulról bal előre futó átlóján, arccal kissé rendezői balra-oldalvást fordul, feje finoman lehajtva, jobb lába valamivel a másik előtt. Nagy, puhának tűnő világos zakó-kabátja van, modern csíkos mintás nyakkendője. Két kezében két mesebelien hatalmas, harmonikus aktatáska (az előadás ikonja). A férfi fénycsíkban áll, a színpad deszkáin, mögötte lépcső árnyéka, és ő maga is árnyéket vet. Arccal ugyan maga elé, kissé a föld felé fordul, de tekintetét mereven előre szegezi, így mintha mégis bal-fölfelé összpontosítana. Egyedül lehet, nem néz senkire, koncentrálni. A kép címe: *Timár József színművész Arthur Miller Az ügynök halála című színművében a Nemzeti Színházban*. Az ügynök-színész azonosítása tehát fakadhat abból, hogy ez a pillanat, a játszás pillanata megőrzött, dokumentált, és maga a kép lett híres. Keleti visszaemlékezése szerint azonban ezt a képet – pályafutásának egyik legsikerültebbjét⁵⁸ – nem előadáson vagy próbán fotózta, hanem az egyik előadás előtt, amikor Timár a kulisszák mögött színpadra lépni készült és egyedül, önmagának kipróbálta, milyen is lesz megemelni a táskákat:

„Hallottam, hogy beteg, bementem a színházba, hogy megnézzem, képes-e egyáltalán ilyen betegen játszani. Álltam a függönynél, és láttam, hogy a kulisszák mögött megemeli a két bőröndöt, próbálgatja, hogy be tudja-e vinni a színpadra, tud-e játszani. Annak idején persze egy lépést sem tettem gép nélkül. Löttem egy kockát, amiről később senki nem hitte el, hogy nem az előadáson készült (...) Akkor kezdtem megérezni, hogy a színházi fotó is több az egyszerű reprodukciónál.”⁵⁹

Az esetet Keleti szinte minden interjújában elmeséli, utólag maga is elemzi-értelmezi a képet, így a színházi anekdota, a kép története-kontextusa azokhoz is eljut, akik esetleg nem is ismernék föl rajta a színészt. Párkányi Raab Péter 2002-ben erről a képről mintázza a Nemzeti Színház parkjában álló szobrát.⁶⁰ A kép keletkezéstörténete világossá teszi azt, ami egyébként is nyilvánvaló: a kép tárgyának köze van a kép sikeréhez, az ábrázolt alak titkokat hordoz. A valódi (realista) kérdés tulajdonképpen az, ki is szerepel ezen a fotón: Timár József színész vagy Willy Loman, a szerep. Hiszen Timár nem mint civil ember áll az objektív előtt, egyrészt rajta a jelmez, kezében a kellékek, másrészt láthatólag dolgozik. Ugyanakkor

⁵⁸ A négy legjobb képe között tartja számon: N.n.: Keleti Éva négy fotója, *Mai Manó ház blog*, 2012. május 31. hozzáférés: https://maimanohaz.blog.hu/2012/05/31/keleti_eva_negy_fotoja. Utolsó letöltés: 2022.07.29.

⁵⁹ Bakcsai Sándor: Életem felét a színházban töltöttem. Beszélgetés Keleti Éva fotóművésszel. *Fotóművészet*, 2005, 48. évf., 3.–4. sz. 6.

⁶⁰ Párkányi Raab Péter: *Timár József*, bronz, kő, 2002. Párkányi későbbi nyilatkozata szerint a Timár-szobornak olyan sikere volt Franciaországban, hogy divatba jöttek a bőröndös szobrok. Nyomon követhető az előadásban játszó bőröndök számának legendája is. Vö. Dalla László: Az ügynök útra kelt. *168 óra*, 2009. augusztus 27. 41.

„hivatalosan” nincs is szerepben: az előadás még nem kezdődött el. A színpad deszkáin áll, de még a takarásban. Fényben, de nem a nézők szeme előtt. Bőröndökkel a kezében egyszerre áll és indul, rögzítetten úton van. Testében, megjelenésében hordozza azt, amit a kép tere – színpadon, de takarásban – és ideje – előadás előtt közvetlenül – jelent, a színház vagy színháziság ontológiai határhelyzetét valóság és fikció közt, és a kettő közti folyamatot, a mozgást.

„a (...) kép egy csak rá jellemző „kép-idővel” rendelkezik. A szemlélő időérzékére apellál, hogy a képben megállított, latens mozgást elképzelje, érzékelje, folytassa és hogy végül is ő maga „állítsa elő”. A kép egy kezdetben „időtlennek” látszó valóságot ábrázol, de a szemlélő időérzékének, képzeletének, empátiájának és abbeli képességének köszönhetően, hogy mozgásbeli folyamatokat megújítóan újra tud élni, megtapasztalja az időbeli folyamatot a képen (...)”⁶¹

Az úton levés azonnal látható és mindenki számára könnyen kódolható jelzés a képen, a legelemibb mozgás, haladás, élet-metaphora.⁶² Az alak testtartása fegyelmezettségre, kötelességtudatra utal, bár hajlott, zárt, idős a test, a tekintet konok. Ha a kép nézője tudja, hogy előadás előtt készült egy színészről, akkor azt is tudja, hogy készül, a színpadra tart, bár még éppen nem indult el. Olyan önfeledt pillanatot rögzít a kép, aminek nem színházi emberek nem szoktak a tanúi lenni, a takarásban, próbán, előadásra készülve mégis mindennapi: nem a jelenben levő, hanem egy pillanattal előre, a jövőre figyelő. Molnár Gál Péter felrója Keleti Évának, hogy Timárt így ábrázolja, és hogy a kép ilyen sikeres lett: „Fényképével alaposan belenyúlt a színháztörténetbe. Az utókor úgy látja Timárt, amilyenek Keleti Éva látta vagy elképzelte.”⁶³ A kritikus nem díjazza Timár utolsó alakítását, nem titkolja, hogy szerinte, bár nagy színész volt, és minden más szerepében remek, ebben az egyben nem:⁶⁴ a nézők, akik tudtak a betegségről, *Az ügynökben* a „nyíltszíni halálmenetet” siratták meg, és Keleti képe csak „megerősítette a közvéleményt”.⁶⁵

⁶¹ Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi, 2009. 189.

⁶² Az „élet egy utazás” konvencionális fogalmi metafora. Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest, Typotex Kiadó, 2005. 19–20, 47. Az utazásról mint metafora-forrástartományról ld még Lakoff–Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1980. 97–115.

⁶³ Molnár Gál Péter: Keleti Éváról. *Népszava*, 2011. augusztus 27. 13.

⁶⁴ „Láttam a humanizmustól szipogó gennyedzést Timár József hattyúdalaként. A leromlott testű színész gyilkos daganattal főszerepelte el formalista rendezésben Arthur Miller drámáját. Emberevő karavánok jártak a nézőtérre búcsúzni tőle. Könnyben úsztak a jólétesültek.” Molnár Gál Péter: Hány éves a hajóskapitány? *Élet és Irodalom*, 2003. december 5. 9.

⁶⁵ Molnár Gál i.m. Keleti Éváról. 13.

Ezzel ugyanakkor azt is kimondja, hogy a kép kifejezi, ugyanazt jelenti (ugyanazt ábrázolja), mint amit (akit) estéről estére a Nemzeti Színház nézői láttak, vagyis, bár ezt ő jó színészi munkának, szakmai teljesítménynek nem hajlandó elfogadni, mégis tanúskodik a színész *Az ügynök*-beli jelenlétének erős és nagy hatásáról.

„A színész léte (...) azért tűnik a néző számára jelenvalónak, és azért nem lehet nem tudomást venni a jelenlétéről, mert még azelőtt képes beölni és uralni a teret, hogy a kifejező tehetségét egy bizonyos alaknak a szolgálatába állítja.”⁶⁶

Ahhoz tehát, hogy az erős jelenvalóság értelmezhetővé váljon, a múlt eseményei tudnak hozzásegíteni.

2.2. Pálya, eltiltásokkal

A „megtört ember ikonjának”⁶⁷ emlékezetéhez sajtóbotrányok, egy Horthy- és egy Rákosi-rendszerbeli eltiltás és több évtizedes művész-színészi pálya tartozik. A Timár életéről írott monográfia⁶⁸ és neki emléket állító televíziós portréműsor⁶⁹ egyaránt a botrányok köré rendezik az életrajzot, miközben a színházi szerepekről igyekeznek beszélni. Demeter Imre, aki szakmája szerint kritikus, a hozzáértő jóbarát szemszögéből, vállaltan szubjektív emléktöredékeket, anekdotákat gyűjt, felsorolja-értékeli a szerepeket.⁷⁰ Major Tamás és Gobbi Hilda – akik írásban és szóban is mesélnek róla⁷¹ – mint kollégák láttatják Timárt, Major elejétől a végéig tanúja a pályának: tizennégy évesen a nézőtéren ül, amikor Timár először lép a Nemzeti színpadára, majd igazgatóként ő mond fel neki 1950-ben, és szerződte vissza 1959-ben, temetésén ő búcsúztatja. Gobbi Hilda pedig az, aki a színészekre, így Timárra, a nagy színészre való emlékezést fontosnak tartja és talán a leginkább szorgalmazza.

A következőkben ezekre a forrásokra és korabeli cikkekre, kritikákra támaszkodva röviden áttekintem Timár pályaképét, hogy kiderüljön, *Az ügynök* nézői mire emlékezhetnek 1959-ben, őt magát a Nemzeti nagyszínpadán megpillantva.

⁶⁶ Erika Fischer-Lichte i.m. 133.

⁶⁷ Jákfalvi i.m. Marton Endre.

⁶⁸ Demeter, i.m.

⁶⁹ Gábor, i.m.

⁷⁰ Demeter a Koch Lajos által szerkesztett adattárra támaszkodik. Koch Lajos: *Timár József* (adattár). Budapest, Színháztörténeti füzetek, 40. Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1961.

⁷¹ Szóban a fent említett műsorban, írásban pl.: Gobbi Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984 és Koltai Tamás: *Major Tamás – A Mester monológja*. Budapest, Ifjúsági lap- és könyvkiadó, 1986.

Timár⁷² huszonkét éves 1924-ben, amikor Ódry Árpád meghallgatja, ahogy verset mond, és javasolja számára a színészi pályát. Ekkor beiratkozik az akadémiára, de csak az előkészítő évet végzi el, amikor már szerződött is a Nemzeti Színház. Szerződötésének története olvasható a sajtóban is.⁷³ Major Tamás úgy emlékszik debütálására, első színpadra lépésére a „márványarcú Achmed” apró szerepében, hogy egy „vox humana, emberi hang” szólalt meg a színpadon, amire mindenki fölfigyelt:⁷⁴

„Bent ültem a nézőtéren, és tanúja voltam valaminek – egy színész felfedezésének. Felfedezte őt a közönség. Ez valami hihetetlen nagy pillanat volt. Abban a jelenetben, ahol a két török követ megjelenik Konstantin császár előtt, Timár mellett egy rendkívüli módon deklamáló színész mondta a szöveget, és utána egyszercsak megszólalt egy vox humana, egy emberi hang. Arról van szó, hogy megkérdezi Konstantin császár a török követeket, hogy milyen hajóhad fogja az ő híveit elszállítani. És akkor megszólalt Timár és azt mondta: „Egy sajka ring a márványtengeren, az elég lesz neked és minden hívednek, tiszteletreméltó Konstantin.” A közönség felhördült. Ilyen hangot nem hallott még ebben a szerepben és ebben a jelenetben. És utána egy hatalmas tapsvihár tört ki, mondhatnám, több perces tapsvihár. A szerencsémét még tetézte az, hogy a jegyem a földszint utolsó sorában az igazgatói páholy alatt volt, és láttam Hevesi Sándor boldogságát. (...) Egy új korszakot jelentett az ő játéktípusa. Pompásan illeszkedett ebbe a nagyszerű együttesbe, Hevesi kedves színészei közé: Bajor Gizi, Kürthy József, Sugár Károly, Ódry Árpád...”⁷⁵

Innentől kezdve 25 éven át a Nemzeti tagja, 1950-ig (Hevesi Sándor, Márkus László, Voinovich Géza, Németh Antal és Major Tamás igazgatása alatt). A huszonöt év alatt kétszer pár hónapig nincs szerződésben, nem játszik: 1928-ban ez pár hónap, 1942-43-ban majdnem egy év. 1950-ben felmondanak neki. Pályája tehát szoroson a Nemzeti Színházhoz köti, csak élete utolsó évtizedében, kényszerűségből játszik máshol.

Hevesi tanítványának vallja magát,⁷⁶ Ódryt csodálja,⁷⁷ együtt játszik pl. Jászai Marival, Márkus Emíliával, Törzs Jenővel, Csontos Gyulával, Jávor Pállal. 1927-től kezdődően Bajor

⁷² Timár vagy Tímár, mindkét változat előfordul (eredetileg Gerstner). 1902-ben született Budapesten.

⁷³ Az Akadémia növendékei próbát néztek a színházban, Ódry Árpád, a főszereplő azonban betegség miatt nem érkezett meg. Hevesi felszólított egy fiút, hogy olvassa be Ódry szövegét – és azonnal felfigyelt a fiatal Timár kivételes orgánumára. Hamarosan nekiadta a Nemzetitől távozott Kiss Ferenc szerepeit pl. a *Bizánc* című darabban Achmedét. Ez a szerződötés emlékezetes pillanata a pályának, csaknem minden Timár-interjúban kitérnek rá. Például: *Színházi élet*, 1924, 14. évf, 45. sz. 31.

⁷⁴ Gábor i.m. 12.27.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ „Tíz évig játszottam Hevesi Sándor útmutatásával, ez az én művészi tökémm, ma is abból élek még. Életre szóló hatással volt rám, ő volt a mester és én a tanítvány” Demeter i.m. 45.

⁷⁷ Demeter i.m. 24.

Gizivel huszonnégy éven át jó partnerek.⁷⁸ Nagyon fiatalon színházi sztár, az első négy évadban majdnem hetven szerepet játszik, közte pl. Tybalt-ot, Antoniót *A velencei kalmárban*, Hírnököt az *Antigonében*.⁷⁹ 1928 márciusában sajtóhír az is: nem jelent meg egy előadáson és nem tudta igazolni a távolmaradást.⁸⁰ Előbb csak egyhavi gázsiját vonja meg a színházi törvényszék, majd összeül a színház Nagy Adorján vezette „ötös bizottsága”, akik szerződészegésnek minősítik az esetet és azonnali állásvesztésre ítélik. Hevesi nem él a kegyelmezés jogával,⁸¹ ám ősztől visszaszerződötteti, így Timár pályája lényegében töretlenül folytatódik. Huszónhét évesen játssza Fegyát *Az élő holttestben*⁸² és Lucifert *Az ember tragédiájában*. Luciferét minden kritika kiemeli, dicséri, bár egyöntetűen hiányolják belőle a démoniságot; intelligens, ironikus, hideg alakként írják le.⁸³ Kortárs darabokban is játszik, pl. Herczeg Ferenc szinte minden bemutatott darabjában kap szerepet, később Németh László főhőseinek megszemélyesítője.⁸⁴ Előbb Ottó, majd Biberach a *Bánk bánban*. 1936-os az előadás, amely pályájának legnagyobb sikere, ebben kettős főszerepet játszik: *A roninok kincse* japán kabuki-világot idéz meg, Kállay Miklós darabját Németh Antal rendezzi, Ránki György zenéjére Miloss Aurél koreografál, a tervező Jaschik Álmos.⁸⁵ Ebben az előadásban

⁷⁸ Bajor Gizi: „Egymást buzdítjuk, egymást doppingoljuk a színpadon, gondolkodásunk, humorunk egyforma, szóval össze vagyunk stimmelve!” Timár: „Amikor először játszottunk együtt, halálosan beleszerettem. És ez a szerelem azóta is tart”. Demeter i.m. 131.

⁷⁹ Demeter i.m. 25.

⁸⁰ N.n.: Timár Józsefet azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból, *Pesti Napló* 1928. április 21. 14. N.n.: Timár József színészt azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból, *Esti Kurír* 1928. április 21. 6.

⁸¹ „Timár József egyike volt a Nemzeti Színház legtalentusabb fiatal tagjainak. (...) És mégis elbocsátottam. Most nem tehettem mást. (...) olyan súlyos mulasztást követett el, amelyre eddig egyszer sem akadt példa a Nemzeti Színházban (...) a törvényszék állásvesztésre ítélte (...) nem állt módomban, hogy a színházi fegyelem veszélyeztetése nélkül állást foglalhassak Timár József mellett.” Hevesi Sándor nyilatkozata, *Pesti Napló*, uo. (1928. április 21. 14).

⁸² „Sztanyiszlavszkijékat láttam, amikor Pesten voltak, ők megnézték velem az *Élő holttest* Fegyáját, bejöttek az öltözőmbe, s nem hitték, hogy az a fiatal színész, aki én voltam, azonos a színpadi Fegyával. Hány éves voltam? Huszónhét.” Demeter i.m. 191.

⁸³ „A tegnapi szezonnyitás igazi meglepetése és érdekessége Timár József Luciferje (...) Hideg, racionális szelem volt. Hűvös, ironikus, aki sok apró részletben új színeket is hozott (...) ha van valami, amit a bemutatkozás után kívánnánk tőle, az az, hogy alakításába itt-ott több démoniság kell.” G. J.: „Művészet”, *Uj nemzedék* 1929. szeptember 3. 9. „Timár Luciferje okos és értelmes, de hiányzik belőle a démoni elem” Adám, Éva, Lucifer – Kapunyitás a Nemzeti Színházban. *Ujság* 1929. szeptember 3. 10. „Nekünk Timár József Luciferje tetszett legjobban; orgánuma érdekes, egyénisége rugalmas, e nagy skálájú alak teljes befogadására képes. Csupa intelligencia volt alakítása, beszéde csupa okos színezés (...) kissé elveszett a bonyolult feladat külsőségeiben és beszédtechnikai megoldásaiban, ami aztán az alak belső hevének – mondjuk így: démoniságának – a rovására ment.” N.n.: Az ember tragédiája új betanulással a Nemzeti Színházban. *Pesti Hírlap* 1929. szeptember 3. 15.

⁸⁴ Németh ír is Timárról: Színész és író. in: Németh László: *A felelősség szorításában I.*, Budapest, Püski Kiadó, 2001. 437–440.

⁸⁵ Belitska-Scholtz Hedvig – Rajnai Edit – Somorjai Olga (szerk.): *Színháztörténeti képekönyv*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

külön kiemelik a későbbi Linda, Somogyi Erzszi alakítását is.⁸⁶ A színészi csúcs azonban a kritika szerint Orin az *Amerikai Elektrában*.⁸⁷ Ezután Oresztész, Próbakő, Edgár a *Learben*. 1942 januárjától 1943 áprilisáig azért nem lép színpadra, mert egy nyaraláson történt szóváltás miatt nemzetgyalázással vádolják meg, csendőrségi ügy, bírósági eljárás folyik ellene, hevesen támadja a jobboldali sajtó.⁸⁸ „...Azt mondtam, hogy a fiamból zsidót nevelek, mert utálok ezt a tehetségtelen magyar középosztályt. Képzelheted, hogy ez akkor milyen port vert fel” – idézi fel Timár egy levélben évekkal később az esetet.⁸⁹ Katonai szolgálatra vonult be 1942 őszén. Kollégái, barátai – Bajor Gizi vezette a mentőakciót – kegyelmi kérvényt írtak alá például Németh Lászlóval, Bajcsy-Zsilinszky Endrével, Herczeg Ferencsel, ennek hatására 1943 februárjában kormányzói kegyelemben részesült, megszűnt ellene az eljárás. A sajtóban a támadás-sorozat azonban nem szűnt meg. Mikor néhány hét múlva színpadra lépett, tüntetően nagy taps fogadta.⁹⁰ Gobbi Hilda így emlékszik: „azokban az egyre sűrűsödő időkben mindenkinek színt kellett vallania. Jóskával hányszor barangoltunk végig előadás után a körúton, ha mást nem tudtunk tenni, odafirkáltuk a falakra: Vesszen Hitler!”⁹¹ Nem tartozott a baloldali ellenállási mozgalomhoz, bár fellépett a Gobbi által szervezett szavalóestek némelyikén. 1944 november elején letartóztatták, ekkor, a nyilas főkapitányságon, fogságban találkozott Rajk Lászlóval, majd a Gestapóhoz vitték (itt pedig egy pillanatra Jávor Pállal), végül egy nyilas nyomozó segítségével decemberben megszökött a Margit körúti fegyházból.⁹²

A háború után marad a Nemzeti tagja, de kevesebbet játszik. Az első nagy szerep 1946 decemberében Antonius (Kleopátra: Bajor), ezt követi a *Tanner John* és az *Othello* címszerepe. Vendégként szerepel más színházakban is, a Vígszínházban pl. Versinyint

⁸⁶ Demeter i.m. 42.

⁸⁷ „Hozzájuk méltó volt Timár Orinja, egyik legemlékezetesebb alakítása ennek a kiválóan tehetséges művésznek...” Kárpáti Aurél: Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neil bemutatója. *Pesti Napló* 1937. március 2. 14. „Timár félszeg, szakállas alakja az utolsó részben olyan hallucináció, mint egy Dosztojevszkij-regény” Hevesi Andrást idézi Demeter i.m. 54.

⁸⁸ Pl. „Úgy hisszük azonban, Timár pezsgős állapotában árulta el, hogy a faj-magyar közönség világnézetére fittyet hány (...) A bálon szinte tüntetett az asztalnál ezzel az egyetlen zsidóval.” N.n.: Botrány a badacsonyi Anna bálon. Timár József súlyos esete. *Magyarország* 1942, augusztus 6. 8. Vagy: N.n.: Vizsgálatot indított a Nemzeti Színház Timár József ellen nyaralási botránya miatt. *Új Magyarország*, 1942. augusztus 7. 8.

⁸⁹ Demeter i.m. 85

⁹⁰ „Ez a kiváló művész, akit már olyan régen nem láttunk a Nemzeti Színház színpadán (és akit megjelenése pillanatában a főpróba közönsége zúgó, hosszú percekig tartó tapsal fogadott) férfiasan színezi nehéz szerepének legkisebb mondatát is.” Baky Marica: Szépanyám. Bemutató a Nemzeti Színházban. *Az Újság*, 1943. április 29. 5.

⁹¹ Gobbi, i.m. 69.

⁹² Demeter i.m. 109–110. Az ostrom alatt Budán bujkált. Kisfia gennyes agyhártyagyulladásra kapott, és egyik fülére teljesen, másikra majdnem teljesen megsüketült. 1945 elején Gobbi Hilda átadta nekik a lakását, pár hónapig ott laktak, mert Timárét bombatalálat érte.

játssza. De nemcsak klasszikus-drámái szerepei vannak, vígjátékban, zenés műfajban is szívesen föllép.⁹³ Humoráról, színpadi tréfáiról csaknem az összes emlékező beszámol. Az 1944 nyarán forgatott és 1946 őszén bemutatott Németh Antal rendezte Madách-filmben ő Madách,⁹⁴ ennek kapcsán a sajtó „fasiszta múltú” színészként emlegeti.⁹⁵ 1950 elején a színházi törvényszék ítélete alapján felmondanak neki a Nemzetiben, távoznia kell a színházból, eltiltják a mestersége gyakorlásától is. Ez a „második Timár-ügy” nem sajtónyilvános, és egy minisztériumból származó levél utasítja a Nemzeti Színház igazgatóját, hogy ne is legyen az:

„A törvényszéki eljárást úgy kell folytatni, hogy egész emberi és politikai jellemtelensége kiderüljön. Kifejezett politikai indoklással történjék az elbocsátása. Igenis tartalmaznia kell az eljárásnak és az ítéletnek a Szózat ügyében elkövetett disznóságot is. Nincs okunk elhallgatni, hogy ő a *Szózatot* fasiszta módon szavalta, és ezzel elferdítette igazi lényegét. Az ítéletet a színház egész nyilvánosságával közölni kell, anélkül, hogy ezt a sajtó nyilvánosságára is hoznánk.”⁹⁶

A hivatalos indok szerint Timár tüntetést uszított szilveszterkor elmondott *Szózattal*.⁹⁷

Demeter Imre szerint egy színészbüfében 1949 őszén, a Rajk-per alatt elhangzott kirohanás

⁹³ Pl. Föllép az *Ipafai lakodalom* c. előadásban az Operettszínházban 1949-ben. Demeter i.m. 135.

⁹⁴ *Madách: Egy ember tragédiája*, Németh Antal, 1944. Ez Németh egyetlen filmje. „A szereplők kiválasztása nem az akkori sztárok ranglistája alapján történt, hanem a portréhűség és a színészi alkat szerint. Madách maszkját legjobban Timár József arcberendezése idézte fel, színészi alkata is teljesen megfelelt, így ő lett a címszereplő. Ez a szerep őrzi a filmen élete végéig mellőzött Timár egyetlen nagy alakítását.” Németh Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában*. in uő: *Új színházat!* (szerk. Koltai Tamás), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988. 467.

⁹⁵ „több fasiszta múltú színész is szerepel benne”, pl. Timár. Az 1946. szeptember 21-én megjelent *Képes Figyelő*ből idézi Koltai Tamás: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990. 157.

⁹⁶ Idézi Gobbi i.m. 72.

⁹⁷ Major Tamás így emlékszik: „botrányt csinált (...) úgy mondta el a *Himnusz*t, hogy megállt közben, és óriási tapsvihár tört ki, meg könnyezett és ehhez hasonlók. Timár ilyen volt. Ott hirtelen megneszelte – már be volt csípve –, hogy tud hatni, és elmondta, hogy »jöni fog, mert jöni kell, egy jobb kor...« – és nem tudta tovább folytatni, könnyekkel a szemében imádkozó mozdulatokat tett. Mire a nézők szétverték a színházat (...) én erről nem tudtam, csak Ruttkai Ottótól hallottam...” Koltai i.m. *Major Tamás – A Mester monológja*. 85. Demeter szerint: „Tény, hogy amikor a sorhoz ért (...) s egy kicsit előrelépett – kitört a taps a nézőtérén.” Demeter i.m. 139. „akkor volt, hogy a déli harangszót is betiltották (...) A felszólítás: »Hazádnak rendületlenül Légy híve ó magyar« – bizonyos szektás fülekben fasiszta jelszóként hatott.” Gobbi i.m. 71. Egyikük sem volt a helyszínen. Az egyetlen emlékező, aki jelen volt a szavaltánál, Timár felesége, szerinte Timár egyszerűen „jól mondta el” a *Szózatot*. Vö. Gábor i.m. 40.

lehetett az igazi indok,⁹⁸ Molnár Gál úgy véli, ekkor már egy ideje kereste a párt, ki lehetne a polgári színjátszás bűnbakja.⁹⁹

A színházban összehívott törvényszék megszavazta az elbocsátást, az üzemi bizottság tárgyalása után a Nemzeti Színház nézőterén a társulat is szavazott róla.¹⁰⁰ A vádpontok között az alkoholizmus is szerepelt.¹⁰¹ Timár ellen kollégái, partnerei, barátai vallottak. Az esemény a Nemzeti Színház színpadát a résztvevők számára traumatikus emlékezeti hellyé tette:

„Az ítélet meghozatalához (...) nem volt elég a kétségbeesett Maklárly vezette fegyelmi bizottság döntése. Ahhoz az én szavazatom, hozzájárulásom is kellett. És azon a társulati ülésen én is feltettem a kezem, helyeselve Timár elzavarását a pályáról. Nem változtat »bátor« döntésem semmit, hogy még százharmenc kéz lendült a magasba, mutatva a teljes egységet, a Nemzeti Színház társulatának példás politikai éleslátását, amivel Timárt elküldtük, elküldtem »valamilyen üzembe«. Felejthetetlen volt, ahogy a színpadon kihirdették a fegyelmi határozatot. Felejthetetlen volt, pár órával később, ahogy ugyanezen a színpadon, a Jegor második felvonása végén Somlay odaszól Maklárlynak; fűjd, trombitás... A közönség kővé meredt a tehetség rázúduló fergetegétől és csak dermedten bámulta a felvonásvégi függönyt.”¹⁰²

Timár munkakönyve szerint¹⁰³ a MÁVAG Mozdony- és Gépgyárban lett vasesztergályos átképzős, 1950. decemberétől 1951. február 3-ig pedig üzletszerző volt Böhm Gyula fényképésznél: azaz fényképész-ügynök. Járt a vidéki városokat, és a fényképek mellé állítólag verseket is szavalt a vevőknek.¹⁰⁴ Majd egy hónapot betanított segéd munkásként dolgozott a Dunamenti Mélyépítő Vállalatnál.¹⁰⁵ Az 1951-52-es évadban a miskolci színházhoz szerződhet (*Szabad szél, Palotaszálló, Háy: Az élet hídja* c. darabokban lép föl), az

⁹⁸ „arról beszélgettek, hogy Rajkot már a spanyol polgárháború idején beépítették (...) egyszer csak berobbant a magánosan, messzebb ülő, addig észrevétlen Timár, s magából kikelve felugrott s a kollégákra kiáltott: »Mit beszéltek itt összeviessza? Én a rendőrségen együtt voltam Rajkkal (...) láttam megkínozva, vérese verve – a beépítették nem így néztek ki!« Dermedt csend; Timár visszaült és kért egy fröccsöt Hártilól. Senki se felelt; a társaság hirtelen széteszlott (...) Timár (...) ezzel alighanem eldöntötte legközelebbi két esztendejének ügyrendjét.” Demeter i.m. 138.

⁹⁹ Molnár Gál Péter: Timár József koholt színházi pere. *Népszabadság*, 2002. március 7. 10.

¹⁰⁰ Zsolt István: Nincs vitánk! – Jegyzetek a Major-monológhoz. *Képes* 7, 1987. február 21., 36–38. 37.

¹⁰¹ „Szemben áll velünk egy ember, aki már reggel kilenc órakor részeg (...) Harc folyik itt ebben az országban, a békének és a háborúnak, a szocializmusnak és az imperializmusnak a harca. Timár József egész eddigi magatartásával világosan az ellenség táborába tartozik, tehát nincs okunk sajnálni. Mi pártunknak nagyon hálásak vagyunk azért, hogy a fegyelmi bíróság határozatán keresztül megtanított ébernek lenni, és megtanított gyűlölni az ellenséget, hogy leleplezzük.” A jegyzőkönyvből idéz Molnár Gál i.m. Timár József koholt színházi pere. 10.

¹⁰² Zsolt i.m. 37. Molnár Gál Péter Major Tamás segédrendezőjeként vezette azt a beugrópróbát, amelyik alkalmával Timár tíz évvel a történet után visszatért a Nemzetibe. Molnár Gál i.m. Timár József koholt színházi pere. 10.

¹⁰³ Gobbi i.m. 280.

¹⁰⁴ Demeter i.m. 151.

¹⁰⁵ A portréfilmben megszólalnak Timár egykori alkalmi munkaadói is. Gábor i.m. 45.30.

1952-53-as, következő évadot pedig az Ifjúsági Színházban tölti (itt pl. Dobó Istvánt játszhatja), majd 1952 ősztől a Madách Színház tagja, ahol szovjet kurzusdarabok mellett klasszikus szerepeket is kap. 1954-ben Rank doktor Tolnay Klári Nórája mellett. A kritikák dicsérik Alceste, Mercutio, Versinyin, Otto Frank szerepében, a legnagyobb színészi teljesítménynek 1956 tavaszán *Az éjjeli menedékhely* Színésztét tartják.¹⁰⁶ Bár Major már 1955-től kéri a minisztériumot,¹⁰⁷ csak 1959-ben szerződteti vissza Timárt a Nemzeti Színház, előbb 1956-ban Érdemes Művész kitüntetéssel, 1957-ben Kossuth-díjat kap. Az utolsó szerepe lesz Miller ügynöke, Willy Loman. A szerepet betegen játssza, tüdőrákos. Októbertől májusig az állapota látványosan romlik, májusban a kórházból már csak az előadásokra jár ki. A következő évadban már nem lép színpadra.¹⁰⁸

A Marton Endre rendezte előadás nézői az életrajzból, színházi múltból részleteket, töredékeket ismerhettek. Timár, aki a Nemzeti régi nagyok által felfedezett fiatal sztárja, vezető színésze volt, 1950-ben politikai okokból eltűnt néhány évre, és amikor ismét a Nemzeti színpadára állt, már halálos beteg volt: valamit tett vele, az egykori lángoló fiatal hőssel¹⁰⁹ a kor, a rendszer.

2.3. Az első telerecord

Színész és szerep összefonódó emlékezetében valószínűleg nagy szerepe van a gyorsaságnak is: a mindenki által előre tudott, tehát hosszan várt halálhír hirtelen bekövetkezte után rögtön úgy jelent meg a médiában Timár, mint az ügynök. Ügynökként búcsúztatták a nekrológok,¹¹⁰ sírjánál a gyászbeszéd,¹¹¹ és halála után alig két héttel közvetítette a televízió *Az ügynök*

¹⁰⁶ „Az előadás legkiemelkedőbb alakítása Timár Józsefé. Játéka szívet szorító és ironikus, lelkes és fanyar, különös és ritka keveréke a jellemzőknek. Timár a színész alakjában meglehetősen erővel fejezi ki a drámát és a szerepét is. Legnagyobb jelenetei: amikor eszébe jut az elfeledett vers, vagy a gyógyulás ábrándja – ezt a szerepalkotást színháztörténetünk mesterművei közé sorolják. Új színésznemzedékek tanulhatják belőle, milyen a tiszta szerepfelfogás, a bonyolult egyszerű kifejezése.” Gyárfás Miklós: *Éjjeli menedékhely* – Gorkij-dráma a Madách Színházban. *Népszabadság – Szabad Nép*, 1956. április 20. 4.

¹⁰⁷ Molnár Gál i.m. Timár József koholt színházi pere. 10.

¹⁰⁸ 1960. október 3-án, 58 évesen hal meg.

¹⁰⁹ A műsorban Timár szerepeit föllevenítve úgy találják, legfőképpen a hőszerepekben tűnt ki. Gábor i.m. 1.01.01.

¹¹⁰ „Gazdátlanul maradt a vállat húzó két hatalmas bőrönd: Willy Loman nem érkezik meg többé. Willy Loman nem utazik többé. Willy Loman nem hal meg többé. A színész halt meg, aki egyé vált az ügynökkel; a színész, aki – mondjuk ki most, a gyász fekete órájában, ha eddig nem tettük! – napjaink legnagyobb színésze volt.” D. L. C.n. [Timár József nekrológ] *Film, Színház, Muzsika*, 1960, 4.évf., 41. sz. 14.

¹¹¹ „Alázatot, a pálya szeretetét, a közönség megbecsülését hagyta reánk örökségül Timár József, a kultúra, az emberség ügynöke. És így élete értelme akkor is megmarad, amikor már nem lesz közönség, mely látta volna őt, mert a magyar színművészet fejlődésében Timár József munkássága, tehetsége és embersége mindig jelenvaló lesz.” Major Tamás: Timár József. *Kortárs*, 1960, 4. évf., 12. sz. 849.

halála előadást, ami különleges esemény volt a magyar televíziózás történetében; első alkalom.

A tévéfelvétel az előadásról 1960 tavaszán készült, nem titkolt célja az volt, hogy megőrizze Timárnak, a színésznek az alakját és alakítását az utókor számára.¹¹² A pillanat, amelyben a felvételt készítették, a tévétechnika szempontjából a legelső, az egyéni élet szempontjából az utolsó lehetséges pillanat volt. Újdonságnak számított a telerecord: színházi előadásokat addig is sokszor közvetített a televízió, de *Az ügynök halála* volt az első előadás, amelyet rögzítettek. Ráadásul nem is egy este alatt: a film 20 percenként kifutott, utána tekerceselni kellett, majd újrafűzni, és csak utána felvenni megint, így a végleges felvétel több előadásból való: Zsurzs Éva (ő vezette a közvetítést) emlékei szerint, előbb felvették tehát az első, a harmadik, az ötödik húszpercet, utána egy másik alkalommal a közbülsőket, és még pótfelvételeket is készítettek.¹¹³ Valószínűleg három este fölvétele látható a végleges előadásfelvételen.¹¹⁴ Bár utólag sokat dolgoztak a különbségek kiküszöbölésén, a film azóta digitális restauráláson is átesett,¹¹⁵ képileg és a hang szempontjából ma is könnyen észrevehető, hol történik a felvételen időbeli ugrás: pl. Timár az ügynök és a Nő jeleneténél ingben indul el Máthé Erzszi felé – akivel a közös jelenet a színpad jobb szélén, vagy oldalt játszódik, más kameraállást is követel – de már zakóban van a jelenet alatt, majd megint ingben a következő jelenetnél.¹¹⁶

Timár halála után tizenhárom nappal, 1960. október 16-án 19 órakor vetítette az előadást először a televízió.¹¹⁷ Az első alkalom volt, hogy múltbeli színházi előadást láthattak a nézők szerte az országban, olyat, amelynek főszereplője az adás pillanatában már nem élt. Így még inkább összekapcsolódott az előadás híre a halál hírével:

¹¹² „...óriási drukkk volt a TR üzembeállítás kapcsán, azért, hogy a Telerecorder a színházi felvételre üzemeljen. A szakma már tudta a hírt Timár József halálos betegségéről...” Dunavölgyi Péter: Lehet, hogy Timár József utolsó színpadi alakítása még 60 évig dobozba zárva marad?, <https://dunavolgyipeter.hu>, hozzáférés: https://dunavolgyipeter.hu/televizio_tortenet/esemenyek_emlekek_dokumentumok_a_hazai_televiziozas_tortenetebol/lehet_hogy_timar_jozsef_utolso_szinpad_i_alakitasa_meg_60_evig_dobozba_zarva_marad_. Utolsó letöltés: 2022.07.27. „...valóságos versenyfutás volt az elmúlással: megörökíteni mindenáron ezt az alakítást (...) a kérdést: mi marad meg a színészből (s itt mindig csak a színpadi színészre gondoltunk) az elmúlás után – most a technika már megoldotta.” Demeter i.m. 194.

¹¹³ Zsurzs Éva: Párbeszéd. *Film Színház Muzsika*, 1982, 26. évf., 12. sz. 21.

¹¹⁴ Sebes Erzsébet: 15 év 16535 tételben. *Hétfői hírek*, 1972. november 20. 4.

¹¹⁵ Dunavölgyi i.m.

¹¹⁶ „Timár akkor már nagyon beteg volt, így történhetett, hogy az egyik percben elkezdte monológját télikabátban, aztán ingujjban folytatta – a másik előadáson ugyanis ellepte a meleg.” Zsurzs i.m. 21.

¹¹⁷ A budapesti televízió-műsora (vasárnap): 19.00 Timár József emlékére – Arthur Miller *Az ügynök halála* (Közvetítés a Nemzeti színházból, filmfelvételtől) *Kisalföld*, 1960., október 15. 7.

„...vasárnap óta talán százezerrel több új néző érzi a veszteséget. Azokra gondolok elsősorban, akik halála után néhány nappal találkoztak vele először. Különös, csodálatos szellemidézés!”¹¹⁸

Már 1967-ben, hét évvel Timár halála után így írnak róla:

„A magyar színpad története egyik kiváló alakjának és Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámája Willy Lohmanjának a neve ma már úgyszólván egymást feltételező fogalmakká váltak. Willy Lohman Timár Józsefet juttatja eszünkbe és Timár József nevének említésekor, úgy véljük, sokak előtt a két hatalmas akatáska súlya alatt görnyedő Lohman képe jelenik meg először.”¹¹⁹

A Timár-ügynök azonosítás, az ügynök-szerep ennyire hangsúlyos kiemelése által a színész régebbi nagy szerepei lassanként homályba vesznek. Major nekrológja, noha az azonosítás gesztusát ő is megtette, még beszél más szerepekről. Demeter Timárról írt könyve címét a *Nórából* választja, emlékezését a Mercutio-alakítással zárja. Gobbi Hilda megpróbálja a tévénézőknek átadni, mitől volt olyan jó Timár *A roninok kincsében*. Ám ahogy telnek az évek, fogynak a kortársak, az egykori nézők, egyre inkább kizárólagosan az ügynök okán, azaz egyetlen szerepe miatt esik szó Timárról. Timár neve ma nem úgy ismert, mint pl. Somlay Arturé vagy Bajor Gizié, akiknek szerepei elhalványodtak a közösség emlékezetében, ám sok szerepet játszó színészszemélyük, vagyis: (a saját) nevük benne maradt a köztudatban, Timár nevét nem viseli pl. utca vagy intézmény – pedig a megemlékezésnek ezen formái tulajdonképpen elképzelhetőek volnának az ő esetében is. Egy alakítása viszont emlékezetes maradt, és mivel az a színházi hagyomány, amely a tökéletes azonosulást tűzi ki célul és eszményképpen, ma is igen erős, az ügynök-legenda alapja pedig pont ez az azonosság, tulajdonképpen szakmájának egyik legjobbjaként emlékszik Timárra a közösség.

2.4. Játék, rendezés

Mindeddig úgy volt szó az ügynökszerepről, mint a pálya egy pillanatáról, a történelmi idő egyetlen pontjáról, még akkor is, ha 1959 őszétől 1960 tavaszáig próbálta, illetve játszotta Timár a szerepet, és ez idő alatt a betegség egyre jobban meglátszódott rajta.

¹¹⁸ (Lelkes): Timár József emlékére. *Film Színház Muzsika*, 1960, 4.évf., 43. sz. 37.

¹¹⁹ J. Gy.: A színész és az ügynök. *Népszabadság*, 1967. december 16. 11.

Most ezzel ellenkezőleg, nem egy időpillanatként tekintem az előadást, amelyben elég Timár Józsefnek feltűnnie ügynökként és azonnal hatnia, hanem 165 perces színházi előadásnak, amelyben egy színész dolgozik.

Miller monodramának szánta a darabot, és noha végül másképp döntött, a főszereplő így is szinte végig színpadon van, belső, zárt magányában. Willy Loman rengeteget beszél. A beszéd segítségével adta el magát világeletében. Egyedül, magában is beszél, élőkhöz és holtakhoz, képzeletben és valóságban, akkor is beszél, amikor nyilvánvaló, hogy nem figyelnek rá. Willy szövegéhez, szövegeléséhez ki-ki másként viszonyul, ám mindenki számára világos: eljárt fölötte az idő, és ő sem igen tud már másokhoz kapcsolódni. A Willyt játszó színésznek tehát sokszoros magányban, monológ- vagy monodráma-technikában kell gondolkodnia. A darab dramaturgiai-szenikai újítása az, hogy egyszerre viszi színre a jelent és a múltat, ugyanazon a színpadon a különböző terek különböző időket jelölnek. Aki a helyszínek közt járkal, az az időben utazik Miller színpadán.

Az egész tér (darab szerint) így Willy fejének a belseje: képzeletbeli tér, ahol egymásba játszhat fikció és valóság: pl. Willy sokszor még saját víziója, emlékjelenete hatása alatt áll, mikor környezetét már a jelenből néz rá furcsálkodva. A Marton-rendezte előadásban a fényváltások élesek, merészek, az emléketéteknél átvezető zene szól. A rendezés alighanem szándékosan épít a színészi játéknyelv és a játéktér közti állandó feszültségre. A tér tele van jelszerű, funkciókat jelölő teátrális elemekkel, a ház szobái aprócskák, a bőröndök hatalmasak. Múlt és jövő, otthon és szállodai szoba vagy iroda közt azonban a lehető leghétköznapibb módon járkal ide-oda Timár-ügynök. A két színházi stílus: a kellékek-kulisszák hangsúlyosan túlzó, teátrális-csinált mivolta a filmes szöszmötöléssel, naturalista vagy mikrorealista színészi játékkal együtt – egyedülállóan érdekes, ritka hatást hoz létre. A Miller-darabnak 1958-ban föltehetően megörült a nyugati, mégis ideológiába illeszkedő darabokat évek óta hiányoló magyarországi színházi dramaturgia¹²⁰ – erre enged következtetni a bemutatót követő, osztatlanul lelkes kritikai visszhang, mely mindenkit dicsér, de elsősorban és legjobban mégis a szerzőt.¹²¹ Willy tragédiája az, hogy (a szerzővel ellentétben) nem tud ellenállni a kapitalizmus embertelen erejének – a hivatalos olvasat

¹²⁰ Vö. „Cyránó” [Szakáts Miklós] jelentése a műsorpolitikai problémákról a színházi területen a Belügyminisztérium II/5-e alosztály számára – 1958. január. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas – Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 39–42.

¹²¹ „Drámaíró szól a színpadról, igazi művészet melegíti a lelket s a közönség megrendülve távozik. Ez a megrendülés azonban tiszta öröm forrása: mi ismerjük az élet, a siker »titkát«, immár tizenöt esztendeje eszerint élünk! És tiszteljük Millert, aki, ha nem is tudja kimondani azt, amit mi tudunk – nemet tud mondani arra a világra és életre, amely ott zajlik a felhőkarcolók nyomasztó árnyékában.” – írja például a *Film Színház Muzsika* kritikusa, aki szerint Miller azért jó szerző, mert „ítélkezik” és mert „semmit sem titkol”. Lenkei Lajos: *Az ügynök halála* – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban. *Film Színház Muzsika* 1959, 3. évf., 48. sz. 5–7.

szerint. Marton Endre színpadán azonban egyetlen olyan rendezői állítás sincs, amely a kapitalista Amerikát hangsúlyozná, vagy a kapitalizmus által meggyötört kisembert; a Nemzeti előadása az élet (mindegy, milyen rendszer: a kor) által tönkretett nagy, vagy nagyobbra hivatott formátumot mutatja be; individuális a tragédia, egyetlen emberé, a családi múlt saját, személyes titkai válnak szimbolikussá, bírhatatlanná. Erre a nagyságigényre a legjobb példa, hogy Willy halála után Mozart *Requiem*-je hallható, a jelenet – a sok apró, modern, sziszüphoszi játék után: monumentális-tragikus. Jelentős az előadás a Nemzetiben, mert

„ez az előadás indította az élet lehetetlenségéről szóló évtizedeken át tartó narrációt (...) A nem feltett kérdések, a nem átbeszélte témák izgalmasan jelzik az ötvenes évek végének magyarországi nagy nemzeti és országos elhallgatásait. (...) a méretes bőrönd és a titok a színpadon kontaminált helyzetben értelmezhető. (...) a titkok terhek, halálosak, ha nem lehet beszélni róluk, akkor vállalni kell a halált.”¹²²

Willy Loman (Timár), noha végigbeszél egy előadást, éppen csak arról nem beszél, azt nem tudja megosztani, kimondani, feldolgozni, ami aztán halálba viszi, a beszédfolyam pedig pontosan rögzít egy mentális állapotot, a depresszióét. A Timár-monográfia visszatérő fordulata, hogy mi mindenről nem beszél Timár.¹²³ Demeter úgy tesz, mintha alkati sajátosságról volna szó. Ám a botrányok – az Anna-bálon a szóváltás, vagy Härti színházi büféjében Rajk védelme – ennek ellentmondanak mégis: ezek szerint Timár egyáltalán nem mindig hallgatott, és ebből többször komoly baja származott. Marton rendezése nem ejt szót a korról vagy politikáról, főszereplőnek azonban Timárt választja, akiről tíz évvel korábban ugyanezen a nagyszínpadon kollégái jelentették ki, hogy ellenség. A színházi közösség, a szakma tudja ezt, és hallgat róla.

Az előadás 165 percéből 120-at a színpadon tölt Timár, és ezt az időt csaknem végigbeszéli. 120 percen át lekötöni egy nézőtér figyelmét mindenféleképpen munka. Még ha a főszereplő halálos betegsége jó reklámja is lehet egy előadásnak, önmagában semmiféle bulvárhír nem képes a figyelmet 120 percig fenntartani. Timár alakítása 2020-ból, az 1959-es felvételt nézve

¹²² Jákfalvi i.m. Marton Endre.

¹²³ „Az ügyről sem Timár, sem ők nem beszéltek.” Demeter i.m. 148. „nem volt Timárban semmiféle indulat azokkal szemben, akik enyhén szólva, nem éppen szívélyesen viselkedtek vele a nehéz években (...) kolléga előadás után odalépett Timárhoz, s azt mondta: »Szeretném, ha megértenél, én...«. Nem folytathatta, mert Timár szelíd határozottsággal közbeszólt: »Én megértelek, és tudom, miről akarsz beszélni. Felejtük el.«” Demeter i.m. 162. „A betegségről ő se beszélt, más se.” Demeter, i.m. 194. Marton Endrének *Az ügynök halála* után: „Köszönöm, hogy visszaadtad a hitemet ezzel a szereppel. Ne szólj senkinek, én meghalok. Nagyon hamar.” Demeter i.m. 196. „*Az ügynök halála* utolsó előadása óta színházról egy szót sem ejtett ki otthon” Demeter i.m. 197. stb.

nem látványos, nem eszközeiben vagy sokféleségében bravúros, hanem abbéli változatosságában, hogy egy ember folyamatos-fokozódó, rendíthetetlen monomániáját, pihenő nélküli, intenzív reflektáltságát (másról-beszélését) két óra hosszan mutatja meg. Ha Timár jelenlétének erős hatása volt, az nem abban állhatott, hogy tudták róla: beteg, hanem abban, hogy ez alatt a 120 perc alatt betegsége nem látszott rajta, hogy az információ a nézőtér titkos-bennfentes többlet-tudása maradt. A színpadi hősnek a sikerhez – ez színházi közhely – le kell győznie az adóalany betegségét.¹²⁴ A színpadon kívüli betegség életveszélyének kontextusa nélkül talán valóban nem értelmezhető Timár színpadi ügynök-játéka, ám az is evidens, hogy a színpadi játéknak újra és újra felül kell kerekednie a betegség tudatán, el kell terelnie a figyelmet róla (ha másért nem, azért, hogy újra és újra a nézők eszébe jutva hathasson), a színésznek uralnia kell testét és koncentrációját.¹²⁵

Bár Timaré a tragikus főszerep és ő az a szereposztásból, aki huszoneves korától a „régii Nemzeti” tagja volt, egy előző színházi korszak sztárja, játéka meglepően, váratlanul sallangmentes. Mai fülnek olykor kicsit régies a dikció, hallatszik rajta az egyéniség modora, de a partnerekkel összevetve kiugró a különbség: Timár egyszerűen, tisztán, belülről fűtötten és indulatosan, de szenvelgés és hamis pátosz (sokszor mindenféle pátosz) nélkül beszél. Így a történet szerint a világba nem illő, abból kiöregedett ügynök a Nemzeti színpadán az első perctől korszerűbb, „maibb”, azonosulásra készetőbb lesz, mint a körülötte lévő világ szereplői. Timár mozgása, gesztusai szinte filmesen finomak, mikrorealisták – nagyszínpadon ma óriási bátorság, karizma kell ahhoz, hogy valaki így merjen játszani.

Nagyon kevés kapcsolata van a partnerekkel, nagyon kevés drámai helyzetet alakít ki a rendezés. Ahol elméletben, darab szerint jó volna, ott sem találkoznak ezen a színpadon a szereplők.¹²⁶ Az alakítás ereje biztosan nem egy-két csúcspontban összpontosul, hanem épp ebben a tragikus egymás mellett létezésben, a folyamatos, folytonos, zaklatott önszuggeszció állapotaiban; nem az az érdekes benne, hogy milyen cselekvéseket hajt végre Timár, mert

¹²⁴ „A színész életének tengelye a színpad, és amint a színpadra lép, a magánélet teljesen lehullik róla. Timár József az adóalany és polgár nyomban megszűnik, amint a rivaldafény kigyullad, s már csak japán herceg van vagy vidéki körorvos.” N.n.: Színház és színész a változó világban – interjú Somló Istvánnal és Timár Józseffel. *Pesti Napló*, 1938. szeptember 2. 14.

¹²⁵ Talán a legközismertebb színészképző-gyorstalpaló-példa, amely a színészi játék technikájára univerzálisan világít rá, az unalom-játszás példája, miszerint az unatkozó embert kell a legszínesebben, legszórakoztatóbban, legeseménydúsabban játszani. Így lehet elérni, hogy a játék az unalmat fejezze ki, ám mint jelenet ne váljon unalmassá. – A példa lényege, hogy egy jelenséget sohasem önmagával érdemes megmutatni a színészetben, hanem sokszor éppen az ellenkezőjével. Ennek a mintájára azonnal érthető, hogy színészként a halálról nagy életigenléssel érdemes fogalmazni. Az életigenlésről való színészi-rendezői állítás Timár esetében mikrorealista játéknyelvi gesztusokat működtet monumentális mennyiségben és minőségben.

¹²⁶ Igaz, a színpadi partnerkapcsolatokat azért is nehéz követni, mert a kamera hangsúlyosan végig Timárra koncentrált.

semmi különöset: ül, áll, iszik, sóhajt, ballag... általában leginkább semmit sem csinál, csak ott van, piszmozg és megállás nélkül mondja, elbeszéli az ügynököt.

Arról, hogy mennyiben volt tudatos színészi-alkotói döntés és cél mindez, mennyiben rendezői szándék, Demeter monográfiája így számol be:

„A próbák szünetében azt fejtegette Martonnak, hogy a saját életét játssza most el ebben a szerepben: ő maga Willy Loman, mert ő is álmvilággal ügynökölt egész életében. (...) Az álmok, egy egész álmvilág – ezt árultam magam is, ez volt az én mesterségem. Én vagyok Willy Loman (...) Így ment egymás mellett (...) szerep és színész. S néhány nappal a premier előtt egyszerre csak egy alakká lett a kettő; pontosabban: Timár túlságosan is azonosult a szereppel, nagyon is önmagát játszotta (...) Vissza kellett vezetni nem önmaga, hanem a megtalált szerep felé (...) a főpróbákra már megtalálta a szerepet, azzal a furcsán hangzó, de természetes kettősséggel, ahogy azonosult vele és egy kicsit távol is tartotta önnön emberi alkatától.”¹²⁷

Hogy mit takar a „túlságosan is azonosult” kifejezés, milyen lehetett az önmagát játszó Timár néhány nappal a bemutató előtt (amikor még közönsége sem volt) a ránk maradt tévéfelvételhez hasonlítva, és honnan olyan biztos abban Demeter, hogy Timár mikor „találta meg” a szerepet, ma már kideríthetetlen. Nem tekinthető különösebben szokatlannak, vagyis önmagában semmit sem jelent, hogy egy színész a próbák alatt a szerep és a saját sorsa között hasonlóságot érzékel. Az azonban, hogy Timár rájött: saját mesterségét, színészmivoltát kell feldolgoznia, tematizálnia az ügynök szerepében, nem csupán általános érzelmi-lélektani kérdés lehet, hanem esztétikai állítás, konkrét színészi-alkotói gondolat, amiből kibontható, továbbgondolható egy alakításív egésze. Főként, ha az eredménye is látható: például, ha másként játszik ezután, ebben a szerepben, mint eddig.¹²⁸ Timár szerint az álmvilágban élő, saját nagyságát állandóan bizonygató, az élet praktikus dolgaiban esetlen, magánéletében esendő ügynök olyan, mint egy színész. Ezt közli a rendezőjével. Majd eljátssza ezt a szerepet teátrális nagyjelenetek, kiemelkedően bravúros színészi pillanatok, nagy gesztusok nélkül, végigmondja Willy Lomant, mélyen elmerülve saját külön fantáziavilágában, semmivel nem törődve, a többiek csak néznek utána tehetetlenül, éppúgy, mint a nézők.

¹²⁷ Demeter i.m. 183.

¹²⁸ Más színpadi felvétel nem maradt róla, tehát az összehasonlítást legfőljebb filmes szereppel lehetne megtenni. De pl. Molnár Gál Péter lát különbséget.

A kritikák azonnal emlékezetesnek könyvelik el az alakítást,¹²⁹ egyöntetűen „felsőfokban (...), feszes vigyázzállásban”¹³⁰ írják róla.¹³¹ Az előadás nézői, ha októberben nem is, májusban már biztosan tudták a színésztől, hogy beteg, hiszen látványosan lefogyott, és az élettől való búcsúzás gesztusát kétségkívül beleolvasták az előadásba. „Minden előadás külön dráma volt”¹³² – emlékszik vissza 1960 tavaszára Demeter: az előadások alatt Timár felesége és fia váltva álltak a takarásban, minden pillanatban attól féltek, összeesik; a lázát már nem tudták csillapítani a gyógyszerek; a kórházból már csak az előadásokra járt ki. A közeledő halál ténye meghatározta, átformálta az előadást, anélkül természetesen, hogy nyílt beszéd tárgya lett volna: így még élesebb határt húzott Timár és mindenki más közé.

A személy, akire emlékeznek, ritkán uralja a róla szóló emlékező diskurzust, ritkán szabhatja meg előre az emlékezés jellegét, módját. Monográfiája fölülírja egy régebbi beszélgetést: „Molière-t nem a darabjaiért irigylem, nem is a szerepekért, melyeket írt. Hanem a haláláért, barátom, színházban, színpadon, szerepben lett rosszul, másnap meghalt – és azóta is halhatatlan: a színpadon él.”¹³³

Timár minden jel szerint a próbák kezdetétől tudta, hogy az ügynök az utolsó szerepe. Az emlékezők szerint ragaszkodott ahhoz, hogy az évadot végigjátssza, örült a sikernek, nyáron azonban már nem is említette a színházat, a magánéletre koncentrált. Tudatosnak tűnik a folyamat, ahogy színészként egy szerep segítségével készül a halálra, praktikusán lezárja munkaügyeit, és ezáltal – mivel egyre betegbb, egyre kevesebb dolog fölött lehet hatalma – legalább a róla való emlékezés kereteit mégis csak maga szabja meg.

¹²⁹ Lenkei i.m. 7.

¹³⁰ Demeter i.m. 185.

¹³¹ Pl: „A címszereplő Timár József Willy Loman álmok ködéből szakadékba zuhanó életének minden fordulatát eljátssza. Hány arcát mutatja az előadás?! Fiaival tréfálkozó, elégedett apa, alázatos fivér, nyers modorú barát, fölényes szerető, anekdotázó férj, kétségbeesett munkanélküli, szeszélyes, goromba családfő, gyűlölet és szeretet áramában megmerülő, esendő és szenvedő ember” Dersi Tamás: *Az ügynök halála* – Bemutató a Nemzeti Színházban. *Esti Hírlap*, 1959. november 26. 2. „Alakításának roppant ereje és csodálatos ökonómiája színháztörténeti jelentőségű. Az első képben szinte csak a gesztusai játszottak. Egy intése, ujjainak rezdülése hangulatot teremtett, sorsfordulatról beszél, az életére törő végzet süvöltését érzékelteti.” Bajor Nagy Ernő: *Az ügynök halála*, *Hétfői Hírek*, 1959. november 23. 4.

¹³² Demeter i.m. 194.

¹³³ Demeter i.m. 157.

3. A saját idő – Monori Lili ideje a *Faustban*

2015-ben láttam először színpadon Monori Lilit: arra, hogy pontosan mit csinált, nem emlékszem, de jelenlétének minőségére, erejére, atmoszférájára igen. A Katona József Színház *Faust* című előadásában játszott vendégként.¹³⁴ Bár a pályájának története, kontextusa¹³⁵ érthetővé teszi, hogy másféle módon játszik, mint a katonás színészek, jelen fejezetben Monori játékanak (utólagos, felvétel alapján történő) megfigyelésekor nemcsak az foglalkoztat, mint Timár esetében, hogy a kihagyás, pályaelhagyás, száműzetés évei, a színpadon kívüli idők miként mutatkoznak meg, hogyan látszódnak egy alakításban, mit jelent a Monori Lili-jelenség 2015-ben, hanem az is, hogy egy előadásfelvétel szoros olvasásából észrevehető-e, tetten érhető-e a színész munkájának, döntéseinek időpillanata: az, amit aznap este, abban a pillanatban csinál, szétválasztható-e színháztörténeti időktől.

A dolgozat további részeiben a színészi játékokat mindig vagy egy adott előadás, vagy még kisebb egység: jelenet, versmondás keretein belül nézem, mikrotörténeteket célzok meg, és az adott játék specifikumára vagyok kíváncsi, az elemzésekhez használni fogom tehát a Philther módszer szemléletét és szempontjait.¹³⁶ Az alábbiakban a Katona József Színházban Schilling Árpád rendezésében bemutatott kétestés *Faustban* vizsgálok Monori játékát – azért éppen itt, ebben az előadásban, mert a Katona színpada azt a mainstream színházi nyilvánosságot jelenti, amit Monori 1976-ban otthagyott.¹³⁷ A játékleírást az előadásból négy nagyobb jelenetet kiemelve, a színészi munkával kapcsolatos három megközelítésben kísérlem meg: a partnerrel, a szöveggel és a térrel való viszonyában, végül pedig, részben ezek összegzéseként a játéknak a rendezéssel való kapcsolatát próbálom megragadni. Pavis módszerét annyiban használom, hogy bizonyos játékrészletek, gesztusok szöveghez való viszonyításával én is megpróbálkozom.

Az előadást a lehmanni-i kategóriákat alapul véve scenografikus rendezésnek tekintem, ahol „a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van

¹³⁴ Schilling Árpád: *Faust I.-II.*, 2015.

¹³⁵ Monori Lili színészi-színházi pályája rendkívüli: 1976 és 1990 között színpadon egyáltalán nem látható, kőszínházba 1976 után nem szerződik, pedig azelőtt a Thália Színházban és Kaposvárott is főszerepeket játszott. A Székely B. Miklóssal közös színházi kísérletei a Szentkirályi utca 4. pincéjében kezdetben sem az első, sem a második; semmilyen nyilvánosságra nem tartanak igényt. 1990-től játszanak egyre sűrűbben nézők előtt, előadásaik a 70-es, 80-as évek neoavantgárd és performatív hagyományait viszik tovább. 2007-től Monori Mundruczó Kornél független előadásaiban is játszik.

¹³⁶ Jákfalvi Magdolna: A Philther mint történet-írás. *Hungarológiai Közlemények*, 2019, 20. évf., 2. sz. 1–16.

Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell. *Theatron*, 2014, 13. évf., 1. sz., 28–32.

¹³⁷ 1990-ben föllép a Játékszínben Kárpáti Péter, 1996-ban az Új Színházban Zsótér Sándor rendezéseiben, majd 2007-től a Proton Színház előadásaiban.

bízva”, és amely sokkal inkább „megkérdőjelezi az értelemterveket”, mintsem létrehozna egyetlenegy univerzálisat.¹³⁸ Megnézem, hogy a színészre, a színészi munkára, szerepépítésre vonatkoztatva mit jelenthet ebben az esetben ez a definíció, milyen asszociációkat, értelmezéseket ébresztenek az egyes jelenetek együttes jelei.

3.1. A partner, a másik

A *Faust I.* kilencedik percében a színpad rendezői bal oldalán egyetlen lefele fordított reflektor világít éppen a megnyílt süllyesztő fölött: a fénycsík függőlegesen jól láthatóan por zuhog alá, vékony sugárban a lyukba, majd ahogy a süllyesztő emelkedik, egy piros paróka feje búbjára, onnan patakzik szerteszét. A piros paróka alatt látható lesz a barna, vállon alul érő haj, leszegett fejű női alak áll kék köpenyben, kezek a zsebben, kis határozott terpesz, bakancs. Az alak mozdulatlan. A színpadi süllyesztő szerkezete aprókat döccen, az alak nem mozdul, de a testét engedi, átadja magát a döccenéseknek, rázkódik a fej. A szerkezet végre zökken, a színpad síkjába érkezett. Csend van, a por még mindig csorog odafönről. Monori Lili fegyelmezetten megvárja, amíg megérkezik rá a fény – azaz kiderül a színpad, csak ekkor mozdul. Kezét a zsebéből kiveszi, és előbb elől a ruhájáról söpör le egy kis port, majd a parókát tapogatja meg a fején, mint akit zavar, hogy az is poros lett (vagy hogy rajta van?), közben már indul is rendezői jobbra, az őt felszínre szólító Faust felé, de még visszapillant a kezére, mint aki szívesen megvizsgálná, mi ez a por, miféle, ha volna rá idő. Közben viszont már lép, nyikorog a bakancs, mégiscsak lekapja a parókát, megáll, megnézi, lerázza róla a port, és a másik kezével, ahogy fordul Faust felé, a hajába túr, de a mozdulat ívét nem fejezi be, előrefordul, kinéz a nézőkre, középen az addigi két irány, a por és a paróka, illetve Faust között, és, miközben kirázza a maradék port a parókából, halkan, kissé kelletlenül, de egyenesen a nézőknek mondja az első mondatát:

*Ki hívott?*¹³⁹

A kérdésből inkább a „miért hívott” kérdése hallatszik ki, mint a hívó személye iránti érdeklődés. Fásultságot imitáló, halk hang, egyenes közlés, de rezeg benne némi

¹³⁸ Hans-Thies Lehmann: Az előadás elemzésének problémái. (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 2000, 2. évf., 1.sz. 46–60, 50, 53.

¹³⁹ Az elhangzó, beszélt szöveget írom le hallás alapján, nem a szövegkönyvét. Nem törekszem arra, hogy egy következetes leírás-jelrendszert dolgozzak ki, mert ez a kutatást teljesen más irányba vinné: olyan hosszúságú, nehéz és komplex feladat, hogy teljesítése közben megintcsak a színésztől terelődne el a figyelem.

bizonytalanság, mint aki mégis kíváncsi. Máté Gábor Faustja válaszol, hunyorog, borzad, a hangra Monori odakapja a fejét, ránéz.

Szólítottál

Mintaszerűen artikuláltan mondja, kis kihívás is van benne: én kellek? Aztán Faust válasza alatt megint a haját kezdi igazgatni, hátrasimítani.

Itt vagyok, mi ez a hitvány ijedtség, te übermencs

Gyorsul a beszéde, bal kézzel gesztikulál Faust felé. A hosszú í tájnyelv-gyanús elem, az „übermensch” gúnyos. Tudtam, hogy nem ezt vártad – arra van szöveged, hogy megijesztelek, de én tudom, hogy te nem ijedtél meg – mintha effélét közölné.

Hol a lélek szava, és hol az ember

Zavarban beszél, ugyanakkor szemrehányással, számonkéréssel, idegesen.

Ami az egész világ maga

Ezt a sort választja az orrtörléshez.

Hol vagy te

Kinyújtja a karját, rámutat Faustra: hirtelen egy határozott, radikális gesztus az eddigi tétova, félbehagyott hétköznapi kézmozdulatok után.

Te vagy az, aki a jelenléteemtől reszket meg megtántorodik eldől

Kedvetlenül, gyorsan mondja, bele is akad, lefelé bámul, a kezében levő parókát nézi-forgatja.

Rémülten görbedő féreg

Sietve, szégyenkezve, mint aki kicsit röstelli, hogy ilyeneket kell mondania, de hát ez van, ez az igazság, a parókát nézi.

Élet-árba, tett-viharba lépek

És lép, pozíciót vált. Azt teszi, amit mond, a cselekvés illusztrálja a szöveget, az intonáció indignált.

És járok fel s alá

Elsétál a színpadon jobbra, majd vissza: lejárja a szöveget.

Szövök

Indignáltan, szinte sértődötten, a nézőknek. (A lényeggel foglalkozom.)

Ezt meg azt

Csettintget, kinéz, kifele beszél.

Születés, halál – ez áraszt – meg apaszt

Minden szót külön megnyom. Mint aki nem szívesen részletezné a munkáját, amiben nincs semmi különleges: élet és halál csak mindennapi konkrétumok, minták.

A földön törökülésben ülő Máté Gábor mögé megy, odaáll szorosán mögé, ráhúzza a piros parókát, megfogja a fejét, és magához húzza, az öléhez szorítja, ringatja kicsit, mindkettejük szeme csukva. Olyan, mint női változata az áldásnak (és inverze, ellentéte a színpadon annyiszor látott orális szexre való felszólításnak), szülés-utalás.

Változó szövődmény, de folyton izzó élmény

Kifele beszédsegítő gesztus, majd a haját igazgatja. A jelzőkön nagy nyomaték. A következő mondat előtt oldalra lép, lehajol Fausthoz, haját a füle mögé simítja, majd balját Faust vállára teszi, neki beszél, tagoltan, mint aki gyerekeknek magyaráz:

Az idő zúgó székén ülöks szövök,

S létre az istenség leplével jövök

Felegyenesedik, peckesen kihúzza magát, egy nagy köpeny-nyitás, majd

Hm?!

És egy kisebb, utólagos köpeny-nyitás.

Begombol egy gombot.

Arra hasonlítasz, akit megértesz, nem rám.

Közben ismét rámutat (mindig ballal) Faustra, lemondó intonáció. A parókát lekapja Faust fejről, indul hátrafelé. Balból átteszi jobb kézbe, és bal felé hátraköp – a nézők és a partner, vagyis Faust fele köp, a színpadra köp, és elmegy.

Faust egy szellemhez fohászkodik. A szellem meg is érkezik, a színpadi gépezet segítségével, de minden méltóságot és pátoszt nélkülöz, idénéz-odafigyel, majd egy harmadik irányba indul, piszkálja a jelmezét, elkezd valamit és abbahagyja, halkán beszél, mutogat, illusztrál, instrukciót hajt végre, a haját igazgatja, a földet nézi. Minden mozdulata a színpadon, színpadi térben járatlan, rutintalan, esetlen, ügyetlen személy benyomását kelti. Azonban a szövegmondása ennek ellentmond, még akkor is, ha néha jelentősen halkabb, mint ahogy elvárna a néző, vagy néha bizonytalanná válik az intonációja (megrezeg a hang). A verses szöveget egészen más szakmai tudás szintjén beszéli. Egy semleges, értelmezői szövegmondáshoz képest – vagy akár ahhoz az értelmes-egyszerű, mondathangsúlyokat kiemelő, mondat-alapú dikcióhoz képest, amit az előadás előző kilenc percében Máté Gábortól hallott a néző – a szöveget Monori hol túl prózaian, hol túl versesen (ritmusra, rímre, szótagra rányomva), hol lassabban, hol sebesebben, hol súlytalanabban, hol nyomatékosabban (minden szót hangsúlyozva) mondja. Azaz a szövegmondást tekintve a váltásai, kilengései nemcsak nagyok, de váratlanok is, a mód is váratlan, ahogy a sorokat széttöri. Ám a szöveg értelme nem sérül, a jelenet, a helyzet tökéletesen tiszta marad, a közlések hogyanja nem tereli el a figyelmet a szöveg jelentéséről, sőt a meglepetések és váltások révén erősebb figyelmet követel ki annak. A szövegmondás, a közlés technikája és a térben való mozgás, játék ellentmond egymásnak, és mindkettő szélsőségesen különbözik attól a játéktechnikától, amit eladdig (a kilencedik percig) láthatott a néző.

A rendezés, a helyzet, amiben a színész mozog, hasonlóképpen egymásnak ellentmondó eszközökkel dolgozik: hangsúlyos, egyszerűségében is látványos, kiemelt entrée-t ad neki, de végig csöndben, a gépezet zökken, ami kínos-nevetséges hatást kelt, hiszen a hiba, a hiány mutatkozik meg benne. A rendezés dramaturgiája és az Ősanya megjelenését megelőző monológja szerint Faust valami nagyságot, valaki nagyot várt – az érkezővel szemben azonban eszköztelenné és tehetetlenné válik, mert a szellem, aki szavai szerint élet-halál szövője, minden látható jel szerint (jelmez, mozgás) státusát tekintve messze őalatta, Faust alatt van. Faust nem érti. Az áldás-szülés-gesztus, vagyis Faust fejének ölhöz szorítása az a mozzanat, amellyel a rendezés az Ősanyát deklaráltan Faust fölé pozicionálja. És a köpeny-nyitogatás, mű-fanszörzet-mutogatás, mint groteszk, primitív játéknyelvi eszköz, amely az addigi naturalista jelmezhasználatából a legkevésbé sem következik, nem várható – erre Faust nem tud hogyan reagálni.

De ebben a helyzetben, ezekkel a rendezői föltételekkel színészi játékban sem tud a Katona színpadán meghívott vendégként föllépő Monori Lilinek válaszolni a társulat egyik vezető színésze, alapembere, Máté Gábor. Faust szövegével nehéz mit kezdeni: arra van írva, hogy

borzalmasnak, szörnyűnek tartja a megjelenő szellemet – de Monori szellemalakja nem borzalmas, nem ijesztő, legföljebb meglepő: szégyellnivalóan köznapi, és csak itt-ott sejtetően szándékoltan groteszk. Máté-Faust szavai nem illenek rá. Máté gyanakodva, szűk szemmel figyelő partnerét, gyerekesen hagyja magát kioktatni. A hév, amivel Faust az utolsó replikában az Ősanya ellen protestál szöveg szerint, pontosan megjelenik Máté Gábor Faustjában, csak hogy a helyzetet látva ez az indulat nem tudni, honnan jön, miből táplálkozik. Vagy nem lát át ez az értelmiségi Faust az Ősanya külsőségein, és az első pillanattól lenézi, mint lepattant takarítónőt; ebben az esetben azonnal csalódik, nem tekinti egyenlő félnek a megjelenőt, tehát nincs se oka, se szüksége ennyi indulatra a kiabáláshoz – vagy átlát rajta, fölnéz rá, és ősi bölcsességet vetít a primitív anyai-gesztusaiba: ebben az esetben viszont sokkal nagyobb erőt kellene magán vennie, hogy rákiabáljon, sokkal nehezebben szegülne neki ellen. Monori játéka sehogy nem értelmezhető (nincs, semmilyen) abban a kulcsban vagy rendszerben, amiben Máté rákiabál („Alsóbbrendű szellem, te hasonlítasz rám!”), azaz anyafiú szenvedélyes párbeszédében. Máté viszont passzív és tehetetlen szemtanúvá, eszköztelen partnerré válik, ha a szerint a kulcs vagy rendszer szerint próbáljuk meg értelmezni a játékát, amiben Monori játszik. Játéknyelvük különbözik. Ez egyébként nem szükségszerű: ugyanabba az iskolába jártak, ugyanannál a vidéki színháznál, a kaposvárinál töltöttek éveket, bár mire Máté 1980-ban odaszerződött, Monori már négy éve nem volt tag. A színpadon álló két színész közül az egyik, a főszerepet játszó férfi majdnem minden este látható ebben a színházban, másik, a nő soha. A nézők vagy nem ismerik, egyszerű idegent látnak benne, vagy tudják, hogy Monori Lilit látják (aki bár évtizedek óta nem lép föl kőszínházban, írásaik tanúsága szerint Krasznahorkai, Esterházy és neves színházi kritikusok egyaránt a legnagyobbra tartanak).¹⁴⁰ *Faustban* feltűnő alakjába a kritika beleolvassa 70-es évekbeli leghíresebb filmszerepét:

„Monori Lili – Ősanya, Boszorkány, Gonosz szellem, Portás, Mantó, Phorkyas I., Markecolnia, Gond – szerepeiben (lenőtt festett haj, koszos világoskék munkaköpeny, alsó két gomb kigombolva, a köpeny alatti fanszörzet-bozótjával) Gustav Courbet 1866-os, *A világ eredete (Origine du monde)* című festményének eltorzult, elvadult karikatúráját játssza, de ott van vele a színpadon harmincnyolc évvel ezelőtti „ősanyai” teste Mészáros Márta 1977-es, *Kilenc hónap* című filmjéből: a mai visszatásztatóban az egykori nyers esztétikum.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Esterházy meglátása szerint „egyrészt Monori Lili az egyik legnagyobb magyar színésznő, másrészt meg, ha színész az, aki játszik, akkor ő nem az, persze továbbra is fantasztikus.” Esterházy Péter: *Monori, Székely B.* In: *Egy kékharsnya följegyzéseiből*, 31–32, Magvető, Budapest, 1994. 31.

¹⁴¹ Hermann Zoltán: Faust öregszik. *Színház*, 2015, 48. évf. 6. sz. 2–7. 5.

A rendezés nem dönt a néző helyett, így is, úgy is ugyanúgy érthető: akár egy különös, idegen nő kék köpenyben, akár az egykori ványadt, fásult, félszeg munkáslányokat világhírű módon megformáló filmszínésznő¹⁴² – a lényeg: az illetlenség, amit a Katona színpadán viselkedésével minden pillanatban elkövet, és amely a színpad leköpésében nyilvánul meg végül félreérthetetlenül. Egy nő – nemi jellege elidegenített, sztereotípiáknak ellenszegülő – nem szégyelli magát, hanem beolvás Faustnak, kritikával illeti. „Hol a lélek, és hol az ember” – kéri tőle számon. A mozgásban, térhasználatban hangsúlyozott keresetlenség, egyszerűség, föl vállalt sutaság, látszólagos amatőrség fölerősíti a közlés: a szándék, a mondat kimunkált erejét. Monori Lili nem tesz úgy, mintha nem verset mondana.

3.2. A szöveg, a közlés

Goethe *Faustja* verses szöveg – drámaisága, a verszöveghez rendelődő teátrális eszközök feltalálása a mindenkori rendezés egyik legnagyobb kihívása. Schilling előadásának legmegosztóbb jelenete a boszorkánykonyha,¹⁴³ erre az előadás maga is reagál: a Margarétát játszó Mészáros Blanka itt látható először, amint feláll és kivonul a nézőtérről. Faust is itt látja meg, színpadról a nézőtérre tekintve, itt szeret belé, és bár ez érthető és világos, színpadi jelentéssel nem bír, adott pillanatban hozadéka még nincs, Máté-Faust passzívan, zártan figyel a stilizált nemiség diadalát, a három, hatalmas műfalloszt markolászó, viháncoló, spermát köpködő-röhögő fiatalembert, tehetetlenül hagyja, hogy lekötözzék, arcát befóliázzák, Monori Boszorkánya hatalmas ráncos műmelléből megszoptassa, hogy aztán egy orgia-csoportképpel záruljon a felvonás.¹⁴⁴ A jelenet furcsasága, hogy miközben testnedvekkkel, hatalmas termékenység-jelképekkel, fiatal férfitestekkel dolgozik a rendezés (bár a stilizált, emberméretű fallosz és Kulka valós-naturalista nadrágletolása mintha különböző színpadokról valók volnának), a színpadi élet, a játék leül, sodrása megáll, a

¹⁴² „Most sorozzák Monorit. Be van véve – katona. Ahogy egy komoly testű fiatalra áhítattal csapnak le a csapat vitézei, úgy sorozzák meg szerepekkel ezt a „sugárzó tehetségű” színésznőt „fél-lumpen”, „ázott” szerepekkel nagyobb és kisebb rendezők. Bennük is él – jó szimattal –, hogy jobb-rosszabb szerepekben, de jelen legyen. Ebben az aszketikusabb Törőcsik stafétabotját vette kényszerűen – félrebiggyedt mosollyal – kezébe. „Te, ezt fel ne öltöztess... te, erre ne adj emberi ruhát... – gondolom, így suttognak a MAFILM felsőtét diavetítőjében a rendezők – ez így, ahogy van, jó. Mit jó? Zseniális.” Képek. Képsorok. Monori ványadt, Monori fásult, Monori félszeg. Már nem tudunk olyan munkáslányt elképzelni a konzolidált jóúras Magyarországon, aki ne Monorira hasonlítana.” Gyurkovics Tibor: Két portré. *Film, Színház, Muzsika*, 1976, 20. évf., 18. sz. 19.

¹⁴³ Pl. Fáy Miklós: Faust visszatér. *Mozgó Világ*, 2015, 41. évf. 6. sz. 108–110. 109.

¹⁴⁴ Az a kevés néző, aki látta a Szentkirályi műhely első, 1990-es bemutatóját, a *Műtét* műmellekkel kitömött nőalakját is kísértetni láthatja ebben a Boszorkányban. Monori akkor évekig készült arra, hogy Molly Bloom monológját elmondja, majd a bemutató estéjén hirtelen mégis másképp döntött.

jelmezek felmutatása és a szöveg elmondása hideg provokáció marad, itt-ott jelölve van bár az élvezet, Faust tétován undorodik, szinte színpadról kívülről figyel, a cselekvések energiája nem kötődik össze, a fiúk megnyilvánulásai egymástól független epizódok maradnak.

Monori hangja bal hátulról előbb érkezik színre, mint ő maga, harsány, erős, artikulálatlan hang, amely aztán fokról fokra tisztul, könnyű érteni, hallani ebben a jelenetben. Mielőtt belép, hallatszik, ahogy a pálcájával rácsap valamire, felüti a jelenetet.

Jaj! Jaj! Jaj! Jaj! Mocsok disznók!

Majdnem kétszerannyi rekedtes jajjal, mint amennyi írva van, jön, az utolsóval lép be a színre, a második mondat végére a színpad baloldalának közepére, ahol a magánosan ácsorgó Faustba ütközik: a falloszos fiatalemberek az első hangra szétrebbentek.

Byh! Ez ki az ördög?

Az indulatószónál a jobbjobban tartott pálcával Faust felé suhint, őt nézi, barátságtalan.

Ide betörtök?

Hangerő, lendület változatlan, nem vár választ.

Mit akartok?

Hátrafordul, amit harsog, a kék öltönyös Kulka-Mephistophelesre is vonatkozik.

Ti két ügyes hím:

Két karja a magasba lendül, a pálcás is, meg a bal is. A jelzót egy az egyben érti, a férfi-képességeket asszonyi dörgedeleme közben is elismeri.

hogya az a nagy...! tüzes kín

Gyötörjön benn s kinn!

Mintha káromkodni akarna, nekiszalad a mondatnak, aztán megtorpan, száját zárja, mint aki elharap valamit, vagy nem tudja hirtelenjében, mit mondjon (vagy elfelejti a szöveget). Ám a „tüzes kín” szókapcsolatban a jelzőre szokatlanul, jelentésesen nagy hangsúly kerül, hirtelen bukik ki, alig hallani tőle a jelzett szót, a „kín”. Kis megvetés vegyül az eddigi harsány, általános szidalomba, mintha lehetne még folytatni a „tüzes” részletezését, de a beszélő nem teszi, elidőzik itt, elégedett, ráhibázott valamire (ezért szúrja be az „az” szócskát), pálcájával Faust nemiszerve felé bökdös, suhogtat. Mephistopheles ekkor rászól és felfedi magát,

Monori Boszorkánya a felismerés gesztusaként ismét a két karját emeli, ahogy rájön, kivel áll szemben – jelmeze határolja a mozgást. Aztán segélykérő cinkossággal kinéz a nézőkre (vajon ők tudták, ki ez a kék öltönyös?).

*Bocsáss meg, ha a jó fogadtatás hibádzott,
De hát a lólábad nem látszott.*

Miután a nézőkkel kapcsolatot talált a mentetetőzéshez, pálcáját immár Mephistophelés felé suhintgatva elindul Kulka irányába, jobb hátra. A pálcá a „hibádzott” és a „nem látszott” szavak elején, ritmusra sújtja a levegőt. A Boszorkány viszonya a színpadon helyet foglaló férfiakkal nem változik a kapott új információ fényében. Kulka-Mephistopheles leugrik a kocsiról, amelyen eddig állt, pusztit ad egyszer, kétszer, a Boszorkány az elsőre vissza is ölelné, Monori balkeze Kulka vállán marad, ahogy az leül a kocsi szélére. A pusztit után változik a hanghordozása.

Jaaaj, A boldogság mindjárt megőrjít,

Kacag, vihog, megfordul, helyet foglal Mephistophelés ölében, arccal a nézők felé:

Hogy viszontlátom Sátán úrfit!

Elégedetten, hunyt szemmel ringatózik M ölében, baljával meg is fogja annak fejét, majd helyrehúzza lecsúszni készülő hatalmas parókáját.

Mephistopheles ezek után engedi el és áll föl azért, hogy nadrágletolással, fenékmutogatással üdvözlje („kinyalhatod”), majd itt totyognak egymáshoz a szintén letolt gatyás, örömködő Kanmajommal, hogy összetegyék meztelenségüket. Monori a szín közepén ismét a nézőkre néz, vihog is, de karját széttárja, majd feddően szól:

Urak, urak, mi az, amire volna kedv?

Ura italt parancsol, a Boszorkány kihámozza jobb műmellét a lila ruhából, Faust felé fordul.

Ebben a palackban az fortyog;

Mellékesen veti közbe, Mephistophelesnek, kollegiálisan:

Néha én is iszok egy kortyot.

Faust magyarázatot kér, a Boszorkányhoz fordul, aki továbbra is vihog. A színpad megmozdul, a fiúk kört rajzolnak, valaki nyerít, Faustot megkötözik. Monori a kirajzolódó

kör ívén körbemegy (az elől rajzolóval ellenkező irányban), mikor megérkezik, pálcájával rásóz a legnagyobb, földet söprő falloszra.

Folyik. (Folyik. Folyik. Folyik. Folyik.)

Pálcájával sorra veszi a falloszokat. Komoly, szinte szomorú megállapítás mind. Faust körül egy kisebb köríven indul el, ellenkező irányún, mint az imént.

(Folyik,) mint víz.

Nagyon komoly, Mephistophelest nézi, miközben mondja. Függesztéses gesztus a pálcával.

Egy helyett tíz.

Egy ujját, majd öt ujját mutatja fel. Leteszi a mondat végét.

Kettőben bízz,

Pálcáját fölemeli, mint aki rámutat valamire, még mindig Mephistophelész felé néz.

(A) hármat hagyod,

Elvágó, vízszintes mozdulat.

(akkor) Nyerhetsz nagyot.

Ujját figyelmeztetőleg emeli.

(S a) Négy ennyi (hogy) semmi.

Leveszi a szemét Mephistophelészről, Faustra és az öt gyűrűben körbeálló férfiakra pillant, barátságosan, és nem pálcával, hanem bal kézzel, vízszintes gesztussal magyarázza a semmit.

(Az) Öt és hat helyett Töltse be a helyet

A hét meg a nyolc: [SÉP]

Megint Mephistophelészre, majd a segédeire és Faustra néz: összekapcsolja a színpad két felén álló hallgatóságát.

(És) Sorvégig hatolsz: [SÉP]

A pálcát Faust mellkasának szegezi.

(Mer a) Kilenc az egy,^{[1][2]}_[SEP]

Pálca marad Faust mellkasán, de a bal kezét, feltartott mutatóujját ismét fölemeli Mephistopheles felé.

Tíz már nem megy,^{[1][2]}_[SEP]

Ballal most az elvágó gesztust ismétli.

Ez a boszorkány-egyszeregy.

Ezt külön, személyesen Faustnak mondja. Máté rögtön megszólal, magyarázatot kér, tiltakozik, és következik az arc betekerése, megmozdul minden szereplő, elindul a záróképbe rendeződés (az itatás után még egy mondata van Monorinak: *Reméljük, a kortyocska használ*).

A Boszorkány-egyszeregy világosan értelmezett, szinte elmutogatott, tagolt, tiszta, lassú szöveg, Monori nagyon komolyan mondja. Ez a komolyság a kontrája a férfiak-fiúk addigi infantilis viháncolásának. A tisztán statikus helyzetbe hozott varázslat-szöveg, az ige hatásos: megálljt parancsol az addigi kaotikus-fallikus színpadi exhibíciónak, jóllehet, nem egyértelmű a kettő kapcsolata, nem érthető pontosan, miféle beavatásnak a része itt Faust. Korábban, a falloszok mutogatásakor sajátos módon a jelenetnek inkább az intellektuális kínja-humora működött (pl. a saját farkába harapó kígyó poénja a vers-elméleti sornál), a játék tempója nem sodró, hanem döcögős volt. Ezzel ellentétben itt, ahol statikus színpadi képben megszólal a vers, és a Boszorkány szövegmondásának dinamikája kezd diktálni, elméletileg nehezen megfejthető, hogy mi mit jelent, gyakorlatilag-érzékileg viszont könnyen követhető, megfogható, konkrét lesz a történés: Monori alakja egy-egy pillanatra előhívja, működteti a bordély-tulajdonos madame-ok, a korholó anyák, a cinkos barátnők, a prostituáltak közismert attitűdjeit, a varázsszöveg egyszerű elmondása által nyilván tanítja a férfit vagy a férfiakat valamire, átad nekik valamiféle tudást. Ami dramaturgiailag megint csak illetlenség, az az, hogy ez a Monori által játszott Boszorkány totálisan egyenrangú az urával – cseppet sem tartozik Mephistopheles hatalma alá, erre semmi nem mutat; éppúgy kezeli a sátánt, vagy talán csak egy árnyalattal cinkosabban, ahogy bármely másik férfit. Amikor nem Monori beszél, az ő játéka is megáll, lefagy, mert a játék dinamikáját nála ebben a jelenetben csakis a versszöveg diktálja és hívja elő, energiáját az szabja meg, gesztusait annak a ritmusa alakítja.

Monoriról már huszonéves korában a legelső kritikák is fontosnak tartják rögzíteni, hogy „gyönyörűen beszél magyarul”,¹⁴⁵ és a különleges természetességű szövegmondása pályáján védjegye lesz. Amit a Szentkirályi műhelyről írt kritika az irodalmi „szövegek magukévé lélegzése”-ként említ,¹⁴⁶ annak egyrészt a „remek beszédtechnika”,¹⁴⁷ másrészt a tiszta közlési szándék az előfeltétele. Monori versmondóként kezdi a pályáját, még a Főiskola előtt., a Fehérvári úti művelődési házban Montágh Imre tart az amatőr együttesnek kurzusokat, gépíró-tanulóként az iskolában megrendelhető *Magyar Nyelvőrt* olvassa, otthon pedig a rengeteg vers mellett Sztanyiszlavszkijt, Jászai Marit, Fischer Sándor beszédtechnikai könyveit.¹⁴⁸ Színészettel, színházzal kapcsolatos első élményei és sikerei a versmondáshoz köthetőek. A versmondás művészete felől egyrészt evidens, hogy a beszéd, a közlés, a szó is cselekvésnek tekinthető (mint a Boszorkány tanítása). Másrészt – részben ennek következményeként – értelmezhetővé válik ez a „nem-játszós”, látszólag amatőr, „eszköztelen” színészet is. Mert a magyar versmondói hagyomány szerint a versmondó ugyan azonosul, átél, játszik, mint a színész – ám eközben önmaga marad, nem látható rajta külsőségekben, hogy játszana. Minden színészet belül történik, képzeletben, illetve magában a mondás aktusában. Ascher Oszkár és Latinovits Zoltán, akik a versmondással elméletileg is foglalkoztak, mindketten a Sztanyiszlavszkijnak tulajdonított színészi átélés és azonosulás gondolatából indulnak ki:

„A versmondás műfaji követelménye tehát szükségszerűen az, hogy: a versmondó művész mindig a költővel azonosulva annak érzelmeiben és gondolataiban, tehát a költő élményét magáévá téve, adjon életet a vers minden alakjának a költő elképzelésén keresztül! Így tehát a verses műben megírt alakok tettei, cselekvései a mű-ben: - fejezik ki a költő cselekedetét, tetteit a mű-vel! (...) ellentétben a színpadi művészet láthatóan is megjelenítő módjával: a versmondó művész a színpadi megjelenítés lehetősége nélkül kell, hogy végrehajtsa feladatát (...) fennáll a teljes átélés követelménye is”¹⁴⁹

„Gondolatom az, hogy az előadóművésznek magát a költőt kell megjátszania, vagyis az alkotás hosszú folyamatát kell olyan rövidre összefoglalnia, mint maga a vers, a költőt kell életre keltenie, úgy, ahogy ő a költő a mű első élményében, az alkotás küzdelmében elképzeli.”¹⁵⁰

¹⁴⁵ Fencsik Flóra: Az első ideai premier: Légy jó mindhalálig. *Esti Hírlap*, 1969, szeptember 22., 2. „...Monori Lili végre – nemzedékétől szokatlan ez – szépen beszél.” Berkes Erzsébet: Nyilas Misi IV. b osztályos tanuló: Monori Lili. *Színház*, 1969, 2. évf., 11–12. sz. 24.

¹⁴⁶ Molnár Gál Péter: Lili. *Mozgó Világ*, 2005, 31. évf., 7. sz. 125–128. 128.

¹⁴⁷ Hegedűs Tibor: A rádió mellett. *Népszabadság*, 1972. május 9. 7.

¹⁴⁸ Porogi Dorka: „Alice voltam Csodaországban.” Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt. Porogi Dorka email-interjúja Monori Lilivel, 2020. június 5.–július 13. között, *Theatron*, 16. évf., 2.sz. 108–124. 110.

¹⁴⁹ Ascher Oszkár: *A versmondás művészete*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1953. 10–13.

¹⁵⁰ Latinovits Zoltán: *Verset mondok*. (szerk. Surányi Ibolya), Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, é.n. 22.

Vagyis a verset mondó színésznek azt kell elképzelnie, hogy ő, mint színész, nemcsak egy szelete, részlete, alárendeltje, szolgálója a műnek (ahogy egy drámai szerep esetében sok más szerep mellett az), hanem a mű létrehozója, megalkotója, cselekvője, szerzője is – ami teljesen más jellegű és arányú alkotói felelősség: az egész mű közvetítése. A költővel kell azonosulnia, az ő szerepét átélnie – ám ennek semmiféle külső, látható jegye nem lehet, minden színésznek kizárólag a koncentrációban (emlékezésben és képzeletben) kell összpontosulnia, és a mondásban, a szöveg hangzó átadásában kifejeződni. A költő színészi megformálása, a kifejezés tehát már az ötvenes-hatvanas években sem ugyanazzal a színészi eszköztárral történik, mint egy drámai, színpadi szerepé. Éppen az a fajta, külsőségekre irányuló játsszás vagy színészet hiányzik belőle, mint ami később Monoriék Szentkirályi utcai színházából is. A versmondó játszik tehát, sőt, „átél”, csak nem egy személyt, hanem az alkotás időpillanatát, a verset játssza, ahogy az megfogalmazódik: így ő, mintegy performer, végig önmaga marad az előadás során, noha közben (akár Sztanyiszlavszkij-módszer szerint, lépésről lépésre, hosszadalmas színészi munkafolyamat során) azonosult a művel. A magányos munka egy szöveggel, és az egész műért való felelősségvállalás alaptapasztalata, elsődleges és korai színházi élménye Monori Lilinek, a színésznek.

A főiskola után, erős és sikeres pályakezdés kőszínházi főszerepei mellett otthon, a józsefvárosi házmesterlakásban a *Cselédek* szövegével való gyakorlatozás által tapasztalja meg, hogy milyen a megmutatás színházi üzemkényszere nélkül öt évig ugyanazt szöveget használni, ugyanazon szövegen gondolkozni, ugyanazzal a szöveggel érdek nélkül élni – egy másik emberrel közösen.

Bódy Gábor 1972-ben tévéjáték-vizsgát,¹⁵¹ majd 1973 nyarán színházi előadást, ösztönművészeti eseményt¹⁵² rendez Genet drámájából Monori Lili, Jancsó Sarolta és Ruttkai Éva főszereplésével, melyet mindössze kétszer játszanak a Csili Művelődési Házban és szakmai visszhangja egyáltalán nincs.

¹⁵¹ A felvétel megtalálható az SZFE könyvtárában. A 40 percesre tervezett tévéjáték-vizsga felvételéből 22 perc maradt meg, ezen Claire-t Monori, Solange-ot Jancsó Sarolta játsszák. A Madame szerepére Bódy felkérte Ruttkai Évát, ám ő nem látható a vizsgafilmen, mert az megszakad a Madame bejövetele előtt. Monori Lili szerint egy barátnőjük hirtelen halálhíréről értesült Bódy, és ezért nem forgatott tovább. Ez a barátnő az a Gombás Erzsébet volt, aki Bódy *A harmadik* című filmjében is szerepelt – és akinek alakja Bódy *Cselédek*-koncepciójának egyik ihletője is volt. Ld. Bódy Gábor: Levél Ruttkai Évának, in: Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor - Életműbemutató*. Budapest, Műcsarnok, 1987. 178. Valószínűleg ezután merült föl a színházi előadás ötlete.

¹⁵² 1973. június 16-án volt a bemutató, 17-én elmaradt a második előadás, 24-én játszották még. A *Cselédek* előadása előtt Bódy levétítette *A harmadik* című filmjét és az eseményre meghívta a hivatalos és az avantgárd színház fontos szereplőit.

Genet 1947-ben írt drámája 1965 őszén jelent meg először magyarul a *Nagyvilágban*, 1967-ben már az Universitas műsorán szerepelt.¹⁵³ Monori Lili harmadéves főiskolásként 1968-ban találkozik a szöveggel: Shütz Ilával és Jobba Gabival beszédvizsga-előadásként játsszák a *Cselédek*-et (tanáruk: Gosztonyi János). Ezután kezdődnek meg a „cselédezés” évei: Monori hazaviszi a drámaszöveget, és nemsokára a Bódyval közös hétköznapijaikba szövi Genet mondatait. A szöveggel nem próbálnak, nem előadásra készülnek, hanem csak mondogatni, ismételni kezdik, játszanak vele:

„...és akkor elkezdődött ez az örület a lakásban. Én nem tudom megmondani, hogy mi volt, mentünk, jöttünk, éltünk, és egyszer csak jött a *Cselédek*, mint egy ilyen rángás. Bizonyos szövegrészek. Én mondjuk azt mondtam neki, hogy vegyél fel egy fehér selyeminget! Akkor fölvette. De itt ne gombold be a csuklónál! És Zongorázzál! És akkor ő zongorázott, én meg odaálltam és mondtam, hogy Madame, meg valamit – mind a két szerepet tudtam – ő meg válaszolt. (...) Ezt mi ketten csináltuk sokáig – ne úgy képzelje el, mint egy próbát. Hanem mint amikor valaki drogos és rájön ez a mániákusság. És akkor x idő eltelt vele, hogy „cselédeztünk”. És rettenetesen élveztük. Hozza be a csészét Madame! És más állapotba, tudatmódosult állapotba kerültünk tőle. Ez már olyan volt, mint mikor valamit a végtelenségig mond az ember.”¹⁵⁴

Évekig folyik ez a játék, ami később Monori Lili munkamódszerévé is válik.¹⁵⁵ A szöveggel együtt megélt, szokatlanul hosszú idő a valóság és színházi fikció viszonyáról végül mást világít meg Monori és mást Bódy számára, más művészi következtetésre jutnak.

„Valamilyen okból a Gábor – és ezért haragudtam is rá – elkezdte kinyitni a dolgot. Szerintem akkor elvesztettük. Azt veszítettük el, ami a lakásban valódi volt, és amiért én a hivatalos színházból elkezdtem egyre jobban kivonni magam. Egy olyan élmény, ami az egyedüli értelme a színészetnek számomra. (...) Én úgy szerettem volna, hogy ne csináljunk előadást. Emiatt sok vitánk volt...”¹⁵⁶

Monori a „cselédezést” követően néhány éven belül kilép a nyilvános színházi szférából, évtizeddel később Székely B. Miklóssal megalapítja a Szentkirályi pincét, és nézők és bemutatók nélküli színészi munkával kezd kísérletezni. A szöveggel, anyaggal való foglalkozás elmélyüléséhez, a színházi kísérletezéshez saját műhelyre van szüksége. Bódy Gábor épp ellenkezőleg: nyilvánossá kívánja tenni a kísérletet, tapasztalataikat. Bár Monori

¹⁵³ Ruszt József rendezésében 1967 őszén a két cselédlányt Cserhalmi Anna és Sólyom Katalin játszották.

¹⁵⁴ Bíró Bence: Monori Lili Bódy Gáborról mesél, kézirat, 2012.

¹⁵⁵ Vö. Székely Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat. Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012.

¹⁵⁶ Bíró i.m.

Lili szerint a lényegét elvesztették, amikor a lakásból kivitték, Bódy rendezésében is tetten érhető a közös „cselédezés” tapasztalatához, mint kiindulópontozó ragaszkodás: a Genet-dráma szövegének központi témája a szerepjátszás, egy lehetséges olvasatban: a színházcsinálás pszichés kényszere. Nem a jól elhatárolható színház a színházban-játék, hanem folytonos labilis jelenléte, egymásra játszása valóságnak és fikciónak. Később, mikor már Jancsó Sarolta részt vesz a lakásban a próbákon, szintén az alapos pszichológiai elemzés, a valóság és fikció felismerhetetlenségig való keverése dominál.¹⁵⁷ Bódy metateátrális rendezői kísérlete¹⁵⁸ éppen abban áll, hogy elidegeníti, megmutatja, közszemlére teszi kettejük totálisan intim színházát, az alkotás folyamatáról és helyzetéről is beszél a létrehozása mellett. A Csiliben a nagy tér, a távolságok, a terem rossz akusztikája, a látványos díszletelemek és a jelmez hangsúlyosan ellentmond Genet eleinte útmutatóként olvasott szerzői utasításának, miszerint drámáját „titkosan” kell előadni.¹⁵⁹ A pszichológiai mélységeket boncoló színészi játék a látványosságok alá szorul, elveszti az intimitás és személyesség lakásban megtapasztalt erejét. A lakásban a „cselédezés” eleinte abból állt, hogy a fikció elemeit, a szöveg mondatait a saját hétköznapi valóságukban helyezték el (nem próbálták valóságosnak tűnővé tenni a fikciót). Az így létrejövő helyzeteket, állapotokat tartotta Monori utólag „a színészet egyedüli értelmének”. A szöveggel való ilyen típusú foglalkozás, ez a módszer (ez a munkamennyiség) minden jel szerint olyan igényné válik Monori számára, amelyet az üzemszerűen működő színház nem tud kielégíteni. Ha a színészet értelme létrejöhét így, akkor a színészet Monori Lili számára egyáltalán nem olyasvalami,

¹⁵⁷ „Ők ezt nagyon tudták. Egy-egy szemvillanás, vagy egy-egy szünet. Vagy Lilinek ezek a furcsa felnevetései, amiket nem lehetett tudni, hogy mik. Őneki nyilván járt az agya, mint Lilinek, meg mint Claire-nek, és egyszer csak született belőle valami furcsa röpké kis röhögés. Ami nekem is szólhatott, a Solange-nak is, a helyzetnek is, szóval nem lehetett pontosan tudni, hogy most kit nevet ki, vagy miért nevet ki, vagy mi ez.” Porogi Dorka: „Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba” – Bódy Gábor *Cselédek*-rendezése. Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka, 2019. november 5-én. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk* [S.a., Budapest, Theatron Műhely Alapítvány, 2022].

¹⁵⁸ A metateátrális kifejezést Lionel Abel vezette be a drámaelemzésbe, de Tadeusz Kowzan használja úgy, hogy nála már metateatralitás és „színház a színházban” nem ugyanazt jelölik. Utóbbi része előbbinek, ám metateátrálisnak számít a „színház a színházról”, vagyis az önmagára folyamatosan reflektáló játék is. Tadeusz Kowzan: *Théâtre miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XX^e siècle*. L'Harmattan, Paris, 2006. 12. Ilyen értelemben tartom metateátrális kísérletnek Bódy rendezését. Például *A harmadik* és a *Cselédek* közti összefüggés könnyebben válik felismerhetővé és jelentéssé, sőt, talán csak attól válik olvashatóvá, ha tudjuk, hogy összeköti őket a rendező-személye. Ebből derül ki, hogy az előadással, mint művészi alkotással, valószínűleg ugyanazt célozza meg a rendező, mint az eseménnyel, mint társadalmi-művészeti akcióval: saját generációjának a hivatalos művészethez való viszonyát tematizálja. Azzal, hogy Bódy Ruttkai Évával játsszatja a Madame szerepét, szintén ezt a kontextust erősíti: egy ismert és sikeres színésznő testesíti meg azt a hatalmat, amely árnyékában a két cseléd lány (egy másodéves főiskolás és egy kezdő színésznő) küszködik sorsával, kiszolgáltatottságával, szerepekkel.

¹⁵⁹ Porogi i.m. „Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba”.

aminek mibenléte, léte attól függ, hogy mások nézik-e. Egyetlen másik ember elég hozzá, de talán az sem szükséges. Amikor 1982-ben Székely B. Miklóssal ketten a „színészet mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlása számára kérnek engedélyt egy pince használatára a VIII. kerületi Tanács Művelődési Csoportjától,¹⁶⁰ a *Cselédek*-féle alkotói folyamat folytatására kapnak – időt. A folyamat lényege nem az utánzás, hanem az ismétlés, a szövegek minél több helyzetben, minél több alkalommal való megszólaltatása, hétköznapi, minden tervet mellőző használata. Ezt a szöveg-használatot nem a megcsinálás, nem egy hipotetikus, időben távoleső cél eléréséért folytatott próba motiválja és vezérli, hanem a megfigyelése annak, ami történik, ami eleve van és működik a szöveg mondásakor – az idézetek végtelen kontextusainak próbálgatása. A szöveg ismételt mondásakor van, ami ugyanaz marad, és van, ami teljesen más lesz. Az erre koncentrált figyelem a színházi próba alapja és módszere (a létrehozás és értelmezés egy-ideje). A mondásban (próbában) tapasztalt változatok megfigyelése során választások és magyarázatok alakulnak ki, bizonyos pillanatok működőképesnek, jónak tűnnek, bizonyosak pedig nem. A színházi köznyelv pillanatok mond, mert a próba során jellemzően nincs idő megfigyelni és szétválasztani minden elem külön mozgását, gyorsabb és biztosabb, ha a tapasztalatra hagyatkozik a megfigyelő. (A szakmai tudás egyik mérhető bizonyítéka például az, hogy minél tapasztaltabb próbanéző valaki, annál biztosabban tudja, hogy az egész rendszernek melyik eleméhez kellene nyúlni, mi az az egy kis dolog, amely a nagy egészre azonnal képes hatással lenni, például amikor egyetlen apró, külsődleges instrukciótól helyre kerül egy egész alakítás.)

Azonkívül a játék fogalmának komolyan vétele, logikája is azt diktálja, hogy amit jónak érez, arra kell hallgatnia a játékosnak. Ez a fajta magányos, tehát önreflektív próbamódszer a színészt (vagy versmondót) önnön rendezőjévé is teszi, akinek rögtön értelmeznie-értékelnie is kell a változatokat (erről azonban nem kénytelen mások számára is érthető magyarázatokat adni).

Ha a közlés igénye nem mondatszinten, hanem előadásszinten is értelmeződik, nyilvánvaló lesz, hogy nem lehet tovább a színésztől mint egy rendezői elképzelés kiszolgálójáról beszélni.

¹⁶⁰ Székely Rozália i.m. 15.

3.3. A tér, a kontextus

Monori szereti idézni Pilinszkynek azt a verssorát, mely szerint „a hely a legerősebb”.¹⁶¹ Székely B. Miklóssal közös színházi munkásságuk nem jött volna létre a Szentkirályi utcai pince nélkül. Nagyon erős érzelmi-émlékezeti szálak fűzik a pincéhez: „Nekem ez a pince volt a mindenem, az anyám, a szüleim.”¹⁶² A *Faust*-ban a térben történő mozgásra, a térben való játékokra hatással lehet a pince tere, ám színészi tapasztalatként számos fővárosi és vidéki színház tér-émléke is mögötte áll. A térben történő mozgás a színész tér-fölfogását jelenti, arról ad képet, hogy milyen gondolati térben, képzeletbeli kontextusban helyezi el magát egy játék résztvevője. Ágh Márton díszletében egy lerobbant, naturalista elemekből összetett, egykori nagypolgári-körúti lakásban folyik a játék második része, ami nem azt jelenti, hogy egy lakásban játszódik a Faust, sokkal inkább, hogy egy lakás kulisszái (émlékei) között.

Ezen a második estén, a *Faust II.* száztizenharmadik percében, Philemon és Baucis jelenete után, már a vég felé közeledve, Faust a konyhában, jobb elöl hányni-köhögni kezd. A köhögés hangjait női hangok veszik át, benépesül a wc-fülke bal hátul. Előbb a Gond néz bele a wc-be: a kék takarítóköpenyes Monori. Majd a Nyomor (Tóth Anita), a Bűn (Mészáros Blanka) és a Baj (Bodnár Erika) érkezik. Maradnak bal hátul az apró fülke-térben, mintha valamely láthatatlan erő megállítaná őket az ajtóban és nem tudnának belépni a színpad tágas nagy terébe, nappalijába. Kezet fognak, bemutatkoznak, ölelkeznek, pusztat adnak egymásnak, szorosán összehúzó női testek, mindhez volt valami köze Faustnak az elmúlt esték-órák során.

Az ajtó bezárva, be nem léphetünk,

Ez gazdag ember, itt tilos nekünk.

¹⁶¹ *A szemle és a tett között / mintha nem is váltott volna ruhát. / Itt állt a szék, és ott az ágy. / A tükrön száradt vízcsikok, / s a fésűben megtapadt hajcsomó: / miért hogy a helyszín a legerősebb?* Pilinszky János *A tett után* című verse 1973 augusztusában jelent meg először a *Kortársban* (*Kortárs*, 17. évf., 8. sz. 1255), majd egy év múlva a költő *Végkifejlet* című kötetében (Pilinszky János: *Végkifejlet*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 29). „...annak idején Pilinszky-nél olvastam, hogy mindig a helyszín a legerősebb - nem értettem. A hely? – az aztán nem fontos – gondoltam. Ez a pince kellett, hogy rájőjjenek: de.” Láng Zsuzsa: Szentkirályi u. 4. – Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom. *Népszabadság*, 1999. december 24. 26.

¹⁶² Szentgyörgyi Rita: Jött a gyomorgörccs, *Magyar Narancs* 2012. október 19. Hozzáférés: <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.

Visszhangozzák, értelmezik, amit Monori elő-beszél, mindenki a maga tempójában, a maga módján ismétli a szöveget.

Ti nem keresitek fel az ő otthonát, De a Gond besurran a kulcslyukon át.

Hirtelen viháncolni, nevetni, pukkadozni kezd a négy nő, ahogy Monori a szöveg közben meglebbenti a kék takarítóköpenyt és egyszerre eszükbe jut: a kulcslyuk, a szabad út nem más: a Gond-Ősanya öle. Tapsolnak, nyúlkálnak, a Gond haját borzolják jókedvükben. Majd a Nyomor bejelenti, hogy ő itt nem vár tovább, csatlakozik hozzá a Baj és a Bűn is. A négy nő útja tehát el fog válni, szedelőzködik a másik három. De még mielőtt elmennének, Monori megáll, észrevesz valamit, a magasba lendül a karja.

Eltűnik a csillag,

Monori határozottan a nézőtér mögé-fölé mutat, és nem veszi le a szemét egy pontról.

Felhő szalad össze. ^[L]_[SEP]Ott hátul, ott hátul, ott messze, ott messze Ott jön a bátyánk, ott jön a – Halál.

A négy színésznő a nézőtér fölé, mögé néz. A Gond a szólista: általában ő beszél először, a rendezői találmány szerint leginkább az ő szavait ismétlik vissza a többiek, vagy ha el is hangzik hamarabb más szájból egy szó, az övé a nyomatékos, hangos, határozott megszólalás. Itt is. A „halál” szó előbb csak félhangos sejtelen, ám amikor ő kiejti a száján, elkerülhetetlen bizonyossággá válik, Monori leteszi a pontot a mondat végére, ezzel együtt a karját is leengedi. Majd azonnal és határozottan üdvözlésre, integetésre emeli ugyanitt, a szó kimondása után.

Nem tudni, véletlen-e, vagy kameraérzékenység: mintha az ő tekintete esne a legközelebb az objektívhez, a felvételt néző nézőhöz hirtelen nagyon közel kerül a Halál, akit a színpadról megpillant. Villan a szeme, diadalmasan, mindentudón. A játéktéren kívül néz valakit, akivel egy vérből való, azaz értik egymást. Kicsit mosolyog. Keze fölemelve marad, mozdulatlan üdvözlésben, és míg a másik három színésznő önfeledten örvendezik, kacag, integet: mozognak-lebegnek a kezek, Monorié mozdulatlan, egyszer engedi le, aztán azonnal a magasba röppen megint. A szája zárt. Majd kimozognak a képből, a fülkéből, eltűnnek a barátnők. Ő még pár másodpercig állja a nem létező, kívülről érkező tekintetet, nem mozdul el. Ami itt hangsúlyos színészi cselekvés, az egyedül a nézés.

Ezzel a nézéssel, ezzel a többlettudással veszi át a tér – nem a színpad, hanem az egész terem tere – fölött az uralmat, az irányítást, amiből végigjátszható az egész következő jelenet, a

mindentudás megmarad, vele marad, amikor belép a térbe és Faust felé fordul. Faust először még nem pillantja meg, rémülten kérdezi, van-e itt valaki.

Kérdésben a válasz.

Csendesen, reszelősen mondja, szinte vigasztalóan. Bal közepén ácsorog, a zöld lépcsős emelvény közepén, egyik lábáról a másikra áll.

Itt vagyok; elég már az.

Vállrándítva mondja. Faust felszólítja, hogy takarodjon. Kelletlenül sóhajt, nehezen szólal meg, magyarázkodva emeli a kezét.

Itt a helyem éppen.

A szeme alatt baljával megvakarja az arcát.

Veled vagyok vízen, erdőn, Keserítőn és kesergőn. Bárki megkap, bár senki se kér, Ha elátkoz, ha dicsér. – Sohasem ismerted a Gondot?

Vállát többször megvonja, amíg kötelességszerű természetességgel beszél: ő nem tehet róla, hogy ilyen, hogy ez a dolga. Felemelt arccal mondja a szöveget, csak ott szegi le egy pillanatra a fejét, amikor ahhoz a részhez ér, hogy őt senki nem kéri. Az utolsó kérdés viszont visszafogottságában is szigorú, provokatív.

Aki alám rendelődik, A világgal nem törődik. A jövőt csak számítgatja, Önmagát így félbehagyja.

Az „alám” m-jét megnyomja (mintegy beszédtechnikai gyakorlatként). Baljával oktatólag gesztikulál. Faustnak elege lesz, következő replikája alatt odamegy hozzá, karon ragadja, kitéssékeli a színpad bal oldalán, becsukja mögötte az üvegház-ajtót. A Gond azonban pár másodperc múlva hátulról, a wc-fülkéből újra megjelenik, orrát törli, felpaprikázva dohog egyenesen a nézőknek, szinte mint egy bohózatban, Máté-Faustra mutogat:

Vajon menjen? Vajon jöjjön? Nem tőle függ, hogy eldőljön. Bejárt úton botorkálva, Lépked előre, meg hátra. Szánalmas züllése gyorsul, Látni nem tud már, csak torzul.

Máté-Faust elindul hátra, az ajtók között, Monori-Gond utána. Balra, jobbra, minden járásban a nyomában jár, zsebrevágott kézzel, leszegett fejjel követi, közben szaval. A vesszorok elejét

megnyomja, mintha a hangsúlyos-nyolcas verselést húzná alá, magyar hangzásként, teljesen egyforma szünetekkel dolgozik, egyszerűen, egy indulattal beszél:

*Terhe magának és másnak, Levegőt szív fulladásnak. Nincs élete, nincs halála, Nincs benne harag, se hála. Fél-szabadság szenvedéssel, Fél-álmom rossz ébredéssel:
Az útján ezek kísérik, Míg a pokolra megérik.*

Máté előrejön, megáll, megfordul maga körül, végül szembefordul Monorival, és közli, hogy a Gond hatalmát sosem fogja elismerni. Monori, mint aki meglepődik, szinte zavarba jön ekkora ostoba szemtelenségen, majdnem elneveti magát, habozik egy kicsit.

Hamar beteljesül az átok.^{[LÍ] [SÉP]}
Szinte derült.

Az ember, míg tart az élete, vak.^{[LÍ] [SÉP]}
Elkomolyodik.

Faustus, végül te is mondd, hogy „Nem látok”.

Felelősségteljes átokmondás hangzik el. Mérlegel még kicsit a Gond: a mondat elején lefelé néz, aztán grimaszol; nyelvét forgatja a szájában. Végül elhatározza magát: szertartásosan fölemeli a két kezét, megnyálazza két mutatóujját, és azokat előkelően magasba tartva odalép Fausthoz és két oldalról finoman végigsimítja annak két lehunytt szemét, kívülről befelé. Nézi egy darabig, aztán elballag zsebre tett kézzel, hátrafelé.

„Monori a kaposvári színház mosókonyha-próbatermében előadott Sarkadi-darab vásott házmesterné szerepével kimaszírozott a reguláris színházból 31 éve” – írja Molnár Gál Péter 2005-ben róla.¹⁶³ Monori Lili emlékszik, hogy utolsó kőszínházi szerepénél, „a Vinczénénél majdnem megtörtént”, hogy kiment volna a színpadról.¹⁶⁴ Nagy kőszínházi (fővárosi és vidéki színházi) térbeli rutinja, tapasztalata, tudása van már, amikor úgy dönt, csak kamera előtt és pincében hajlandó játszani tovább: egy-két néző szemének játszik, egy-két tekintetnek enged csak, hogy nézzék, miközben szinte demonstratívnak tűnik abban: nem érdekli, ki nézi, nem

¹⁶³ Molnár Gál Péter i.m. Lili. 127.

¹⁶⁴ Porogi i.m. „Alice voltam Csodaországban”. 119.

érdekli, hogy néz ki. Fiatalon nemcsak levetkőzik a filmekben,¹⁶⁵ de a saját szülését is engedi fölvenni.¹⁶⁶ Színházi műhelyének alapja egy tér, egy hely a föld alatt, egy pince, ahol biztonságban és tökéletes szellemi szabadságban van.

A színpadi tér a rendező, a tervező kitalációja, de a színész képzeletében lesz konkrét, cselekvésekhez köthető, tapasztalható valóságélemmé, hiszen neki készül. Monori Gond-jelenetében a Halál megpillantásától kezdve uralja a színház terét, mert tudja, mi fog történni. Anélkül, hogy különösebben csinálna bármit is, Fausthoz való viszonya pontosan azt képezi le, amit Monori Lili állítólag gondolt, amikor elolvasta a darabot, saját bevallása szerint: nem tetszett neki Faust alakja, szinte rosszul lett tőle.¹⁶⁷ Egy idősebb nőalak, aki majdnem az anyja lehetne Faustnak, de határozottan nem az. Csak egy nő, aki többet tud nála. Sajnálja, lekezeli, provokálja, feddi, kárörvend rajta. Miközben magában hordozza a rosszullet drámáját is: ha Faust ilyen, ha ilyenek a megváltó értelmiségiek, a legokosabbak, akkor nincs megoldás. Monori Lili színész közlése, olvasata a darabról megjelenik a Faust halála előtti percekben a színpadon, nemcsak az őáltala játszott alak gesztusaiban, hanem a rendezés terében is. A pincében töltött évek nemcsak az időben számítanak, hanem gondolati térben-tágasságban is: egy szövegről, anyagról, színészi közlésről, színpad és nézőtér teréről láthatóan más léptékben gondolkozik Monori, mint akár Kulka, akár Máté, akik ilyen értelemben nem kívánnak a rendezés fölé vagy mellé lépni, azon kívül kerülni. Amikor semmi nem történik egy térben, semmi nem mozdul, akkor a leginkább követhető egy színész fantáziájának a működése. Máté Gábor például, miután kiteszi az ajtón a Gondot, egyedül marad pár másodpercre, és a színpadon a keze ügyébe akadó bőröndöt nézegeti-tologatja szórakozottan, sejti már, hogy nem menekülhet. Ezt a színészi játék-mozzanatot, bár önmagában elemzésre méltóan gazdag, itt és most csak azért emelem ki, mert tökéletesen rámutat arra a másfajta gondolati tér-hálóra, amit Monori például nem használ és nem működtet: arra, mely szerint a nappali nemcsak kulisszák, emlékek helye, hanem valós élettér, lakás, ahol feleslegessé, értelmetlenné vált tárgyak közt magányosan ténfereg Faust. A Monori játszott alak, noha a jelenet elején a wc-be néz, korábban pedig sárga gumikesztyűben is látható, olykor tesz-vesz

¹⁶⁵ Pl. *Ha megjön József*, Kézdi Kovács Zsolt, 1975; *Örökség*, Mészáros Márta, 1980.

¹⁶⁶ *Kilenc hónap*, Mészáros Márta, 1976. „Úgy néztem ki, mint egy ágrólszakadt fiatal lány, akinek Márta elmesélte, hogy Agnès Varda felvette a saját szülését. Először nem fogtam fel, hogy az én szülésemet fogják felvenni. Azt hittem, hogy ez is egy szerep (...) Végül is lemondhattam volna. Már két hete elfolyt a magzatvizem. (...) bementem a kórházba és kértem a szülésznőt, hogy hívja be az orvost. Telefonáltam a filmeseknek és onnantól nem volt pardon. Két gyorsítót kaptam, amitől úgy éreztem, hogy eltörik a gerincem. Kétszázhatvanra szökött a vérnyomásom. Kende János operatőr egyszer elájult, mindenesetre felvették a szülést. (...) Itthon gyalázkodó levelek sokaságát kaptuk.” Szentgyörgyi Rita: *Jött a gyomorgörcs*, i. m.

¹⁶⁷ Marton Éva: *Lólépésben közlekedem*, *revizoronline.com*, 2015.szeptember 8. Hozzáférés: <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszeltetes-monori-lilivel/>. Utolsó letöltés: 2022.07.28.

kellékeket ő is, bármit csinál, csak emlékeztet egy takarítónőre; szavaiból, tekintetéből és egész színházi térkezeléséből – azaz jelenlétéből – kiderül: sokkal fontosabb, hogy itt Gond a neve, a felvonás elején pedig Mantó: ő mitikus személy, jelmezben. Monori Faust-béli színpadi alakjaira, vagyis a két estén játszott szerepekre összességében elmondható: alapvetően arra épülnek, hogy az egész Faust-anyaggal minden percben sajátos, egyéni, tudatos viszonyban áll az őket játszó színész. Ezen kívüli megoldásbéli, megformálásbéli apróságok pl. a mozgásban láthatóan nem érdeklik, talán csak annyiban, hogy szándékosan ne akarjon szabályos, „jó”, azaz „színpadképes” (azaz: automatikus, gondolat nélküli) lenni. A gondolati tere más: tágasabb, mint a színpadé, és ebbéli autonómiájából nem enged.

3.4. A rendezés

„Faustról mint emberről nagyon rossz a véleményem. Most újraolvastam a művet. Nem emlékeztem arra, hogy Faust ilyen szörnyeteg. Egy nap alatt elolvastam a két részt, majd ágyba feküdtem. Úgy éreztem, telítődtem. Faust problémájával nem tudok azonosulni. A Föld szellemével, amit játszom, sokkal inkább. A Goethe-szöveg a fontos, annak a költészete, a zeneisége, hogy az meg tudjon maradni. De mivel én állandóan verset mondok, verset olvasok, így a szöveg különösebb nehézséget nem okozott, csak a szerkezet, ahogy nagyon sokára derül ki, mit akar Goethe mondani.”¹⁶⁸

A nyilatkozat szerint a próbafolyamatot megelőzően a Faust szövegével való találkozáskor Monori Lili mint rendező és mint színész is gondolkodik:¹⁶⁹ határozott olvasattal rendelkezik arra nézvést, hogy Goethe „mit akar mondani”, és bajosnak tartja azt, hogy a mű szerkezete ezt miként képviseli – mindehhez nincs szüksége rendezői elképzelésre. Ugyanakkor azonnal színészi-emberi viszonyba lép a mű részleteivel, a szerepekkel – azonnal Schilling rendezői szándéka szerinti viszonyba méghozzá: Faust bosszantja, a Föld szellemével¹⁷⁰ egyetért. Monori Lili a kétestés Faustban összesen nyolc szerepet játszik; az első részben az Ósanyán kívül még a Boszorkányt, a Gonosz szellemet és a Portást, a másodikban Mantót, Phorkyas 1-et, Markecolinát és a Gondot. A szerepek felfűzhetőek egy-egy ívre a két előadásban külön-külön is, de együtt is értelmezhetőek: két köpenyben az Ósanya entrée-ja és a Portás abganga

¹⁶⁸ Marton uo.

¹⁶⁹ Monori, miután színészdiplomáját megkapta, megpróbált munka mellett elvégezni egy rendező szakot, ám ezt végül nem engedélyezték neki. N.n.: Nyilas Misi rendezni szeretne. *Film, Színház, Muzsika*, 1969, 13. évf., 34. sz. 9.

¹⁷⁰ A Föld szelleme Ósanyaként jelenik meg az előadás szöveggönyvében és a színlapon. A szöveggönyvet Bíró Bence, az előadás dramaturgja bocsátotta a rendelkezésemre. Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. (ford. Márton László), szöveggönyv, Budapest, Katona József Színház, 2015.

keretezi az első részt, és ugyanebben a kék köpenyben Mantó és a Gond a másodikat. Az első rész Gonosz szelleme a Gittát megátkozó toloszékes, fekete kesztyűs vénasszony, ugyanígy jelenik meg hullarabló Markecolinaként a második részben. Egyszer tűnik föl a hatalmas mellekkel kitömött, kurta rózsaszín ruhás, parókás Boszorkány az első részben és a fekete csuklyás Phorkyas1 a másodikban. Ezekben az apróbb színpadi megjelenésekben a nőiség és a gonoszság variánsai tematizálódnak, a kék köpenyben játszott keret-szerepek a bölcsesség, a kívülállás és többlettudás letéteményesei. A szövegeket az is összeköti, hogy gyakran a varázslás, a jóslás, az átokmondás aktusaival élnek: a Boszorkány-egyszeregy: varázslat, a Gonosz szellem és a Gond átkoz, az Ősanya áld, Mantó jósnő, aki az alvilágban a Helénához vezető utat megmutatja, a Portás pedig az epilógus elbeszélője, szöveg szerint is „kívül áll”, narrál, reflektál az előadásra. Az első rész 132 percéből 7 percet, a második rész 134 percéből kb. 16 percet tölt Monori Lili a Katona színpadán.¹⁷¹

„A hagyományos kőszínházat nagyon régen befejeztem. Nem hiányzik, már nem találnék vissza abba az „operai” játszasmódba, az emelt hangon való beszédmodorba. Amikor Schilling Árpád felkért, hogy játsszam a *Faust*-ban, elmondtam a kifogásaimat, azt, hogy nem vagyok alkalmas a szerepre. Még azt is mondtam neki, ha rendezőt akar játszani, eljövök. Schilling elfogadta tőlem ezt. Azt hiszem, korábban sosem látott játszani. Talán amikor a Független Előadó-művészeti Szövetség (FESZ) díját kaptam tavaly, akkor ragadhattam meg a fejében. Schilling Árpád is a független területen dolgozik. Az alternatív szféra 2010 óta állami támogatásának kétharmadát elvesztette. A különböző díjazásokon, jelöléseken nagyon ritkán látni őket. Árpád a *Faust*-előadásban azt a szerepet szánta nekem, hogy mindenkit el kell küldenem a sunyiba. Hogy én vagyok az a szereplő, aki a rendezői szándék szerint lenyomja a társaságot.”¹⁷²

Monori nyilatkozatából világos, hogy tudja, miért fontos a független Schillingnek, hogy ő, a független Monori játsszon az előadásában – a *Faust* új fordításának színpadravitele a Katonában, 2015-ben, Schilling rendezésében jelentős színháztörténeti pillanatnak ígérkezik. Schilling *Faust*-olvasata nemcsak magyar értelmiségi-társadalmi körkép, hanem a színházi metaforát is hangsúlyozza,¹⁷³ a színház-szakmai életről is beszélni kíván. Az I. rész végén a Portás szövegével Monori a nézőknek a szemébe mondja, hogy „amatőr a szerző és amatőr a

¹⁷¹ A *Faust I.*-ben: Ősanyaként 2 percet (a Katona József színház felvételén: 0.09.09–0.11.20), ez 20 sornyi szöveg. Mint Boszorkány 3 és fél percet (1.02.50–1.06.32), 29 sor szöveggel. A Gonosz szellem 1 perc alatt mond átkot (1.49.20–1.50.30), amely 10 sorból áll. A Portás epilógusa és abgangja fél perc (1.57.39–1.58.11), 6 sor. A *Faust II.*-ben Mantó jelenete 2 percig tart (0.22.46–0.24.40-nél befejezi, oldalra áll főzni, de nem látni, mikor megy ki), szövege 6 sor. Phorkyas 1-ként 4 percet tölt színpadon, fekete csuklyában (0.35.–0.38.45), ez pár sor lehet, de a szöveggel nem jelöli. Markecolina 2 és fél percig van színen (1.30.21–1.32.13), 10 sora van. Az utolsó és egyben a leghosszabb színpadi megjelenés pedig a Gondé: 6 perc (1.53.00–1.59.00), 33 sor.

¹⁷² Marton, uo.

¹⁷³ Pl. Hermann i.m. 2–7.

szintársulat”, miközben somolyogva hátrabök a mögötte tolongó katonás színészekre, majd hozzát teszi, hogy ő viszont „amatőr függönyhúzó”, és úgy ereszkedik le a süllyesztőn, ahol feljött, hogy közben nyitja-csukja a köpenyét, mű-meztelenségét mutogatja, közben elneveti magát.

A kék köpeny – kék, mint a keresztény istenanya ruhája, és kék, mint Mephistopheles kék öltönye, tehát mindenképpen transzcendensen kék, amellet, hogy a legegyszerűbb takarítónő-ruha – függönyként funkcionál, elrejtí és feltárja a színházat. Robert Wilson 1990-es frankfurti Lear-király rendezésében hangsúlyos szerepe van a gombolás motívumának: az előadás prologusában tizenkét királykék köpenyes alak stilizálja a begombolás gesztusát, „ez a gesztus explicit módon utal a Lear két, különösen hangsúlyos szöveghelyére (...) ahhoz a két szöveghelyhez kapcsolódik, amelyben Lear átlépi örület és halál határát.”¹⁷⁴ A takarítónő-köpeny gombolásával Schilling nemcsak a kelet európai groteszket, de a szülés-születés fogalomkörét is hozzákapcsolja ehhez (felhívva a figyelmet arra, hogy a határátlépés élettani és művészetelméleti értelmezése olykor egybevág: Mészáros Márta filmjében Monori Lili valóságosan szült).

És ha a gombolás nyilvánvaló színházi önreflexió, akkor Monori Lili összes színpadi megjelenése tekinthető annak, de a kék köpenyesek mindenképp: az előadás kilencedik percében való feltűnés, a süllyesztőből való fölemelkedés is az, úgy olvasandó, sőt, a másik Faust-estén ugyanebben a kék köpenyben elmondott Gond-zárszó is. Rendezői koncepció szerint való tehát az állítás, hogy ebben az előadásban egy magányos, független színész(nő) „küldi el a sunyiba” a főváros egyik vezető művészszínházának a rendezőjét. Schilling mint rendező ennek a helyzetét, lehetőségét megteremti. Ahogyan azonban ezt az előadásban Monori teszi, a cselekvés hogyanja, a játék technikája azonban saját, színészi nyelv. (Monori nyilván azért is figyelmezteti Schillinget előre arra, hogy ő alkalmatlan, rendezhetetlen, hogy még véletlenül se próbálja meg a színészetét rendezni.) Ezt az is bizonyítja, hogy Máté és Monori sem a *Faust I.* elején, sem a *Faust II.* végén nem talál érdemi kommunikációs kapcsolódási pontot – ezt sejtetően megengedheti, de nem szorgalmazhatja mégsem egy rendezés. Az előadás azonban kínál olyan pillanatot is, ahol érdemben kapcsolatba lépnek a szereplők: a *Faust II.* huszonharmadik percében Mantó és Khirón szerepében Monori Lili és Székely B. Miklós találkozik a Katona színpadán, és egy fél perces párbeszéd erejéig Schilling teljesen felfüggeszti a cselekményt. A Heléna-szerelmet felvezetendő egyszerűen hagyja, hogy a két színész a jósnő és a kentaur szerepében egymásra nézzen. A jelenet előtt

¹⁷⁴ Erika Fischer-Lichte: Átkelés az árnyékok birodalmába: Robert Wilson frankfurti Lear-rendezése. (ford. Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella), *Theatron* 2000, 2.évf., 2.sz. 125–137. 127.

Khiron Faustnak tartott kiselőadást a női szépségről, egy kocsin tologatja. Faust rimánkodik neki, hogy vigye Helénához – így érnek Mantóhoz. A rövidke epizód tulajdonképpen egy futó találkozás, dramaturgiai jelentősége Faust útbaigazítása. Kék köpenyben, bal hátul a vécéből lép be a szobába Mantó-Monori, most sárga gumikesztyű is van rajta, és – a jelenet líraiságát ellenpontozandó – vécékefe. Egy takarítónő és egy borostás, kopott barna zakós ember közt zajlik le a következő párbeszéd:

MANTÓ Két félisten van itt közel.

KHIRÓN Bizony ám,^[1] Kisanyám:

A szemed nyíljon végre fel!

MANTÓ Köszöntlek! Tudtam, hogy megint eljössz te.

KHIRÓN Ha már nem dőlt szentélyed össze.

MANTÓ Te még mindig csak csavarogsz?

KHIRÓN Te még mindig olyan falak között forogsz,
Melyeket körülfutnom jóleső.

MANTÓ Engem körülfut az Idő,
És én állom. – Ez meg ki?

KHIRÓN Helénát kívánja a tébolyult,^[2]
S nem tudva, mit tegyen, most rád szorult.
Alvilági kúra segíthet rajta!

MANTÓ Azt szeretem, (azt!) ki a lehetetlent akarja.
Na jöjj... (stb.)

Monori itt, ahol megmondja, kit szeret, beszúr egy nagyon hangsúlyos „azt”-ot, és a vécékefét a Khiron-Faust páros irányában meglóbalja, rájuk mutat – nem látni pontosan, melyikükre. A mondat ugyan elvileg Faustra vonatkozik, de ezzel a megerősítéssel, nyomatékkal, illetve amiatt, hogy utána új lendületet vesz, új témába fog, elindul, kimozdul, legalábbis kettős jelentésű lesz a tárgy. Aztán Monori-Mantó kilép a helyzetből, elmozdul, a kályhához lép és megmutatja Faustnak az utat, nem figyel Khironra többet. Amíg azonban a fönti párbeszéd folyik, a két ember áll egymással szemben, Monori ironikusan indít, Székely B. derűsen, mosollyal válaszol, Monori félhalk, hegyesen beszél, komolyan köszön, majd lepillant kezében a rongyra, vécékefére, Székely B. hamiskás. A vécékefe kört ír le annál a mondatnál, amikor Mantó azt mondja, őt körülfutja az idő, ez komoly mondat, kis sóhajtás is van benne. A jelenet-részlet a *Faust* fő cselekményszálát teljesen elejtve (Máté Gábor, aki mindeközben

Helénához vágyik, Khirón kocsiában türelmesen kivárja a játékot) két, elméletben mellékszerepet játszó színész különösen bonyolult, közös színpadi múlttal és közös színpadon kívüli múlttal rendelkező igen mély személyes-szakmai kapcsolatába enged bepillantást – valami olyanba, ami nem föltétlen, nem szükségszerűen a témából fakadólag tartozna a *Faust II.* nézőire – de a rendező úgy dönt, ebben az előadásban helyet kell kapnia ennek a találkozásnak.¹⁷⁵ Monori és Székely B. színpad két szélén álldogáló párosa közé ráadásul Schilling odakomponál két szép fiatal embert is: az ágyon heverészik és Monoriról Székely B.-re, Székely B.-ről Monorira néz Mészáros Blanka és Tasnádi Bence.

Schilling rendezése nemcsak a teret adja hozzá, nemcsak teljes bizalommal engedi, hagyja, hanem számít és épít arra, hogy a színész mozgósítsa, behozza a téren kívüli – azaz: előadás-időn kívüli – tapasztalatait, történeteit.

„Az alkotás kiindulópontja és végső értelme az ember, vagyis a színész, akit alkotótársnak tekintek, s nem a közlés eszközének. Önmagammat (önmagunkat) állítom a kutatás középpontjába. Nem másokról, magunkról kell tudnunk mesélni, állításokat megfogalmazni, idézőjel nélkül.”¹⁷⁶

– írja az *Egy szabadulóművész feljegyzéseiben*. Ez a kijelentés a mű egészének és a színészi személyességnek szoros viszonyáról fogalmazza meg, hogy alapfeltétel, nemcsak egy eljátszott szerep és színész viszonyáról. A versmondóhoz, performerhez hasonló tudatos és felelősségteljes színészi attitűdöt fogalmaz meg, és ezzel még egy dolgot megenged, azt, ami Monori Lili játékát a *Faustban* nézve világossá válik – hogy ezen a színpadon a színész maga választja meg, hogy az általa játszott alakok (szerep vagy szerepek megvalósulásai) milyen informáltsági fokon állnak, mennyit tudnak.¹⁷⁷ A Monori által játszott szerepek nem tudnak sem a játszott műről, sem a scenografikus kontextusról kevesebbet, mint a színész: hatásuk azonnali, de csak a színészi múlt tapasztalataival együtt válnak olvashatóvá.

¹⁷⁵ Monori Lili és Székely B. Miklós huszonhat év együttélés és közös színházi munka után 2008-ban elvált egymástól. „MGP, aki sok évtizeden át minden előadásunkat megnézte, pontosan látta, hogy a férfi-nő kapcsolatban mentünk le mélyre. Nem ez volt a szándékunk, de ez valósult meg.” Szentgyörgyi Rita: Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész. *Magyar Narancs*, 2015. június 2. Hozzáférés: <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.

¹⁷⁶ Schilling i.m. 36.

¹⁷⁷ Manfred Pfister drámaelméletének alapfogalmai, amelyek az elmezést lehetővé teszik: az információáramlás és a szereplők informáltsági foka. Az elméletet Várad Ágnes dolgozatából-fordításából ismerem, ő Manfred Pfister: *Das Drama*. Paderborn, Wilhem Fink Verlag, Auflage, 2001. alapján dolgozott.

4. Az örökölt idő – Ódry Árpád színészete

A színészi természetességet tudatosan a mesterség eszközeivel, kemény munkával elérni kívánó színészi iskolának egyik első magyarországi képviselője Ódry Árpád. Jelen fejezetben az ő színészetének, alkotóművészetének néhány olyan jegyét, tulajdonságát emelem ki, amelyek hatása a későbbi 20. századi színészetre erős és kimutatható. A színészi alkotói oeuvre időhöz kötött. Hevesi Sándor épp Ódryról írt tanulmányában figyelmeztet, hogy egy rég holt színésztől a fennmaradt képek, felvételek éppen csak a lényegét nem közvetítik: a színész kapcsolatát a közönséggel.¹⁷⁸ A kortárs nézők megfigyeléseiből Hevesi szerint több kiderülhet, így a művészetkritika felelőssége rögzíteni és elemzés (nem pletyka) tárgyává tenni a színészt. Ódryról Hevesi mellett még számos kortárs író elemző vagy leíró igénnyel portrét, pályakép-vázlatot, például Ascher Oszkár,¹⁷⁹ Galamb Sándor,¹⁸⁰ Rédey Tivadar,¹⁸¹ Schöpflin Aladár.¹⁸² A róla szóló monográfiát a rendezőtanfolyamot végzett Németh Antal-tanítvány, Csillag Ilona jegyzi.¹⁸³ Ezen túl kritikák sokasága részletezi, írja le egy-egy alakítását vagy egy-egy alakítás egy-egy mozzanatát.¹⁸⁴ Szomory utal rá, hogy Ódry színészete, alakja inspirálta mint drámaíró,¹⁸⁵ Rédey pedig megállapítja, hogy az elemző színikritikáirásra is nagy hatással volt.¹⁸⁶ A továbbiakban ezekből a leírásokból próbálok meg

¹⁷⁸ „A múlt század legviharosabb tragikái a fényképeken (...) derűs mosolyra vagy legalábbis tamáskodó fejszólásra készíthetik a mai embert. Ahhoz, hogy a színész föltámadhasson vagy a halála után is tovább élhessen a maga nagyszerű teremtményeivel együtt, a technika csodatévő erejéből, föl kellene támadnia vagy tovább kellene élnie az ő saját közönségének, ami lehetetlen. Nagyapáink fülével kellene őt hallgatnunk, nagyanyáink szemével néznünk, mert a színészi alkotás hitele, természetessége, igazsága a koré, amelynek ő »tükröt tartott«. Az alkotó művészek közül a színész az, aki nem fellebbezhet az utókorhoz, s még akkor sem fog fellebbezhetni, ha már itt lesz az örömjongással beharangozott televízió. És mégis – a színész halhatatlansága nem merő fikció, nem pusztá képzelődés. A nagy színésznek megvan a maga korlátozott, szűkebb, zártkörű, de egyébként biztos halhatatlansága –, de úgyszólván csak az irodalomban, – az alkotó kritikus munkáján keresztül.” Hevesi Sándor: Ódry Árpád. *Budapesti Szemle*, 1937, 245. kötet., 715.szám. 313–328; 315–316.

¹⁷⁹ Ascher Oszkár: Ódry Árpád. in: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*, Budapest, Bibliotheca Kiadó, 1957. 305–320.

¹⁸⁰ Galamb Sándor: Ódry Árpád. *Napkelet*, 1928, 6.évf., 2.szám. 136–140.

¹⁸¹ Rédey Tivadar: Ódry Árpád. Budapest, Franklin Társulat, 1942. Hozzáférés:

<https://mek.oszk.hu/10400/10462/10462.htm>. Utolsó letöltés: 2022.07.20.

¹⁸² Schöpflin Aladár: Színházi figyelő – Ódry Árpád. *Nyugat*, 1930, 23. évf., 6.sz. 478–479. és Schöpflin Aladár: Ódry Árpád. *Nyugat*, 1937, 30. évf., 5. sz. 354–355.

¹⁸³ Csillag Ilona: *Ódry Árpád*. Budapest, Gondolat, 1982.

¹⁸⁴ pl. Németh Antal: Ódry Ellákja. *Élet*, 1923, 14. évf., 9. sz. 194–196.; Rédey Tivadar: Ódry Árpád Othelloja. *Napkelet*, 1929, 7.évf., 22. sz. 688–691.; Szász Zoltán: Ódry mint II. József. *Színházi Élet*, 1918, 8.évf., 20. sz. 3–4. stb.

¹⁸⁵ Szomory Dezső: Józsefről, a színészekről, magamról. *Színházi Élet*, 1918, 8. évf., 16. sz. 2–3.

¹⁸⁶ „A színházi kritika is egyszerre ridegnek és méltatlannak érezte, hogy a beszámolóí végéhez mintegy függetlenül csatlakozó szűk parcellára szorítkozzék s megokolás nélküli dicsérettel álljon elő. Többen visszakanyarodtak a színészi játék elemzésének meglehetősen feledésbe ment hagyományához, melynek felélesztését elvileg annyiszor sürgetjük, de amelynek gyakorlati művelésére – valljuk meg – elég ritkán adódik csábító és lelkesítő alkalom.” Rédey i.m. Ódry Árpád.

Ódry színészetére vonatkozó állításokat kiszűrni, majd egy versmondásán értelmezem ezeket. Végül színésztanári céljait, a mesterség oktatására vonatkozó gyakorlati útmutatásait foglalom össze.

4.1. Portré

Alkat és alakítás határai a színészi munka vizsgálatakor összemosódnak. Ódry vagy Odry Árpádot¹⁸⁷ a kortársak meleg hangú, fanatikus kék szemű, világfias, biztos mozgású, kopasz-fénylő homlokú, szőke, acélos, kemény férfiúnak írják le.¹⁸⁸ Hevesi Sándor szerint Londonban, a szerzővel együtt fedezték föl, mennyire pontosan illik rá Tanner John jellemzése Shaw darabjából:

„Van az alakján valami fiatalos nyúlánkság, ámbar éppenséggel nem pályázik arra, hogy fiatalos hatást keltsen. Fekete kabátja egy miniszterelnökre is illenék. (...) Csodálatos folyékonyssággal beszél, nyugtalan, ingerlékeny (csak meg kell nézni táguló orrcimpáit, nyughatatlan kék szemét, amely mindig tágabbra nyílik a kellenél), s talán egy kissé bolond. Érzékeny, hevülő, nagyon komoly ember, aki eltúloz mindent s aki el volna veszve, ha nem volna érzéke a humor iránt...”¹⁸⁹

Ódry néhány évvel később (1921-ben van a bemutató a Nemzeti Színházban) 99 estén játssza is Tanner John-t, ami európai viszonylatban is nagy számot jelent a Shaw-darab tekintetében.¹⁹⁰ Hevesi hangsúlyozza, hogy noha alkatilag valóban illett hozzá az önironikus-okos, házasodni képtelen Tanner John szerepe, a háromórás one-man-show szituációban, ahol végig „csodálatos folyékonyssággal” kell beszélni, „sisteregni, tüzelni, szikrázni és sziporkázni”, csupán az alkati hasonlóság nem lett volna elég a sikerhez: „Tanner beszédtempója az a diadalmas, ujjongó győzelem volt, amelyet Ódry, az intellektuális művész aratott Ódry, a nehéznyelvű ember fölött.”¹⁹¹ Galamb megállapítja, hogy csakis az ő „vágató és mégis értelmes” beszédtechnikája tette lehetővé, hogy ez az egyébként „színpadiatlan”

¹⁸⁷ Idősebbek ma is így, rövid o-val ejtik a nevét.

¹⁸⁸ Harsányi Zsolt: Shakespeare a Nyújjorkban. *Színházi Élet*, 1917, 7. évf., 43. sz. 36–38. 36. és Szomory, i.m.

¹⁸⁹ Hevesi i.m. Ódry 321–322.

¹⁹⁰ Tanner John később Gábor Miklósnak lesz egyik legnagyobb sikerszerepe. Oka lehet Ódry Árpád első Tanner John-alakítása annak, hogy Magyarországon később sokszor veszik elő a darabot, Gellért Endre 1948-ban, Ádám Ottó 1963-ban, Gábor Miklós 1985-ben rendezzi meg. Hevesi i.m. Ódry. 323.

¹⁹¹ Hevesi i.m. Ódry. 323.

darab műsordarabbá váljon Pesten.¹⁹² Pukánszky is úgy véli, hogy az előadás kitűnő, nem érezni fárasztónak, mégpedig Ódry „káprázatos beszédtempója” miatt.¹⁹³

„Ragyogó kedvvel, pazar humorral, lehengető beszéd-áradattal a nővel csatázó John nőiesen bő beszédképességével pergette végig – a komédiát! Paródiának játszotta meg.”¹⁹⁴

„Kis hangköz-különbségekkel fiatalos, pimasz, lendületes hetykeséggel, lehengető áradattal, köznapian, maian, agitativan és fölényesen. (...) Mintha egy kétmanuális hatregiszteres orgonának csak az egyik manuálján s félkézzel játszanék (...) Hangjának teljes orchestere a hősi szerepekben szólalt meg.”¹⁹⁵

Az 1923-ban bemutatott *III. Richárd*-ban például eleinte „hanglejtése érdes, kemény, kaszárnyaízűen durva”.¹⁹⁶ Ezt az alakítását jutalmazták a szakma legnagyobb kitüntetésével, az öt év legjobb alakításáért járó Greguss-díjjal a Kisfaludy Társaságban 1927-ben. Nemcsak a díjat átadó Szász Károly értékeli tökéletes művészi munkának az alakítást,¹⁹⁷ de a kor legjelentősebb kritikusa, Kárpáti Aurél is úgy fogalmaz, hogy Ódry Richárd-alkatása „a művészet végső lehetőségeit súrolta”.¹⁹⁸ A kritika elismerése elsősorban annak szól, hogy a szerepben nemcsak az ármányt, de a „vérben gázoló grandiozitást (...), a tökélyt” is megragadta,¹⁹⁹ erős és vonzó tudott benne lenni, Richárdnak „a maga bársonyos, puha középhangjával adott valami veszedelmes emberi varázst”.²⁰⁰ A taszító-vonzó kettősség külsőségeiben is jellemzi a színpadi alakot: „Megjelenésében érdekes természetnek és arcának ellentéte. Félvállú és sánta, de arca inkább szép, mint csúnya”,²⁰¹ ám ennek ellenkezője is olvasható: „tigris mozgású izomkolosszus (...) ajka peremét testszín festékekkel teljesen elfödte s így a szája szegély-nélküli, óriási, kegyetlen nyílássá vált”.²⁰² Egyik legkidolgozottabb és -tudatosabb szerepformálásának tartják.²⁰³ Egy Ignác Rózsa által leírt mozzanat az előadásból konkrét példaként szolgál erre. A Hercegné átkai közben

¹⁹² Galamb i.m. 137.

¹⁹³ Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I.*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940. 452.

¹⁹⁴ Ignác Rózsa: Prospero. *Kortárs*, 1959, 3. évf., 10. sz. 1959. 535–570. 540.

¹⁹⁵ Ignác i.m. 536.

¹⁹⁶ Galamb Sándor: Színházi szemle. *Napkelet*, 1927, 5. évf., 6. sz. 567.

¹⁹⁷ N.n.: A fejlődő Csontos, az intelligens Góth és a szépen játszó Törzs... Szász Károly kritikája a színészekről abból az alkalomból, hogy Ódry Árpád kapta a Greguss-díjat, *Magyar Hírlap*, 1928. január 5. 5.

¹⁹⁸ Kárpáti Aurél: III. Richárd, a Shakespeare-ciklus ötödik estje, *Pesti Napló*, 1927. május 10. 13.

¹⁹⁹ Rédey i.m. Ódry Árpád.

²⁰⁰ Hevesi i.m. Ódry 317.

²⁰¹ Galamb i.m. Színházi szemle. 567.

²⁰² Ignác, i.m. 539.

²⁰³ pl. Galamb i.m. Színházi szemle. 567.

„Ódry rendületlenül állott az átokközönben, mint egy páncél golyófogó. De mikor az anyja távozott, a szeme kétfelé szaladt, peremtelen szája legöbült és legyintett egyet (...). És elrohant »férfimunkára«: ölni, irtani, uralkodni (...) szörnyetegzszeni férfigyermekként véres valóságot játszani.”²⁰⁴

Vagyis III. Richárdban a gyermeki vonásokat, Richárd és az anyja viszonyát Ódry hangsúlyosan (és föltehetőleg addig nem látott módon) emelte be játékába. Az „ájulásig fokozódó szenvedély”²⁰⁵ is jellemzi ugyanekkor a színészi játékot, a színészi értelmezés hogyanját; megrovást kritikusaiktól csak „túlságosan heves mozdulataiért” kap,²⁰⁶ azt a mozzanatot viszont elismerően említik, amikor a férfias bátorság jeleként nekirohan az alabárdosoknak, és puszta kézzel szétüti a fegyvereket.²⁰⁷ Hevesi, Ódry rendezője a Shaw- és a Shakespeare-szerepet összehasonlítja, és arra jut, hogy Richárd és John

„[...] mind a ketten intellektuális és fanatikus lelkek (...), fanatizmus és fűtöttség, a végletekig eltúlzott önállóság, a felfokozott szilajság, a hevülékeny képzelet mindkettőben közös és Ódrynak talán legjellegzetesebb színészi sajátossága az a hevülékenységgel, fűtöttség, lángolás és rohanás.”²⁰⁸

A leírások tehát egyszerre beszélnek heves, indulatos, robbanékony színészi temperamentumról és intellektuális színészetről, beszéd- és mozgástechnikáról, újszerű szerepértelmezésekről. A gyorsaság, mozgékonyosság lehet az a tulajdonság, amely az éles értelemnek és az érzékeny színészi idegrendszernek egyaránt sajátja, és amely Ódry beszédére is olyannyira jellemző, hogy erre minden írás kitér. Némelyik rögtön össze is kapcsolja a beszédtechnikát a színészi tudatossággal:

„Ennek az ideges forrongásnak azonban aligha csak temperamentumbeli oka van. Szubjektív meghatározottsága mellett alkalmasint színészi stílusának elvileg átgondolt és akart eleme is ez. A régiebb színészek kényelmesebb és szélesebb alakító módjával szemben ez a játékmodor a maga izgalmasabb idegjátékával, a maga rohanóbb menetével és forróbb ütemével, tudatos reakció is. S talán itt van stílusoka Ódry egyik színészettörténeti jelentőségének. Beszédtechnikáját értjük. Rohanó szőjejtésével mintha a francia színész beszédtempóját próbálná utolérni.”²⁰⁹

Tehát az „ideges forrongás” és a rohanás: technika; Ódry tudatos színészi koncepciója.

²⁰⁴ Ignác i.m. 539.

²⁰⁵ Sas György: Major Tamás albumából 4 – interjú. *Film, Színház, Muzsika*, 1980, 24. évf., 3. sz. 14–15. 15.

²⁰⁶ Galamb i.m. Színházi szemle. 567.

²⁰⁷ pl. N.n.: Shakespeare-sorozat a Nemzeti Színházban, *Magyarság*, 1923. június 28. 6.

²⁰⁸ Hevesi i.m. Ódry. 325.

²⁰⁹ Galamb i.m. Ódry Árpád. 137.

Fentebb idézett megállapítások egy vitathatatlanul nagy hatású színészi pálya csúcsait jelzik; ráadásul nem visszatekintő jelleggel, hanem még életében, a szerepek eljátszásával egy időben vagy mindössze néhány évvel később írónak róla.

Ódry pályakezdése nem volt egyértelműen sikeres. Az Akadémiát követő vidéki években,²¹⁰ a Vígszínházban, illetve kezdetben a Nemzetiben is főként középajkú darabok amorózó-szerepeit osztottak rá, melyekben nem találta magát,²¹¹ és melyekben nem is volt különösebben jó.²¹² Rómeóját is elmarasztalja a kritika, a „melegebb érzelmesség” hiányzik belőle.²¹³ Azonban a Nemzetiben Pethes Imrével igen hamar a színház vezető férfitársaság szerepekre kerülnek, és Ódry szerepköre gyorsan bővül, a szerelmes szépfiú-szerepek mellett egyre több karaktert, gátlástalan hódítót, cinikus nőcsábászt, „sikerembert” játszik, és ezekben népszerű.²¹⁴ 1907-ben mutatja be a Nemzeti a *Hedda Gablert*, Tesman, a férj az első Ibsen-alak, akivel Ódry találkozik, őt sorra követi a többi: a meghasonlott, hasadt, ironikus, kudarcos sorsokat felmutató modern lélektani szerepekben, Borkmanként, Solnessként vagy mint Rank és Rosmer Ódry teljesítménye egyre inkább kiemelkedő, nemkülönben az olyan önmagukkal vívódó, értelmiségi alakok megformálásakor, mint amilyen Faust vagy Ivan Karamazov. Bánkját, Hamletjét vitatják, nem tetszik egyértelműen, de mindkettő szokatlan, erős alakítás.²¹⁵ Mindezek mellett, párhuzamosan rengeteg szalondarab-főszerepet, francia vígjátékot, sőt burleszket is játszik nagy sikerrel, „főlényes intelligenciával”.²¹⁶ Alakít klasszikus hősöket és intrikusokat is: Ádámot és Biberachot, Lucifert és Krisztust. A Nemzeti Shakespeare-ciklusa nem elképzelhető nélküle: nagy kritikai visszhangot kiváltó Hamletje és Richárdja mellett Petrucchiót, Macbethet, Othellót, Antoniust, Prosperót is megformálja.²¹⁷ A *III. Richárd* Lady Anna-jelenetében pedig – amely fiatalon elmaradt – még amorózóként is

²¹⁰ 1898-ban végez, ezután előbb Nagyváradon, majd Kolozsvárott, Temesváron, Debrecenben-Kassán társulati tag, csak 1904-től játszik Budapesten (1904-től a Vígszínházban, 1905-től a Nemzeti Színházban).

²¹¹ „Héttől tizenegyig azért izzadok itt, hogy olvadó nők belémkapaszkodjanak! (...) De hát én nem ezért lettem színész! Feladatokat adjatok nekem! Érdekes alakokat, sokszínűeket, tartalmasakat: embereket! Akiket el lehet játszani.” Idézi Csillag i.m. 68.

²¹² „Akárhogy erőlködik (...) azt, amit az Úristen nem adott neki, nem fogja pótolni semmi előzékeny barátság. Szép fiú, igen. Sőt gyönyörű. De szerelmes- és hősszínész: nem.” (Keszler József kritikáját idézi Csillag i.m. 70.) „Magához szólít engem Bölöny, s gondterhelten, ingerülten mondja: »No ez a Réthy megint beugratott. Hiszen ez az Ódry nem tud semmit. Szürke. Egy sort sem tud elszavalni. Úgy jár-ke, úgy beszél, mintha nem is színpadon volna, hanem otthon a szobájában.«” Janovics Jenőt idézi Csillag i.m. 45.

²¹³ Galamb i.m. Ódry Árpád. 139.

²¹⁴ Csillag i.m. 54–92. Monográfiája meg is jegyzi: „... nehéz szabadulni attól a feltevéstől, hogy az egész pályát végigkísérő jobb vagy rosszabb, de sikerember-szerepek – színész és szerepe kölcsönhatásaképpen – hozzá is járultak valamelyest e vonások rögzüléséhez.” Uo. 81.

²¹⁵ Bánkja nem elég méltóságteljes, de a „magával tusázó” részekenél kitűnő, Hamletje „talán idegesebb a kelletténél, de (...) annyi vívódó belsőséggel játssza meg, hogy akaratlanul is a hatása alá kerülünk” Galamb i.m. Ódry Árpád. 137.

²¹⁶ N.n.: Magyar fejek. *Képes Krónika*, 1931, 13. évf., 26. sz. 17.

²¹⁷ 1905–1937 közt a Nemzeti Színház tagja. Csak nagyon ritkán vállal szerepet máshol, pl. 1915-ben a Magyar Színházban Lyon rabbi szerepét Bródy Sándor darabjában.

ünneplik,²¹⁸ Ódry maga is lejegyzí, hogy sosem tapasztalta még, hogy közönség erősebb szuggesztió alatt állt volna, mint ez alatt a szerelmi jelenet alatt.²¹⁹

Schöpflin Aladár megállapítja, hogy Ódry „par excellence intellektuális színész”, akinél a tisztán működő ösztönöket az éles elme irányítja, kinek színészi teljesítménye egyenletesen ível fölfelé, „a mérték embere”, a koncepcióé, „ami színvonalat egyszer elért, azon rajta marad mindig, soha nem száll alája, de nem is ugrik rendkívüli módon föléje”.²²⁰ A kritika tehát fokozatosan fedezi fel Ódryt és tartja egyre többre, színészetének érzéki hatását, erejét rögzíti, legfontosabb színészi tulajdonságát azonban mégis a munkában véli fölfedezni. Ennek oka nagyban Ódry beszédtechnikája, amely köztudottan kemény munka eredménye, a fiatal Ódryról csaknem mindenki följegyzi, hogy eleinte nehezen beszélt, beszédhibás volt vagy dadogott. Legendásak gyakorlatai, melyeket élete végéig naponta több órán át végzett: pl. parafadugóval a fogsorai közt, tükör előtt artikulálva gyakorolta a beszédet, kizárólag régebbi szerepeinek szövegén; égő gyertya mögött mondta a monológokat, hogy az észrevétlen légzés technikát elsajátítsa, és a gyertya lángjának nem volt szabad elaludnia.²²¹

Mindennek a fényében meglepő, hogy a *Pesti Napló* névtelen kritikusa már másodéves akadémista korában, 1896 decemberében (tehát szinte első színpadra lépésekor) a beszédét dicséri meg:

„[...] ma este még egy növendék tűnt fel, Odry Árpád, aki (...) a fejedelem apró szerepét játszotta. Szép színpadi alak, kellemes, kifejező orgánum, s ami fő: beszéde természetes, értelmes, igaz, mintha nem is egy iskolába járna a többekkel.”²²²

Néhány hónappal később, áprilisban ismét beszámol az újság az akadémisták egy vizsgájáról:

„Odry Árpád valamennyi növendék között legtermészetesebben tud beszélni. Ugy látszik, az apjától tanul.”²²³

Júniusban pedig így ír:

²¹⁸ Hevesi i.m. Ódry 324.

²¹⁹ Csillag i.m. 177.

²²⁰ Schöpflin i.m. Ódry, 1930. 478–479.

²²¹ Csillag Ilona: Ódry Árpád, a beszédművész, *Színház*, 1980, 13. évf., 3. sz. 46–48. Mozgás- és állóképesség-javító gyakorlatokat is végzett, pl. mély karosszékből kéz segítségével nélkül állt föl és ült le sokszor egymás után, fél lábon állva mondott szöveget stb.

²²² N.n.: Növendékek a Várszínházban. *Pesti Napló*, 1896. december 13. 11.

²²³ N.n.: Az új nemzedék. *Pesti Napló*, 1897. április 2. 9.

„[...] föltűnt Odry Árpád II. éves növendék, aki már több vizsgálaton játszott (...) Odry Árpádon nem nagyon fog az iskola s így a legjobb reménnyel nézhetünk jövője felé. Valamennyi növendék között ő beszél a legértelmesebben, a legtermészetesebben.”²²⁴

A harmadéves vizsgáról:

„[...] alig egy-kettő mutatta az igazi, önálló talentumnak a jelét. Ez utóbbiak közé tartozik első sorban Odry Árpád, akin meglátszik, hogy gondolkodó fiatalember s a maga erejéből formálja meg a szerepét. Nem konvencionális és nem szaval.”²²⁵

A kortárs kritika tehát rögzíti, hogy Ódry már nehezen beszélő akadémista korában feltűnik természetes beszédével és szokatlan értelmével (érti, amit beszél). A beszéd és a tudatosság eszerint összefügg: a színészhallgató ura a gondolatainak, és így beszédének is.

A természetesség nem egzakt fogalom, nem lehet tudni, hogy hogyan, mihez képest is kell pontosan elképzelni, mit jelenthet időben vagy térben teljesen máshol, mint ahonnan olvassuk, például százhusz éve egy vizsgaelőadáson egy fiatal játékában. Mégis nagyon fontos rögzíteni a tény, amikor ezt valakiről megjegyzik – mert jelezni szokta, hogy a néző vagy szakember a hatása alá került egy színész játékának, jónak tartja azt. Nem köthető stílushoz, korszakokhoz, inkább a színészi munka színvonalára utal. Hevesi Sándor írja, hogy az európai színjátszás történetének egyik legfontosabb dátuma 1720. április 20., mert ekkor tért vissza több évtizedes szünet után a színpadra a Molière-tanítvány Michel Baron, és

„[...] ekkor történt meg először, hogy egy színész Corneille-féle tragédiában *természetes* mert lenni. (...) »Milyen érdektelen, milyen színtelen! Baron nem hatott, míg egy helyen – így szól a hagyomány – elhalványodott, majd meg *kipirult*. Ekkor megérezte a közönség, hogy mi megy végbe a lelkében, és hitt neki«.”²²⁶

Az idézet forrása valószínűleg Riccoboni, Hevesi nyilvánvalóan nem láthatta Baron játékát – a jelenségre azonban, a színész és a nézők viselkedésére, egymás közti hatására ráismer saját huszadik századi színházi praxisából. Baron példáján a természetes színészet jóformán észrevehetetlen, viszont amikor mégis leírható jelekkel szolgál, jelei rendkívül erősek, mert ösztönszerű testi reakciók, mint amilyen a pirulás. Amikor ezek a reakciók, jelek a drámán, az előadáson belül értelmezés szerint jó helyen történnek, a néző számára kiderül (Hevesi

²²⁴ N.n.: Az új nemzedék. *Pesti Napló*, 1897. június 5. 12.

²²⁵ N.n.: Növendék-előadás. *Pesti Napló*, 1898. január 31. 5.

²²⁶ Hevesi i.m. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. 250.

szavával „megérzi”), hogy a színész akaratlagosan cselekszi ezeket, dolgozik. Erre a munkára vonatkozik a kritikus megjegyzése is,²²⁷ miszerint *meglátszik* Ódry Árpádon, hogy gondolkodó fiatalember.²²⁸

4.2. Egy versmondás

Bár Hevesi óva int attól, hogy komoly következtetéseket vonjunk le belőle, egy-két bekezdés erejéig mégis kitérek egy fönmaradt hangfelvételre: Ódry talán leghíresebb versmondása, a *Sírni, sírni, sírni* ma is meghallgatható.²²⁹

Nem vállalkozom az előadás részletes leírására, annyi azonban biztos, hogy a hangfelvétel az eddigi kritikai-irodalmi megállapításokat mai fül számára is igazolja: Ódry ebben a gyászversben is végig rendkívül gyorsan beszél, mégis könnyű követni, mert bár erős érzelmektől fűtött, szigorúan fegyelmezett és világos értelmű ez a gyorsaság. A sajátos, ódrys modor részben abban állhat, hogy bár a beszédtempója összességében különlegesen gyors, az egyes hangzókat néha szokatlanul hosszan, nyújtottan ejti. Az értelmezés tudatosságát, az előadás tervezettségét bizonyítja mindenekelőtt a versmondás szerkezete: egy hatalmas crescendo az egész: sorról sorra fokozza a feszültséget, emelkedik az utolsó sor előtti tetőpontig, majd a zárósort szavanként ejti le, mint ahogy síráskor kienged a feszültség. A tempó, az intonáció spontaneitásra, a szerkezet tervezettségére utal.

A versmondást négy másik színész előadásával összehasonlítva kiderül: közülük hárman ugyanazt a struktúrát építik föl a versben, mint Ódry, egyikük pedig merőben mást. Kállai Ferenc²³⁰ határozottan a zeneiség ellen dolgozik, egyszerű, próza-szerű kijelentéseket tesz.

²²⁷ A *Pesti Napló* névtelen kritikusa, aki a másodéves Ódry Árpádra fölfigyel, valószínűleg nem más, mint a fiatal Hevesi Sándor. „Negyven esztendővel ezelőtt láttam őt először a budai Várszínházban, ahol az Országos Színiakadémia növendékei Dóczy Lajosnak *Csókját* adták elő. Ódry mellékszerepet játszott a darabban, a herceget, s mint fiatal kritikus, megállapítottam róla, hogy egyetlen a növendékek között, aki tud beszélni. Később rájöttem, hogy benyomásom hű volt és hiteles, de fogalmazásom megtévesztően gyarló. Ódry akkor még nem tudott beszélni, sőt mozogni is csak akkor mozgott jól, ha mozdulatlan mert maradni. De mégis ő volt az egyetlen a kezdők együttesében, aki egyénien jellegzetes mivoltával hatott, kifejezést tudott kölcsönözni a szónak s betanult fogások, beszajkózott vers-dallamok helyett, akármily kezdetleges formában is, de emberi arcélt mutatott a színpadon.” Hevesi i.m. Ódry. 318–319.

²²⁸ N.n.: Növendék-előadás i.m. 5.

²²⁹ Ódry Árpád: Ady Endre versei, Hungaroton LTD, 1959. (Felvétel: 1930. június).

²³⁰ Kállai Ferenc: Menekülés az Úrhoz. Ady istenes és Halál versei, Hungaroton LTD, SLPX 14151, 1990.

Latinovits Zoltán,²³¹ Gáti József²³² és Szabó Sebestyén László²³³ viszont a maguk módján mind élnek az utolsó pillanatig tartó felfele fokozás eszközével, majd az utolsó sorban az ellen-fokozással, a fokozatos kiengedéssel. Ódry (1 perc 36 másodperc alatt) gyorsabban mondja el a verset, mint Latinovits (1 perc 48 másodperc), Gáti József (1 perc 46 másodperc) vagy Kállai Ferenc (1 perc 40 másodperc). Egyedül Szabó Sebestyén László (1 perc 30 másodperc) mondja nála is gyorsabban, azonban itt a legkevesebb a beszédben a mozgás, a változás, a szélsőség, a tisztaság és a technika (ami nem csoda, hiszen ő a legfiatalabb és legtapasztalatlanabb a versmondók közül). Sorról sorra fokoz, de nem jut magaspontra az intonáció, inkább csak alig érezhetően gyorsul a beszéd. Gáti József előadása (aki a felvétel idején már csaknem húsz éve a Színház- és Filmművészeti Főiskola beszédtanára, tankönyvet is ír a versmondásról) azzal kelt feszültséget, hogy majdnem egyenletes hangszínrre visszafogja, lefojtja a beszédet, akár a versben a zsolozsmát, de azért végig érzékelteti a crescendót, kétsoronként lép nagyon finoman egyre feljebb. Az utolsó sor szavait folyamatosan, szünetek nélkül mondja (áradó, megállíthatatlan sírás). Latinovits bevallottan Ódry fölépítését használja.²³⁴ Nem utánozza, hanem logikailag követi Ódry struktúráját. Például hallható Ódrynál is, hogy a nagy crescendóban is van egy kis megtorpanás, egy majdnem-tetőpont, amely előre jelzi majd a végsőt: „megbánni mindent” szinte megállítja, majdnem félbehagyja a verset, ezt Latinovits föl is erősíti, szinte visszavonja az addigiakat, határozottan lezár – aztán mégiscsak folytatja, befejezi a crescendót. Szerkezetében követi tehát Ódryt, a mondás mikéntjében azonban eltér, saját szabálytalanabb, merészebb megoldásaival, pl. az utolsó sor „sírní”-jai közt nagy-nagy szüneteket tart (fölszakadó sírás). A vers tetőpontján, a „testamentumot, szörnyűt írni” sornál viszont erősen, túlzón megnyújtja a hangzókat Latinovits, már a „testamentumot” szóban is, amit különben archaizálva „testámentum”-nak mond, hosszabb az s, az á. De a „szörnyűt” r-jét végképp dörgőn, szokatlan hosszan pörgeti: ezzel pontosan idézi Ódry hosszú r-jeit, éppen úgy ejti a hangzót, mint ő. Így Adyt, Ódryt együtt mutatja föl és adja tovább saját hangján, saját versértelmezésében (miközben újabb példát szolgáltat az Ódry-féle versmondói iskola tudatosságára, ahol egyetlen hang sem esetleges). Egyébként ez a megoldás Kállainál is

²³¹ Ady Endre–Latinovits Zoltán, Hungaroton, LPX 13735, 1976.

²³² Gáti József: Kiadatlan irodalmi felvételek, Hungaroton LTD, 1969.

²³³ Ady Endre: Sírní, sírní, sírní – előadja Szabó Sebestyén László. Déri Balázs (rendező, adásnap: 2018.január 4.) *Vers mindenkinek*, M5, Budapest, hozzáférés: <https://nava.hu/id/3241063/>. Utolsó letöltés: 2022.07.29

²³⁴ „Egyébként a *Sírní*, *sírní*, *sírnit* a Tamással együtt készített Ady-lemezen nem tudtam másképp mondani, csak az ő felépítésében (...) Nem lehet elszakadni tőle.” Latinovits i.m. 85.

hallható, ha kevésbé jellegzetesen is – vagyis még az ő teljesen más indíttatású, egyszerű elbeszélő jellegű versmondására is hat Ódryé (vagy Ódry-Latinovitsé).

És ha már a hangról, hangsúlyról van szó, talán egy nagyon apró részleten, egyetlen szótag-hangsúly példáján, a „szolgákkal” szó egész verssel való kapcsolata segítségével szemléltethető a legegyszerűbben a versmondók külön-külön szándéka, felfogása (döntési felelőssége, lehetősége) is: Ódry, Latinovits és Szabó a szóban a második szótagot nyomják meg kicsit erősebben, látszólag a magyar nyelv szabályainak ellentmondva, helytelenül: „szol-gákkal”, Kállai és Gáti egyértelműen az elsőt: „szol-gákkal”. Ódry (és követői) döntése az egész vers kontextusában mégsem értelemellenes. Egyrészt mert nagyon finom és apró ez a zenei nyomaték, könnyen érthető marad tőle a szó, nem vész el információ, értelem. Másrészt pedig, mert pontosan ezekkel a mikro-eszközökkel éri el, hogy a tiszta, emelkedő nagy szerkezet, a crescendo mellett (vagy inkább: alatt, közben) a vers idézte hangokra, az óráütés monotóniájára és a harang ide-oda kongására is emlékeztessen a beszéd (vagyis a maga módján, színésziileg értelmezze azokat): a „szolgákkal” második és harmadik szótagja úgy csap vissza az elsőre, mint a harang nyelve vagy az óramutató.²³⁵

Ascher Oszkár verselméleti munkáiból kiderül, milyen hatással volt a magyar versmondói hagyományra Ódry, hiszen Ascher tőle tanulja az alapokat – de a *Sírni, sírni, sírni* c. Ady-vers példája azt is megmutatja, hogy egyetlenegy versmondásnak, egyetlenegy színészi játéknak is lehet majdnem százéves hatástörténete a színészi gyakorlatban. Ódry egykori versértelmezése direkt vagy indirekt módon a mai napig áthatja a különböző színészi megközelítéseket, vagyis a gondolkodást; lényegében nem szakadtak el tőle.

4.3. Iskolák

A versmondás ugyanakkor magánbeszéd – Ódry saját meghatározása szerint. Kevés derül ki belőle tehát a színházi-drámai játékokra vonatkozhatónan:

²³⁵ Természetesen zeneiség és tartalom nem elválaszthatóak egymástól. A *Sírni, sírni, sírni* „egyike azoknak a kísértetiesen vizionárius Ady-verseknek, melyek leginkább a zenei effektusokra épülnek. Ezért az infinitívuszok monotóniája, a hangutánzó, hangfestő kifejezések, alliterációk, a komor hatású mélyhangú szavak nagy száma... Ha valaki, aki egy szót sem ért magyarul, meghallgatja például Ódry Árpád előadásában, mely különösen remekül adja vissza a vers zeneiségét, azonnal megmondja, hogy siratóéneket hall, rögök dübörgését a koporsóra, gyászzenét, mely nem egy ember, de az egész világ temetését kíséri. Ha azonban a szavak értelmére is figyelünk, akkor kiderül, hogy bár a fenségesnek szinte minden ismerve megvan a versben, annak alapélménye mégis egy egyszerű falusi temetés.” Vezér Erzsébetet idézi Breuer József. Breuer József: Ady-hatások Kodály művészetében. *Kortárs*, 1977, 21. évf., 11. sz. 1780–1785. 1782. Breuer tanulmányában fölveti, hogy Kodály ismerhette Ódry szavaltát.

„A színpadi beszédnek két eleme van: a párbeszéd és a magánbeszéd. A párbeszéd rész a jelenetből; a magánbeszéd rész a jellemből. A párbeszédnek igen gyakran nem a beszélő áll központjában, hanem társa vagy a beszélőkön kívül álló szereplő. A drámai formának, vagyis a párbeszédnek éppen az a művészete, hogy abból mindent ki lehet találni: a helyet, az időt, az eseményt és főképp a jellemeket. Minél alattomosabb ez a forma, annál művészebb. A párbeszéd tehát folytatás, sohasem kezdés, mégpedig folytatása az ellenpárbeszédnek is. Ezen a ponton tér el minden egyéb előadástól, leginkább a verselőadástól. A vers összefoglal, a párbeszéd széjjelbont. A vers általánosít, a párbeszéd részletez. A vers el akarja árulni az érzést, a párbeszéd kitaláltatja a hallgatóval, tehát rejtőzik. Ezért a színésznek előbb meg kell találnia egy párbeszéd központját. Többen haladnak egy cél felé, tehát folytatniok kell egymás szavát. Részletet kell adniok egy egészhez, a részleteket össze kell illeszteniök. Ezen a szerkezeten kell elférnie mindennek, ami a drámát eredményezi. Az előadó feladata kitalálni, hogy mi tartozik a szerkesztéshez és mi az élményekhez, és eszerint használni az eszközei gazdagságát. A párbeszédnek nagyon közel kell lenni az élet hangjaihoz, de kell, hogy azoknak túlzása legyen. A színpadon az időnek megtízszereződik az értéke, tehát igen nagy veszedelmet rejt magában. A közönség hajlamos az elfáradásra. Ébren kell tartani. Ennek az ébrentartásnak eszközei a beszéd és a mozgás. Mindkettőt túl kell vinni a valóságon, mert a közönséget nem elégíti ki csupán annyi, amennyi őbenne magában is megvan.”²³⁶

Vagyis Ódry a színpadi, társas jelenlétben az időre hívja föl a figyelmet: a színész dolga az időt kihasználni, nem engedni elfáradni a nézőt, ebben a túlzások, a valóság arányainak az elmozgatása, megváltoztatása segítheti. Valamint a színész feladatának tekinti, hogy elválassza a mű szerkezetét a saját élményeitől – ez a megjegyzés nemcsak azért egyedülálló, mert a színész szempontjából hangsúlyozza, hogy annak, aki előad, tisztában kell lennie az egész mű szerkezetével, hanem gyakorlatilag is elválasztja egymástól a rendező és a színész alkotói terepét: minden, ami a szerkezet, közös alkotás, az egész műből következik; az élmények azonban a színész sajátjai.

Ascher Oszkár Ódry-tanulmányában²³⁷ sorra veszi a korabeli Budapest aktuális színházi trendjeit, a színházakban látható játéktípusokat, hogy érzékletesen szemléltesse, miben és kitől tért el az az irány, amelyet Ódry esztétikailag, tudatosan képviselt.²³⁸ Ascher négy

²³⁶ Csillag i.m. Ódry Árpád, a beszédművész. 48.

²³⁷ Ascher i.m. Ódry Árpád. 306.

²³⁸ „Elítélte azt a felfogást, amely a klasszikus színésztől hatalmas termetet, dörgő hangot követel meg, s ami a külső jelek logikus következményeként az előadás kongó, üres álpátoszába torkollik, és ami a Nemzeti Színháznál még a német iskola hagyománya volt. Éppúgy elítélte azonban azt a »francia iskolát«, amelynek hirdetője és megvalósítója a Nemzeti Színháznál elsősorban Ivánfi Jenő volt, aki Cocquelin-től, a híres francia színésztől átvett éneklő stílussal jóformán a mondanivalótól függetlenül csak zenei hatásokra épített. (...) Pethes Imrével, Hevesi Sándorral, Paulay Erzsivel annak az elvnek hirdetője és megvalósítója volt, amely az emberi beszéd mindennapi természetességéből indul ki, de ezt stilizálja, emeli művészi hatásfokra, a legnemesebb pátoszig. Ezen a ponton volt sok vitája (...) az akkori Vígszínház uralkodó stílusát, a naturalista, színpadi beszédet diadalra vivő Hegedűs Gyulával és társaival.” Ascher i.m. Ódry Árpád. 306.

színházi stílusirányt különböztet meg, ebből három a Nemzetiben versenyzik egymással, egy pedig a Vígszínházra jellemző. A következőkben ezeket veszem sorra.

Az elsőt a „német iskola hagyományának” nevezi, ez a régi nemzetis, eredetileg francia eredetű, „szavalós-deklamálás” játékhagyomány, amelyet szokás koturnusos színészetnek is nevezni. Évszámok szerint ennek az iskolának legnagyobb, egyszersmind kivételes alakja Jászai Mari, aki sokszor egymaga viszi a vállán az előadásokat. Ugyanakkor az ő Elektrájáról is azt jegyzik föl, hogy természetességével, egyszerűségével, a játékhagyomány pózainak lebontásával lesz kasszasiker, Elektra megformálásakor Jászait „realisztikusnak”²³⁹, sőt, „naturalisztikusnak” nevezik a szerzők.²⁴⁰ A 20. század első évtizedeiben a Nemzetiben Jászai Mari még mindig vonzerő és vita fölött álló művész,²⁴¹ ám körülötte a legtöbb kolléga alighanem a szavalás rutinjainál, formáinál, külsőségeinél megáll. Major Tamás a húszas évek Nemzetijéről azt állítja, hogy

„Európa vagy a világ legrosszabb színháza lehetett (...) annak ellenére, hogy Hevesi Sándor mindent megtett, hogy valami újat adjon, hogy valami színvonalat biztosítson (...) nem volt szokás, nem is volt érdemes instrukciókat adni; megmosolyogták, lenézték. Általában a színészek nem voltak hajlandók próbálni (...) rémes társulat volt, de volt az a hat-nyolc ember (...) világos, hogy Jászai Mari is odahaza gyakorolt.”²⁴²

A „rég, klasszikus iskola” Ódry Nemzetiben aktív éveinek időszakában tehát inkább a szavalás, a szavalós színjátszás berögzült rutinjainak sokaságát jelenthette, illetve egyes színészek kiemelkedő szóló-teljesítményeit. Mintha „magánbeszédet” játszanának a drámákban is. Jászai Mari meghatározása szerint a „koturnus” szónak, a „koturnusban játszani” kifejezésnek egyébként nincs köze a kor stílusjegyeihez, egyszerűen játéktechnikai kérdés, színészpédagógiai megközelítés: azt a készséget jelenti, amellyel a színész a szerepben a nagyságot meglátni képes, tehát egyfajta képzelőerőt.²⁴³ Ódry ugyanígy a

²³⁹ Pukánszky i.m. 316.

²⁴⁰ „Elektra szerepe, melyben (...) a klasszikus tragédia zengő dikcióját nagyhatású realisztikus ábrázolással tudta egyesíteni.” Pukánszky, i.m. 316. „Az első magyar Elektra-előadásnak a nevezetessége az volt, hogy a magyar művésznő, bár külső illúziót nem tudott kelteni, mozgás dolgában felszabadította magát a hagyományos tragikai pózok alól, az alaki szépség követelményeit sem respektálta, szinte naturalisztikus merészségeket engedett meg magának és éppen ezekkel a merészségekkel hatott.” Hevesi i.m. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. 263.

²⁴¹ „Ambrushoz fűződik Jászai Mari művészetének gyönyörű másodvirágása (...) hatvanesztendőn felül is áttal a rutin készletkamrájába nyúlni s minden szerepében újat tud alkotni (...) Ő már ekkor felül állott minden kritikán.” Pukánszky i.m. 458–459.

²⁴² Koltai i.m. *Major Tamás – A Mester monológja*. 18–22.

²⁴³ „És mikor megtudtam a koturnus értelmét, akkor rájöttem, hogy az nem a görög színészek által felkötött toldalékciszma és nagy fejű álarc, hanem az a lelki képesség, hogy a velünk és körülöttünk történő eseményeket szélesebben tudjuk látni, hogy a dolgoknak a kelleténél nagyobb fontosságot tudunk tulajdonítani. A nép úgy

gyakorlat felől határozza meg a pátosz fogalmát: azért veszélyes és kerülendő a színpadon, mert egyedül maradhat benne a színész, kapcsolatát vesztheti a partnerekkel, a közönséggel.²⁴⁴ Ez megmagyarázza azt is, hogy minőségtől függetlenül miért tűnhetnek patetikusként, komikusnak régi korok szavalatai: egyszerűen amiatt, hogy a színész az előadásban „egyedül marad”, nézője, közönsége – akivel együtt hozta létre megszólalását – már nincs. Ascher és Ódry is megkülönböztet pátoszt és álpátoszt: ez viszont már éppúgy minőségi és nem stilisztikai kérdés, mint a mesterkéeltség vagy természetesség problémája.²⁴⁵ A második kategória Ascher szerint az Ivánfi Jenő képviselte kortárs „francia iskola” volt. Ez az irányzat tulajdonképpen a „declamation” modern, friss változata: itt az irodalmi szövegek zenei finomságaira esik a hangsúly, a színész, akár az operaénekes, a hangzásban, szinte a szöveg éneklésében fejleszti magát művészi fokra. Ivánfiék francia mintára hajlamosak voltak az utolsó szótagot hangsúlyozni. Mintaképek Coquelin volt, akinek budapesti Cyrano-vendégszínházjáról Hevesi azt írja, hogy káprázatos beszédművészetével az első felvonásban könnyen túlszárnyalta magyar kollégáját, a Nemzeti Cyranoját, Pethes Imrét, ám az erkélyjelenetben és a haldoklás-jelenetben, ahol a játék „bensőséget és emberiséget” kíván, messze alatta maradt Pethesnek – pl. a nézőtér és a sűgőlyük felé vallott szerelmet, hogy ne kelljen fölfelé beszélnie, pózolván halt meg.²⁴⁶ Hevesi virtuóznak tartja az ilyen típusú színészetet, amely a közönség „hideg bámulatát” ki tudja vívni, ám nem helyesli, hogy a személyiség ezekben az esetekben a drámaíró, a rendező, a mű-egész rovására kerül előtérbe.²⁴⁷

A harmadik nemzetis csoport Ódry Árpád, Pethes Imre, Paulay Erzsi és Hevesi Sándor nevével fémjelzett. A modern, pátoszmentes játék és a természetes, értelem szerinti,

fejezi ezt ki, hogy: mindennek nagy feneket kerít.” Jászai Mari: *Emlékirat és napló*. Budapest, Athaeneum Kiadó, 2016. 58.

Latinovits a koturnusról: „Miután a vers az semmiképpen nem egy egyszerű produktum, hanem valamely sűrítmény (...) verset mondani egyszerűen, vagy ahogy mi értjük az egyszerűséget, pongyolán, úgy ahogy kedvetlenül és közönyösen azt mondjuk egymásnak, hogy »hogyan vagy?« vagy »jó napot!«, hát így verset mondani nem lehet. Következésképpen valóban koturnus kell, akkor a koturnus a lélek koturnusa, az emberi összeszedettségnek, koncentrációnak valami olyan emelkedettsége, amelyben aztán már nyugodtan lehet egyszerűen mondani.” Latinovits, i.m. 80.

²⁴⁴ „Sokan a szavalást hiszik a színpadon a beszéd túlzásának. Kétségtelen, hogy a pathos sokat tud magába sűríteni, kétségtelen az is, hogy az a színész, akinek rendkívüli az érzelmi gazdagsága, nem elégszik meg közönséges mondanivalókkal. Tehát eszközt keres azok felfokozására. Ennek a jogosultsága azonban csak addig tart, ameddig kapcsolatban tud maradni a többi előadóval és nem öncél. A szavalás ugyanis érzelmi elkülönülést jelent. Vagyis nem keres társat és egyre jobban eltávolodik a párbeszédétől: a színpad főelemétől, ami által töredékké válik. Ezenkívül könnyen vezet modorossághoz, éppen azért, mert nem veszi föl a többi beszélő által adott hangot. A modorosság pedig nem a saját egyéniségének túlzása, hanem a színek hiánya.” Ódryt idézi Csillag i.m. Ódry Árpád, a beszédművész. 48.

²⁴⁵ pl. Ascher i.m. Ódry Árpád. 306.

²⁴⁶ Hevesi i.m. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. 264.

²⁴⁷ Uo.

hétköznapihoz a lehető legközelebb álló beszéd hívei a színpadon, pl. Hevesi vezeti be a Paulay Ede-iskolával szemben, hogy a beszédben mindig a jelzett szó, nem pedig a jelző legyen hangsúlyos. A beszéd tehát nem öncél és díszítés, hanem eszköz, amely mindig fontos jellemzője a szerepnek: minden szerep, akárcsak minden ember, másként szólal meg, másként beszél, az pedig a színész önálló alkotása és felelőssége, hogy miként. A párbeszédnek, a megszólalások szituáltságának viszont – ahogy föntebb az Ódry-idézet is rávilágít – a darab egésze, a rendezés ad kontextust. Hevesiék eszménye az a fajta „klasszikai” játék lehetett, amely nem első megszólalásra természetes, hanem sok próbálkozás után „egyszerűvé érik”, letisztul, csak a leglényegesebb vonásokat őriz meg.²⁴⁸

A negyedik, talán legerősebben ható színpadi stílus, amely az előzőnek is némiképp eredete, pedig a naturalizmus (olykor verizmusnak is nevezik). Ez a 20. század elején a Vígszínház előadásainak és művészeinek, Hegedűs Gyulának, Varsányi Irénnek modern játék- és beszédstílusa. Célja az egyszerűség, keresetlenség, természetesség, bár technikailag ugyanúgy komoly mesterségbeli tudást kíván, mint a „klasszikai iskola”. Hegedűs Gyula is ír beszéd-tankönyvet, és a legszebben beszélő magyar színésznek tartják.²⁴⁹ Ám a beszédtechnikán túl, főként a repertoárból adódóan határozottan különbözik a nemzetis egyszerűségtől: a Vígszínházban prózát, társalgási darabokat játszanak, a szalonok, az utcák, Pest beszélt nyelvét viszik színpadra – különösen alkalmas ez a színházi helyzet arra, hogy a társulat összeszokjon, összjátékká, közös színpadi nyelvvé, majd vígszínházi stílussá alakuljon a sok együtt játszott, hasonló beszédet igénylő előadás-tapasztalat.

A Nemzetiben a „klasszikai” eszmény viszont már csak a repertoár okán sem lehet egyféle stílus. Nem is stílus, hanem inkább kompetencia: a színészeknek az a képessége, hogy verses és klasszikus irodalmi szövegeket is természetesen, otthonosan, emberien beszéljenek – nem látványosan prózává, utcai nyelvvé törve, hanem az írott mű stílusát, melyhez formája is szervesen hozzátartozik, a nézők számára érthetővé, sőt, érzékelhetővé, befogadhatóvá téve.

²⁴⁸ A korszakban a „tökéletes természetesség” eszménye Eleonora Duse volt. Vö. pl. Haraszi Gyula: Duse Eleonora. *Budapesti Szemle*, 1984, 77. kötet, 205. sz. 67–91. Hevesi Duse pályaképéből szűri le: „Míthogy a klasszikai stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvonatott és legleszűrtébb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik s így legtöbbet hágy el: talán a klasszikus stílusra legjobban úgy érik meg a színész, ha keresztül megy a naturalisztikus játékmódon, mely nagyon sok jellel dolgozik, s a valóságot nem lírai, hanem mimikai módon reprezentálja. (...) A nagy művész, aki átélésekből s átérzésekből teremt, amikor már eszközeinek teljes birtokában van, amikor már nem keresi a hatásokat fogásokkal és árnyalatokkal, mert tudja, hogy a legnagyobb hatás föltételei a lelkében szunnyadnak, monumentálissá, klasszikussá válik. Természetesen ez nem akarat vagy ízlés dolga, hanem merőben a tehetségen fordul meg. Ez a nagy egyszerűsítés gyakran egy élet eredménye; iskola eredménye nem lehet soha.” Hevesi: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. 295.

²⁴⁹ Szász Károly 1928-ban „Hegedűs Gyuláról kijelentette, hogy a legszebben és legtisztábban beszélő magyar színész, de vele is olyan szerepeket játszatnak, amely nem méltó hozzá”. Az újságíró erre a *Játék a kastélyban* hozza példának. N.n. i.m. A fejlődő Csontos..., 5.

A játéktílus tehát a rendezéshez kötődő fogalom. A színész, az egyén a játéktílus szerint, de nem stílusban játszik, hanem a saját, közös játéktílusba illő értelmezésében: a „klasszikai játék”, Ódryék törekvése egy olyan módszer, olyan iskola, ahol a színészeknek mindig egyéni, mindig más módon megoldást kell hozniuk.²⁵⁰ Major Tamás emlékezése szerint

„Itt volt Ódry, hát az valami fantasztikusan készülhetett a szerepre, úgy, mint egy zongoraművész, mert egyszer csak váratlanul megszólalt az utolsó próbákon, és olyan tempót diktált, annyira kigyakorolta, hogy teljesen meglepte a többieket a fordulataival, a hangjával, a szerep fölépítésével. Tulajdonképpen ő volt az első, aki törekedett egy szerepet fölépíteni.”²⁵¹

„Mi, magyarok második generáció óta csinálunk színészetet... a kezdet kezdetén vagyunk” – írja Jászai Mari 1897-ben.²⁵² Amikor néhány évvel korábban, az 1893–94-es tanévben színészeket tanít, tanári hitvallásként (a számára magától értetődő szakadatlan tanulás mellett) az egyéniség, az eredetiség, a személyiség tiszteletére helyezi a hangsúlyt.²⁵³ Első feladatként növendékeinek ugyanazt a verset adja föl tanulásra, hogy kinek-kinek az egyéniségét a kötött szöveg mondásában fedezze majd föl. Ódry az ezt követő tanévben lesz az Akadémia tanulója, 1895–1898 közt jár oda,²⁵⁴ tanára harminc évvel később, 1929-től, igazgatója 1930-tól. Közvetlen tanítványai körében szinte kultusza van.²⁵⁵ Ignác Rózsa visszaemlékszik, hogy a strandon egy véletlen találkozás során trocheus és spondeus különbségét magyarázza neki.²⁵⁶ Egri István elmeséli, hogy már felnőtt színészként fordult hozzá, amikor egy bizonyos szereppel bajban volt, félt tőle – Ódry azt javasolta neki, hogy Beethoven kilencedik szimfóniájának negyedik tételét annyiszor hallgassa meg, amíg képessé nem válik az örömben feloldódni: „mentse át a zene földöntúli szárnyalását a szerepébe”.²⁵⁷ Az instrukció azért

²⁵⁰ „A színész az egyetlen lény, aki felelős a szavakért. Ami még súlyosabbá teszi helyzetét, az az, hogy majdnem mindig a más szavaiért felelős.” Ódryt idézi Rédey i.m. Ódry Árpád.

²⁵¹ Kolta i.m. *Major Tamás – A Mester monológja*. 20–21.

²⁵² Jászai i.m. 97.

²⁵³ „Önök a legnehezebb pályát választották (...) nekünk minden nap tanulnunk kell, folyton, szakadatlanul (...) A színészet nem valamilyen szakma, amelynek a végire lehet járni (...) A színésznek mindent ismernie kellene, amit emberi elme a világ kincsestárába összehordott (...) A legnagyobb kötelességtudás sem elég ide. De akit a lelkesedés vezet, annak nincs nehéz (...) Úgy tekintem önöket, mint akiket a lelkesedés hozott ide egytől egyig. (...) Tisztelni fogom mindegyikükben az egyéniséget, eredetiséget, mert egyedül ennek van jogosultsága és sikere a színpadon. Egész törekvésem arra fog irányulni, hogy egyéniségüket megismerjem, és ha megismertem: napvilágra hozzam. Egyéniségüket akarom saját lelki szemeknek kifejteni, önmaguk előtt érvényre juttatni...” Jászai i.m. 80.

²⁵⁴ A végzős akadémisták márciusi vizsgájáról így ír a *Pesti Napló*: „Három apróságot játszottak el a jövőendő színészek sok pátosszal és kevés önállósággal. Legkiválóbb közülük Ódry Árpád, kész színész, akit Kolozsváron, ahova már szerződtek, bizonyára meg fognak szeretni.” N.n. i.m. Növendék-előadás. 5.

²⁵⁵ Egri István: Emlékezés Ódry Árpádról. *Pesti Napló*, 1939. augusztus 27. 19.

²⁵⁶ Ignác i.m. 546.

²⁵⁷ Egri i.m. 19.

remek, mert első lépése könnyen követhető, bárki képes megtenni, hogy zenét hallgat, mégis nagyívű, hiszen a színész napi problémáját egy mozdulattal összeköti az európai zenetörténettel és kultúrával (ezzel erősen azt sugallva neki, hogy van megoldás, csak tenni kell érte). Ha Beethovent a színész sokszor hallgatja meg azzal a céllal, hogy munkához, szerepépítéshez akarja használni, tehát erősen odafigyel rá, valamit egész biztosan nyerni vagy tanulni fog belőle – ha mást nem, legalább egy érzéki, felszabadító hangzásélményt, zenei élményt köthet a szerepre készüléshez, a szereppel töltött időhöz. Ha valaki fél egy szereptől, az alapvető akadálya a munkának, az elsődleges cél tehát a félelem megszüntetése, elhárítása – ami önkéntelenül meg is történik rögtön, ha az ember dolgozni kezd, vagy ez esetben: ha egyszerűen hagyja hatni magára a zenét. A további feladatot, a következő lépést is megszabja Ódry: a szabadságot, az örömet át kell menteni a szerepbe; ennek a hogyanján gondolkodni pedig már tisztán szakmai kérdés – ezen a ponton a színész tehát már nem azon gondolkozik, hogy valamit meg tud-e csinálni, hanem azon, hogy miként fogja.

Major Tamás egy interjúban elmeséli, hogy akadémistaként, amikor a *Hamlet*ben mellette statisztált, úgy megrémült egy előadáson Ódry játékának intenzitásától, hogy alig tudott neki a színpadon válaszolni.²⁵⁸

A tanítványok, fiatalabb pályatársak anekdotikus visszaemlékezésein túl a fennmaradt akadémiai beszédek és a Németh Antal szerkesztette *Színészeti Lexikon* bizonyos szócikkei azok a szövegek, amelyekben Ódry saját fölfogását és tapasztalatát megfogalmazza a színészetéről. A szerepépítés kapcsán nem a darabról, nem a keretekről, nem a kontextusról vagy a stílusról beszél, hanem arról, ami minden körülmények között, mindenképpen a színész rendelkezésére áll: a színész emlékezetének és fantáziájának a szerepét hangsúlyozza:

„A szerep fölfogásának két ősforrása van: a színész élményeinek emlékei és a színész fantáziája. (...)

Hivatott színésznek szerepet előírni alig lehet, mert mindaz, amit életében átélt, megfigyelt vagy olvasott, befolyással van egy-egy új alak megteremtésére; (...) a nagy színészalkotásokba a nagyobbik rész nem a szerepből, hanem a színész élményeiből került. (...) A szerep fölfogása tulajdonképp a szerep önleplezése. (...) A szerepfölfogás állandó folyamat a színész életén végig, és nem szerepek szerint megújuló izgalom, mert a színész egyéni élménygazdagsága benne a fő tényező. Nem tudás, nem akarat, nem elhatározás kérdése, de legkevésbé tanulmányozás kérdése. A színész nem a szerepet

²⁵⁸ „Én sem addig, sem azóta nem láttam emberen a hirtelen fellobbanó indulatnak ilyen lángörvényét. Ódry szemében villám gyúlt ki. S én ettől egy villanásnyi, mégis örök leckét kaptam a színészi átélés és szuggesztivitás varázslatáról. Ilyet semmiféle főiskolán nem lehet tanulni” – mondja az interjúban Major Tamás Sas i.m. 15.

»tanulmányozza«, hanem önmagát, és amikor nagyot sikerült alkotnia – találkozott önmagával. Egy szerep jövője nem más, mint a színész múltja.”²⁵⁹

Jászai Mari és a nála egy generációval fiatalabb (és más stílusiskolába sorolható) Ódry Árpád színészet-fölfogásában közös elem, közös alapvetés az egyéniségtisztelet, a személyiségből való kiindulás. Ez arra enged következtetni, amit a fejezetben idézett források és példák is mind alátámasztanak: hogy a színészi munka, színészi játék megközelítésekor – legalábbis Jászai és Ódry esetében – nem érdemes figyelmen kívül hagyni színpadi sajátosságaiknak, különlegességüknek, alkotó egyéniségüknek, színészi gondolkodásuknak és szokásaiknak vizsgálatát.

A színészethez, az egyéniség használatához szükséges önismeret és önreflexió képessége azonban csak fantázia és műveltség segítségével fejleszthető. Ódry legfőbb érve a színészek iskoláztatása mellett az idő:

„...Hogyan ábrázoljon valamit, amit közvetlen tapasztalásból nem ismer? Hiszen aki meg akarja várni, míg közvetlen tapasztalásból ismeri meg az egész emberiség sorsát és jellemét, annak addig kellene várnia, míg végre nem lesz alkalmas többé, hogy színpadra lépjen. A műveltség az egyedüli erő, amely meg tudja termékenyíteni a színész fantáziáját az ismeretlen megteremtéséhez. És ez a színészműveltség az a cél, amiért a Színművészeti Akadémia létrejött.”²⁶⁰

²⁵⁹ Csillag i.m. Ódry Árpád, a beszédművész. 48.

²⁶⁰ Csillag i.m. Ódry Árpád. 206.

5. A megformált idő – Ruttkai Éva két idő-játéka

A színészet nem tanulható, állítják még színészmesterség-tanárok is.²⁶¹ Már az első magyarországi színészképző intézmény, a Színészeti Tanoda megalapítása idejében is általános vélemény volt, hogy a színészet nem tanítható.²⁶² A színészek képzésére, tanítására ugyanakkor kezdettől fogva erős igény mutatkozott, a Paulay és Egressy által megfogalmazott törekvések előtt²⁶³ Megyeri Károly és Szentpétery Zsigmond például Kassán és a kolozsvári társulatnál oktatta a kezdő kollégákat.²⁶⁴ És bár 1865-ben megalakult a Tanoda – később Akadémia, majd Főiskola, majd Egyetem –, és a következő mintegy százötven évben ez az intézmény adta a professzionalizáció kereteit, a szakma tanítása mégsem csupán csak itt folyt, hanem, mint annak előtte, folytatódott a gyakorlatban is: a társulatokban, a próbák során, a takarásokban, a nézőtéren, tehát a színházakban: ahol egymást a színészek nézni és hallgatni tudták.

Jelen fejezetben Ruttkai Éva két szerep-munkáján figyelem meg, ahogy színészként, a színpadon a saját idejével bánik. Ruttkai pályáján – bár ezt csaknem elfödik a kultikus hatástörténeti értékelések – jól követhető a színészetnek mint mesterségnek nem-iskolarendszerbeli továbbadása, hagyományozódása: nem járt akadémia- vagy főiskolára (bár később rövid ideig tanított ott).²⁶⁵ Előbb 1986-os Claire-alakítását elemzem, mert ez, mint utolsó nagyszínpadi szerep, tekinthető a pálya összegzésének. Majd a szakmai utat

²⁶¹ Vö. pl. „Érdekl-e a mestersége? Ha erre csöndes, puffanó nem a válasz, nem tanulható és nem tanítható. Ha elhaló, nem tudom a válasz, idomítható és irányítható. Ha erőteljes, szenvedélyes igen a válasz, akkor meg mindentől tanulni fog, mert minden, ami élő és élettelen csak erre az egyre irányítja a figyelmét.” Zsótér Sándor: Zsírral eltömött alagútban, szakfanderes alakok próbálnak előrejutni. Mert rájuk ragad a zsír, in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 309–315. 310.

²⁶² „Általános ellenvélemény volt, hogy a színészetet nem lehet tanulni, arra születni kell.” Nánay István: *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005. 2.

²⁶³ Nánay István idézi Paulay Edét: „A színészetet tanítani kell” és Egressy Gábort: „művészetünknek iskola is kell”. Nánay, i.m. 20. Egressy Gábor *A színészet könyve* címmel írt tankönyvet (Pest, Emich Gusztáv, 1866), Paulay Ede *A színészet elmélete* címmel (Pest, Kocsi Sándor Könyvnyomdája, 1871). A korszak színészképzéséről ld: Rosner Krisztina: Színészképzési módszerek a századforduló évtizedeiben, in: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*, Budapest, OSZMI, 2004. 249–267. (253 – 256)

²⁶⁴ Somló Sándor: A magyar színészképzés múltjából. *Budapesti Szemle*, 1915, 161.kötet, 458. sz. 297–307. 299–300.

²⁶⁵ „Nagyon örültünk, amikor Both Béla, az osztályvezető tanár nem ért rá. És hála istennek sokszor nem ért rá, és ilyenkor a tanársegéd helyettesítette. Az a tanársegéd, akitől sokkal többet kaptunk, mint tőle. Ruttkai semmilyen színiiskolába nem járt, a Lakner bácsi gyerekszínházában „tanulta” a mesterséget kisgyerekként. Ti-ti-ti, túsarkú cipőjében föltyegett a tanterem színpadára, és megmutatta, mit csináljunk. Ez egyszerűbb, mint órákig magyarázni.” Szántó Viktória: *Beszélgetés Balogh Gézával*. Hozzáférés:

<https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztorteneti-forum>. Utolsó hozzáférés: 2022.07.17.

vázolom. Ezután a kortárs értékelések beszédmódját tárgyalom, és Júlia-alakításával foglalkozom. A tanulmány annak a kérdésnek a fölvetését vállalja, hogy Ruttkai Éva pályáján vajon meglátható-e másként, a színészetet nem jelenidőben nézve, a domináns kritikusi- és férfitéteket félretéve egy másik játék, meglátható-e a múltban egy másik, jelenidejű alkotás.

5.1. Claire

Az 1986-os *Az öreg hölgy látogatása* c. előadásban a felvétel alapján²⁶⁶ Ruttkai Éva játékát az alábbiakban csakis a színészi játékra alkalmazott Philther-szemponatok szerint figyelem: sorra veszem a játék kontextusát, dramaturgiáját, viszonyát a rendezéshez, a partnerekhez, a játék-látványt, azaz: mozgást és jelmezt, valamint a hatástörténetet.

A játék kontextusa a pályán:

Ez az utolsó bemutatója a Vígszínház nagyszínpadán (legutolsó bemutatója áprilisban a Vigadóban van),²⁶⁷ 1986 január 16-án. Első munkája Gothár Péter rendezővel. Az évadban a *Tangót*, a *Találkozást* játssza a Pesti Színházban. Tavasszal Ascher Tamással az *Ördögöket* kezdi próbálni, de a szeptemberi bemutatót már nem vele játsszák.²⁶⁸ A Dürrenmatt-darab nézői 1986 telén tudhatják, hogy a főszerepet játszó színésznő nagybeteg, bár betegségéről nem nyilatkozik, nem beszél. Magyarországon a drámát 1959-ben játszották először, a vígszínházi a nyolcadik bemutató. Emlékezetes alakítás ezek között az 1959-es, Sulyok Máriáé,²⁶⁹ Ruttkai ezzel számol.²⁷⁰

²⁶⁶ N.n. (adásnap: 2007.12.28., gyártási év 1986) *Az öreg hölgy látogatása – Ruttkai Éva emlékére. Friedrich Dürrenmatt drámája három felvonásban. Közvetítés a Vígszínházból, felvételtől.* Hozzáférés: <https://nava.hu/id/557328/>. Utolsó letöltés: 2022.07.18.

²⁶⁷ Siklós Olga: Gyöngéd kötelék, 1986.

²⁶⁸ Ascher Tamás: *Ördögök*, 1986. Ruttkai Éva a premier napján halt meg, szeptember 27-én.

²⁶⁹ Ruttkai arca a szerepben állíndóan változik, mozgékonyan, intenzív mimikával játszik. Sulyok Mária is gondolkozott hasonló Claire-alakításon, végül a dürrenmatti merev, lárvaszerű arc mellett döntött: „Én ehhez az archoz és tartáshoz valóságos tanulmányokat végeztem. Hogyan merevíthetek ennyire lárvaszerűvé egy élő arcot? Marlene Dietrich filmszerep-képeit nézegettem, ő tudta titokzatosan szép merevre maszkírozni a vonásait. Csábosan merevre. Forgalomban voltak a színházban más felfogások is Claire megjelenésével kapcsolatban. Semmi esetre se árulja már el külsejével az ördögi bensejét. Legyen csak egyszerű, kedélyes, talán még inkább huncut képű vén néni. Hogy aztán annál döbbenetesebbnek hasson, amikor kibújik belőle a gátlástalan gyilkos. Am Kazán István és én eleve elvetettük ezt az elképzelést, amely biztosan meghamisította volna az egész dráma atmoszféráját. Olyannak kell eljátszani Claire-t, amilyenné Dürrenmatt alkotta meg írásával.” Sas György sorozata: Sulyok Mária albumából. *Film, Színház, Muzsika*, 1981, 25. évf. 11. sz. 15.

Hegy Barbara 2019-ben ismét merev arccal, ijesztően rideg külsővel játssza Claire-t a Vígszínházban.

²⁷⁰ Szegő András: *Egyre idegenebb a világ – Szegő András beszélgetése Ruttkai Évával.* 1986. április 10. in: Ruttkai Éva: *Parancsolj, tündérkirálynőm!* (szerk. Szigethy Gábor), 101–116. Budapest, Zeneműkiadó, 1989. 112.

A játék dramaturgiája, íve:

A három felvonásos előadás tiszta játékidéből, kb. 135 percből összesen kb. 80 percet tölt a színen. A középső, kb. 35 perces felvonásban a játéktér fölött, egy balkon-szerű dobozban ül, mely olykor kivilágosodik egy pillanatra: bár egy-egy percnyi szöveges jelenete van, végig jelen van. A másik két felvonásban összesen kb. 56 percet játszik: az első felvonásban három, a harmadikban két nagyjelenete van, plusz a zárás.

Az első színpadra érkezése és a színpad utolsó elhagyásának pillanata is hangsúlyosan szóló, partnerek nélküli játék, színésznő és a hely kapcsolatáról beszél. Az előadás 10. percében löki be bal hátul a lengőajtót és szalad be a színre, azonnal előrefut, az előszínpadra, ügyet sem vet a színpad jobb szélére húzódó, főleg férfiak alkotta²⁷¹ tömegre. A nézőteret kémleli, kifelé néz, messze a nézőtéren keresi a Péterék pajtáját és az erdőt. Vagyis a Vígszínház egész terét játssza be azonnal, az első tekintetet a legtávolabb ülő nézők kapják. Ezzel az első nézéssel Claire Güllenét a Vígszínház terére vonatkoztatja: ez az egész tér az ő múltjának a tere, mind az 1025 néző benne van ebben a személyes, múltbeli térben, nemcsak a színpad.

Az előadás végén – két óra húsz perccel később – pedig kabátban, egyedül botorkál végig az üres színpadon, lefelé néz, megpillant valamit a földön, rátapos, a lábával megpróbálja elsimítani vagy elkenni, eltüntetni, többször erősen megnyomja, végigsúrolja lábbal a színpadot, ahogy lép, a súrolásból toppantás lesz, végigdobogja a deszkákat, közben majdnem sír, leginkább a nyüsztetéshez hasonló hangot hallat. Aztán fölemeli a fejét, kalapot vesz és egyenesen kimegy oldalra a takarásba.²⁷² Claire érkezése és távozása Gothár rendezésében magányos pillanata Ruttkainak, és mindkét kiemelt pillanatban a térrel: a nézőtérrel, majd a színpad deszkáival teremt kapcsolatot. Ez a Claire-alakítás kerete.

A játék viszonya a rendezéshez:

Gothár Ruttkai köré rendezzi az előadást.

²⁷¹ Nők is vannak jelen, de a 10. percig csak a férfiak hangja hallatszik, a férfiaknak van szövege, így férfítömegnek tűnik.

²⁷² Bajor Gizi utolsó alakításának utolsó, évtizedekig emlékezetes mozdulata is – az *Ármány és szerelemben* – az volt, hogy kalapot vett és kiment. Szinte minden emlékező földézi. Vö. Balogh Géza: „Földieknek játszó égi tünemény”. *Critikai Lapok*, 2013, 22. évf., 4. sz. 1–7. 6. vagy: Benedek András: A titokzatos és kiszámíthatatlan. *Film, Színház, Muzsika*, 1965, 9. évf., 25. sz. 24–25. 25. vagy Galsai Pongrác: Bajor Gizi játéka. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1971. március 26, 4. és Gyárfás Miklós: Lady Milfort távozik, *Élet és Irodalom*, 1957. december 6. 11.

„Ruttkai Éva akkor is színésznő volt, amikor még minket osztállyal hoztak föl színházat nézni, én emlékszem arra, hogy ő hol ült a színpadon, de ő nem emlékszik, hogy én hol ültem lent, és nehéz egy szimbólummal megküzdeni, és nehéz az embernek magát elfogadtatni egy szimbólummal. Azt találtuk ki az Évával együtt, hogy ő meg kell, hogy maradjon olyannak ebben a darabban, mint amilyenek ismertem őt. Ez vezetett, hiszen ami a darabban történik vele, az 16 éves korában történik vele, a darab szerint, megpróbálja azt játszani, hogy megőrizte magát 16 évesnek. Ez a színházi alaptörvény számomra, hogy mindenki infantilis kicsit.”²⁷³

A trauma konzerválja az öreg hölgyet: a sötétség, a tragikum, a magány (a másik halála, megszűnése) Claire életében Ill árulásának a percében következett be, az öreg hölgy most hozzáigazítja a külső világot ahhoz a pillanathoz, újrajátssza a szerelmének az elvesztését: egyszerre játszik 16 és 100 éves nőt.

A színészi-rendezői törekvés értelmében a teatrális, látványos, érzéki megoldása ennek: hogy a színésznő egykori önmagát játssza-torzítsa el.²⁷⁴ Így Gothár rendezésében a dűrenmatti kíméletlenség nem annyira a bosszú kegyetlenségében, hanem az idő és a szerelem elmúlásának könnyörtelenségében, az ezzel való szembenézés képtelenségében van – és abban, hogy a pénzért megvásárolható világ mennyire csak statisztálni tud mindehhez.

Claire – miközben józanul és illúziótlanul mindent kiszámít – őrzi gyerekes jókedvét, szabados életszeretetét, dohányzik, rózsaszínben és masniban jár, férjhez megy-elválk-férjhez megy-elválk, és élvezi, szórakoztatja, hogy eljátszhat Alfred III életével.²⁷⁵

Nagyon határozott ellenpontja ennek a teatralitásnak Garas Dezső eszköztelen, keresetlen játéka az esendő, tehetetlen kisemberként értelmezett Ill szerepében. A gülleni tömeg pedig Gothár rendezésében sűrke és tanácstalan.

A színészi játék eszközei:

Ruttkai a szerepben a saját egykori naiva-színésznőségének eszközeit működteti tehát, az öreg hölgy várakozását Ill halálára mintegy szerelmi sóvárgásra fordítja. Sokat mosolyog, nagyokat nevet, Ill-t szinte rajongással nézi-figyeli. Hirtelen keményedik meg a tekintete, a hangja.

²⁷³ A Tv1, Stúdió 86 interjúja Gothár Péter rendezővel és Ruttkai Évával. Kézirat, Vígszínház archívuma.

²⁷⁴ „Hosszú töprengésbe, kísérletezésbe került, amíg megérezttem; számomra az az egyetlen létező lehetőség, ha úgy játszom el, mintha velem történt volna meg (...) hogy én örültem bele, én váltam monomániássá” Szegő i.m. 112.

²⁷⁵ „Tévedsz, ha úgy láttad, mintha megérkeztem volna Güllenbe, hiszen épp azt akartam érzékeltetni, hogy soha el se mentem onnan, s mindaz, ami kislánykorom óra mássá formált, semmivé foszlott bennem. Gülleni egykori énem legkisebb mozzanata is a vérembe ivódott mindörökre. Legbensőmben ugyanaz a Claire maradtam, aki tizenhat évesen voltam.” Gách i.m. 8.

Az első jelenetében mindaddig csak a nézőtér és férje közt osztja meg a figyelmét, amíg Ill nem kiáltja: „Klára!” – erre hirtelen ránéz (és Garas a színpad jobb oldalán, vele egy síkban áll), mint aki eddig is pontosan tudta, hogy Ill ott van. Odanéz, mosolyogva, érdeklődve, de szánakozva nézi, végignézi-lenézi, kívülről, nem akar vele kapcsolatot teremteni, figyel. Így nézi félrebillentett fejjel néhány perccel később is, te is gondoltál rám, kérdezi, de amint Ill válaszolni kezd, rögtön szórakozottan elfordul, hátat fordít neki, vagyis a le-nézés státusbeli és kapcsolati tartalmát mozdulatban, irányváltásban, messziről látható módon is megcsinálja, nemcsak a pillantásával, közeliben. Majd rögtön utána megint visszafordul, mosolyogva.

A nézés és a fordulás (durván egyszerűsített) jelentése az egész alakításra is igaz, az alakítás alap-állításaihoz vezet vissza: Claire egyszerre szeret és vet meg valakit. A hátat fordítás is kettős jelentésű: 1. mégsem minden pillanatban egyformán könnyű néznie, ahogy Ill hazudik neki, 2. ellentmondást nem tűrően jelzi a státusát, itt ő kérdez, ő parancsol, ő irányítja a kommunikációt.

Mindvégig bátran él vígjátéki elemekkel. A felvétel tanúsága szerint a nézők szimpátiáját már ott elnyeri, amikor az első jelenetben a Polgármester vélhetően unalmas köszöntőbeszédét, melyet egy pontig elnyom a vonatzúgás, még mielőtt hallhatóvá válna, nagy, gyors gesztussal leállítja: „Köszönöm ezt a nagyon szép beszédet, Polgármester úr”²⁷⁶. Az első felvonás végén, mielőtt az ultimátumot bejelenti, a színpad közepére, a nézőkkel szembe helyezett hatalmas asztal mögött ül és ebédel, közben hallgatja a Polgármestert. Rendkívüli sebességgel eszik, közben csak a tányérját nézi, véletlenül sem a güllenieket – csak olyankor néz föl egy-egy pillanatra, amikor kivételesen nagy hazugságot-ostobaságot hall. Ahogy a nézők az aznapi előadáson fölnevetnek, kinéz, összemosolyog velük: kapcsolatot tart, cinkosává teszi őket.²⁷⁷

A realista játékokat – evés, szotyola, cigaretta – nem végzi az átlagosnál nagyobb mozdulatokkal, viszont sokkal gyakrabban mozdul, sokkal sűrűbben emeli a szájához a villát vagy a cigarettát: a nagyszínpadi időben a hétköznapihoz képest felgyorsítja, sűríti magát a cselekvést.

Látvány (mozgás, jelmez):

A jelmezben is megjelenik az abszurdig fokozott infantilizmus: halványrózsaszínben, gyönggyel-ékszerekkel, szinte játékbabának sminkelve jelenik meg az öreg hölgy, nemcsak fiatal akar lenni, de idilli, mesebeli is, a középső felvonásban hatalmas masnit visel, majd a harmadik elején menyasszonyi ruhát. Itt fölteszi a fél lábát a gyaloghintója rúdjára és

²⁷⁶ *Az öreg hölgy látogatása*, 13.03

²⁷⁷ *Az öreg hölgy látogatása*, 34.04, 34.16.

szotyolát köpköd. Nagy kalapban, lila ruhában búcsúzik Illtől a padon, és feketében jön be az utolsó jelenetere.

Ruttkai saját, civil testi állapotát el is rejti, föl is használja, ki is figurázza az előadásban.

Claire-nek a darab szerint múltába van és legalább az egyik keze elefántcsont. Múltának a bal lábát játssza, néha különösen, mereven mozog vele, táncosan, mert a láb hajlik is, fordul is, csak olykor mereven, lassabban, mint a másik. Az öreg hölgy mozgásképtelenségét túlmozgással, gyorsasággal, frissességgel mutatja meg, pl. az első jelenetben illegeti magát, kacérkodik a protézisével. Bal kezével rengeteget gesztikulál, mutogat, szinte állandó mozgásban, röpködésben tartja. Valóságosan lebénuult jobb karját²⁷⁸ az első részben tollas muffba rejti. Amikor az erdőben rámutat egy őzre, nagy lendülettel a bal kezével kapja ki a jobb kezét a muffból és emeli föl magasra, hosszan tartja nyújtva – mutatni tud az ujjával, majd ugyanígy teszi vissza a gesztus után, le is kell hajolnia, hogy a mozdulatot ívesen, szépen fejezze be. A mozdulat játékossága, túl nagy íve, vidám szélessége leplezi a szükségszerűséget: másként nem tudná a kezét fölemelni. Ugyanakkor: egyáltalán nem volna kötelező használni az előadásban a béna karját. Az őzre mutató pillanata csakis színészi lelemény lehet: vicc, becsapás, illúzió: egy másodpercre, varázsütésre a béna kar is működik a színpadon, mintha élne. És el lehet pakolni a nyílt színen ezer ember tekintete előtt, egyszerre a játék és a fogyatékos felvállalása a mozdulat.

Az ebédjelenetben is úgy tünteti el, hogy kiemeli: játékot csinál belőle: a fogával húzkodja le a kesztyűt ép bal kezéről, beszéd közben, ujjanként. Bal kezében a villa, a jobb kezébe pedig beleilleszti a kést: ebben a kézben csak annyi erő van, hogy icipiciket vágjon, ilyenkor hozzacsapódjon a tányérhoz. A tányérhoz ütődés ritmusa játékká válik: Claire rendíthetlenségét, közönyét fejezi ki a történetekkel szemben: hiába próbálják szórakoztatni a gülleniek, mintha unalmában az asztalon dobolna, üti a kést a tányérhoz tempósan, és ezzel megzavarja azokat, akik elé járulnak.

Ill-lel való utolsó találkozásakor már nem takarja jobb kezét semmi, mozdulatlan, még akkor is, amikor baljával – ismét nagy ívet írva le, mintha átkarolná – hirtelen elkapja Ill nyakát, és olyan szorosan fogja magához a könyökével, hogy fojtogatni kezdi – testi ereje és ügyessége fél kézzel is nagyobb, mint a férfié.

Hatástörténet:

²⁷⁸ Szegő i.m.109.

A kollektív emlékezetben ezzel az előadással zárul Ruttkai színészi pályája, a kritikák észreveszik és kiemelik a színészi teljesítményt: az egyszerre összegző, egyszerre új utakat megnyitó játékmódot és értelmezést, miszerint a nőiség mint ígéret komikus és horrorisztikus eszközzé válik *Az öreg hölgyben*.²⁷⁹ Claire-t lányságba fagyott, bénult nőnek fogalmazza Ruttkai, akinek jelenlétében minden percben látszik a múlt.

5.2. Tanítások

Ruttkai kétéves korától dolgozott gyerekszínészként,²⁸⁰ ez Lakner bácsi gyerekszínházában rendszeres keresetet jelentett²⁸¹ és heti két délutáni próbát, valamint vasárnapi fellépést a Royal Apolloban vagy a Vígszínház nagyszínpadán. Ez utóbbi helyszín nyilvánvalóan a biztonság terévé lesz Ruttkai pályáján, lánya később úgy fogalmaz, hogy édesanyjának a Vígszínház nem a második, hanem az első otthona volt.²⁸²

Hatéves korára az egyik legfoglalkoztatottabb gyerekszínész Budapesten, játszik a Fedák Sári főszereplésével készült *Iza néni* c. filmben,²⁸³ egy évvel később a *Lila ákácban*.²⁸⁴ Az ő főszereplésével készülne el az *Édes mostoha* filmváltozata,²⁸⁵ de tüdőgyulladást kap, a szerepet végül más játssza el.²⁸⁶ A második magyarra szinkronizált filmben, a *Ne sírj édesanyám!*-ban ő az egyik gyerekszereplő szinkronhangja.²⁸⁷ A művészeti vezető ennél a munkánál is Balogh Béla, akit két évvel később az Akadémiára hívnak filmszínészetet tanítani.²⁸⁸

²⁷⁹ „Ruttkai Éva – a társulat legnagyobb részétől eltérően – nem abban a társalgási modorban játszik, ami – sajnos a Vígszínháznak ezt az előadását is jellemzi.” P. Müller Péter: Feloldozatlanul – Az öreg hölgy látogatása a Vígszínházban. *Színház*, 19. évf., 4. szám, 11–13. 14.

²⁸⁰ Valószínűleg 1929-30-tól. Az első sajtóhír, amit találtam, és ahol név szerint említik, 1931 januárjából való, egy előadás-reklám, de ez már főszerepet jelent. Ld. *Magyarság*, 1931. január 21., 10. 1932-ben már Lakner Artúr Gyermekszínházának „régis gárda”-tagjaként emlegetik (N.n.: Lakner bácsi Gyermekszínháza megkezdí új szezonját *Budapesti Hírlap*, 1932. szeptember 22. 8.), ekkor már Lakner bácsi kisinasát játssza, és „viharos derültséget kelt” az „öklömnyi Ruttkay Évi” (N.n.: Napsugár hercegnő. *Az Ujság*, 1932. február 4. 8.).

²⁸¹ Öt pengőt hetente, egy vasárnapi ebéd árát. Ruttkai Éva: *Parancsolj, tündérmkirálynőm!* (szerk. Szigethy Gábor) Budapest, Zeneműkiadó, 1989. 11.

²⁸² „A Vígszínház neki annyira fontos volt, hogy nem a második otthona volt, hanem az első.” Varga Csaba Zsolt (rendező, első adásnap: 2010.01.31.) *Hogy volt?! Színészkirálynők: Ruttkai Éva és Tolnay Klári*. M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/938272/>. Utolsó letöltés: 2022.05.10. 36:20.

²⁸³ *Iza néni*, Székely István, 1933.

²⁸⁴ *Lila ákác*, Székely István, 1934.

²⁸⁵ *Édes mostoha*, Balogh Béla, 1935. A film Lakner Artúr azonos című regényéből készült, színházi előadás változata is volt. (1934-ben játszotta Ruttkai. Vö.: *Ujság*, 1934.január 6. 23.)

²⁸⁶ Hussein Evin: *Ne sírj, édesanyám!* – apró érdekesség a magyar szinkron kezdeti időszakából. www.filmarchiv.hu, <https://filmarchiv.hu/hu/mnfa60/felfedezesek/ne-sirj-edesanyam-avagy-a-magyar-szinkron-kezdetei>. Utolsó letöltés: 2022.07.17.

²⁸⁷ *A lourdes-i csoda* címen is ismert. Uo.

²⁸⁸ Nánay i.m. 141.

Ruttkai nemcsak Lakner Artúrnál kap szerepeket; felnőtt színházi előadások gyerekszereplője is. 1932 telén az Andrássy úti színházban az *Ecet és olaj*ban Dajka Margittal, Ráday Imrével, Gózon Gyulával lép föl,²⁸⁹ illetve a Vígszínházban a *Naplemente előtt* című darabban Csontos Gyula, Tőkés Anna, Makay Margit, Somlay Artúr, Jávor Pál mellett,²⁹⁰ a következő évben a Belvárosi Színházban a Bárdos Artúr rendezte *Lysistratében*,²⁹¹ majd szerepel *A cirkusz csillagában* is, ebben az előadásban a Vígszínház művészei (Jávor, Somlay) a Fővárosi Nagycirkuszban játszanak.²⁹² Szintén Bárdos rendezi az *Eltévedt báránycsirkák* című darabban.²⁹³

„Én olyan voltam, mint általában a gyermekszínészek: teljesen kész, tip-top, felszabadultan játszó. És mellettem olyan óriások, mint Tőkés Anna, Bajor Gizi, Somlay, Jávor küszködtek, kínlódtak, gyötrődtek, ezerszer elpróbálták így is, úgy is, amíg a megoldást megtalálták és többnyire még azzal sem tudtak megbékélni, harcoltak tovább önmagukkal a tökéletesért. Biztos, hogy teljesen ösztönös volt bennem, hogy nagyon korán megéreztem, mennyire otromba dolog az én magabiztosságom, veszélyeket nem is sejtő fesztelenségem, a „kész” tip-top mivoltom, és meg is gyűlöltem egy életre. Azóta is bennem van, azóta is minden szerep, minden előadás új élmény, új kaland, új izgalom, új lehetőség, ahol vagy mindent odaadott az ember magából testileg, lelkileg vagy nem adott semmit sem.”²⁹⁴

1937 őszén a Magyar Színházban a *III. Richárdot* próbálják,²⁹⁵ a rendező, Hevesi Sándor azt mondja neki: ha nem bízza el magát, nagyon jó színész nő lehet belőle.²⁹⁶ Bár ez a célja, *A kis lord*²⁹⁷ után visszavonul, néhány évig csak iskolába jár (igaz, itt is színjatszanak).²⁹⁸ Nem veszik föl kereskedelmi iskolába – családja kikeresztelkedett zsidó család. Édesapját 1942-ben munkaszolgálatra viszik, nagyobbik bátyja illegális kommunistaként börtönben ül.

²⁸⁹ Bársony István: *Ecet és olaj*, 1932. A bemutató november 26-án volt, az Andrássy út 69-ben, a Régi Múcsarnok épületében (mai Bábszínház). F.J.: *Ecet és olaj. Premier az Andrássy úti Színházban. 8 órai újság*, 1932, november 24. 6.

²⁹⁰ Hegedüs Tibor: *Naplemente előtt*, 1932. Bemutató: 1932. december 3. Berczeli A. Károlyné: *A Vígszínház műsora 1896–1949*. Színháztörténeti füzetek 33, Budapest, 1960. 82.

²⁹¹ Bárdos Artúr: *Lysistrata*, 1933. Bemutató: 1933. szeptember 22. Kárpáti Aurél: *Lysistrata. A belvárosi színház pénteki bemutatója*, *Pesti napló*, 1933. szept. 23. 13.

²⁹² Bemutató: 1934. június 22. Békássy István vallomása pályájáról, in: Csiszár Mirella–Gajdó Tamás: *Színháztörténet nagytóval. Források a magyar színháztörténet tanulmányozásához 1920–1949*. Budapest, PIM–OSzMI, 2018. 30.

²⁹³ Bárdos Artúr: *Eltévedt báránycsirkák*, 1937. (Belvárosi Színház. A főbb szerepekben: Szepes Lia, Puskás Tibor, Peéry Piri, Básthy Lajos.)

²⁹⁴ Szegő i.m. 115.

²⁹⁵ Magyar Színház, bemutató: 1937. október 29. III. Richárd: Törzs Jenő.

²⁹⁶ Ruttkai i.m. 25. és Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röplés boldogságára*. (szerk. Szigethy Gábor), Budapest, Magvető, 1985. 142–143.

²⁹⁷ Lóránth Vilmos: *A kis lord*, 1937. „A kis Errol Cedrik hálás szerepében ezúttal Ruttkay Évi kapott sok megérdemelt tapsot” N.n. c.n. (A kis lord felújítása) *Budapesti Hírlap*, 1937. december 27. 16. „...Kínéztem az ablakon, és azt mondtam: »Karácsony van, esik a hó, és én a Kis Lordot játszom...« Igaz volt minden szó. És a szívem majd meghasadt a boldogságtól.” Gách Marianne: Kimondani a kendőzetlen igazságot – Gách Marianne beszélgetése Ruttkai Évával. *Film, Színház, Muzsika*, 1986, 30. évf., 20. sz. 8–9. 8.

²⁹⁸ Ruttkai i.m. 11.

Dolgozik, az édesanyjának segít, és közben Makay Margithoz jár magánórákra 1942 és 1944 között, Makay ingyen tanítja.

Makay Margit ebben az időben az Akadémia beszédtanára is, állítása szerint ő veszi be a tananyagba először a légygyakorlatokat, mindenekelőtt a légzés szerepének fontosságát tudatosítja a tanítványaiban.²⁹⁹ Azt tanítja, hogy addig kell olvasni a szerepet, amíg az ember a magáévá nem teszi a figurát: csak ha ez megtörtént, akkor lehet nekiállni szöveget tanulni.³⁰⁰ A színpadra való belépés szerepét is hangsúlyozza, azt vallja, hogy „az ajtónyitástól kezdve” kell tanítani, „hogy kell kinyitni, behajtani, belépni, bejönni, megállni (...) hogy kell nézni, hova kell nézni”, amikor szerepel az ember – ezt mind tanítani kell.³⁰¹ Emellett Makay híres arról, hogy bármilyen hosszú szöveget néhány óra alatt megtanul, és mindig elegáns.

A tizenhatéves Ruttkai Évát 1944-ben egy színésznő, Eöry Kató bújtatja, majd októberben hamis papírokkal vidékre is szökteti.³⁰² 1945 tavaszán szavalatokkal lép föl rendezvényeken, a Zeneakadémián *Új arcok, örök hangok* című műsorban április 8-án látja őt Jób Dániel, és meghallgatásra hívja, majd szerződötteti gyakorlatos színésznőnek a Vígszínházba. Még ebben az évben augusztus 20-án beugrik Tolnay Klári helyett *A hattyú* női főszerepébe, és ezzel tulajdonképpen „megérkezik”: Jób már másnap rendes színészi státust ajánl neki és ettől a pillanattól kezdve folyton foglalkoztatják, szeptemberben már főszerepet is játszik, és az évadban további öt szerepet kap.³⁰³

1945-48 között a Vígszínház még magánszínház. Jelmez már van az előadásokhoz, de cipőről a színésznek kell gondoskodnia, meg is szidják, hogy nem öltözik megfelelően.³⁰⁴ A színház

²⁹⁹ Török Ilona (rendező, adásnap: 2015.08.02.) *Mestersége: színész. Makay Margit* (közr. Koltai Tamás). M3, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/2271314/#>. Utolsó letöltés: 2022.05.12. 21:26.

³⁰⁰ Uo. 09:28.

³⁰¹ Uo. 26:02.

³⁰² Vö. N.n: Megdöbbenő történetek néhány igaz magyarról, www.hvg.hu, 2010. november 12. Hozzáférés: https://hvg.hu/itthon/20101112_jad_vasem_kituntetes_vilag_igaza. Utolsó letöltés: 2022.05.10.

³⁰³ Földes Anna: Kilencvenéves a Vígszínház. *Nők lapja*, 1986. április 26., 22. Hozzáférés: https://theater.osaarchivum.org/300-40-5_168_3/537b5de5-d534-4de9-85d2-5284ce368e5a. Utolsó letöltés: 2022.07.17. *A mi kis városunk* Emily-je mellett (Somlay Artúr: *A mi kis városunk*, 1945) két Marton-bemutatóban játszik az első évadban: Balázs Béla *Mozartjában* Konstanza szerepét (Marton Endre: *Mozart*, 1946), és egy kétszereplős Huxley-darabban a nőét (Marton Endre: *Most vagy soha*, 1945). A többi három szerep felújítás lehet, vagyis szerepátvétel, amit az OSzMI adatbázisa nem jelöl (ahogy pl. *A mi kis városunkat* sem).

³⁰⁴ Földes uo.

légköre családias,³⁰⁵ legelső bemutatójára Somlay készíti föl: rendezője és partnere is *A mi kis városunk* című Wilder-darabban.³⁰⁶ Somlaytól megtanulja, hogy „nem kell játszani”:

„Két megjegyzését megpróbáltam egy életre magammal vinni. Már nem tudom, kire mondta, és nem is fontos: nagyon akár. Nem kell úgy akárni! És jádzik – így mondta: jádzik! – nem kell jádzeni!”³⁰⁷

A tanítás – 2022-ből így értjük – arra utal, hogy noha a színész munkaeszköze önmaga, mégsem szabad magát a feladata elé helyezni – ami rendszerint akkor történik meg, ha természetellenes feladatként éli meg, amit kérnek tőle, és annyira el van foglalva a teljesítéssel és önmagával, azzal, hogy ő hogyan teljesít, hogy a játék lényegével, céljával (azzal, hogy mit és miért akar) nem tud foglalkozni. Az pedig, hogy valaki játszik, Somlay szerint nem lehet tetten érhető. Olyan színészi munkára biztat tehát, ami belül folyik és ösztönös, melynek a játék nem akaratlagos velejárója, hanem szinte mellékterméke. Az évtizedekkel később fölített újságírói kérdésre, hogy kiktől tanult a legtöbbet ezekben az években, Ruttkai azt válaszolja, ezt nem lehet patikamérlegesen mérni.³⁰⁸

„A tanítás a színpadon rendszerint nem bonyolult filozófiai eszme-futtatást jelent. Néha csak annyiból áll a lecke, hogy: »melegebben«. Rátkai Marci bácsi olyan szeretettel figyelmeztetett, hogy »ne visíts, édes lányom!«, vagy »legalábbis ne rossz helyről visíts!«, hogy arra oda kellett figyelni. A Vígszínház nagy színészeitől tanultam meg – szerepben gondolkodni.”³⁰⁹

Az idézet két fontos állítása szorosan összefügg: az egyszavas instrukciókat, a technikai jellegű tanításokat a színésznek meg kell fejtenie, el kell helyeznie saját rendszerében és úgy kell fölhasználnia – például kinek-kinek saját hangi adottságaira vonatkozó figyelméből így válhat olyan önismeret, mely a szerepépítéskor hasznosítható.

³⁰⁵ „Azt hiszem, én nagyon jókor kerültem a »családba«. Olyan kislány voltam, hogy mindenki elfogadott gyerekének, vagy legalább kishúgának. Így is kezeltek. Három évig esténként anyukám kísért a színházba, és megvárta velem az előadás végét.

– A Vígszínház egyszerre lehetett az egyetemem és a családom?
– Hát igen... Összetartó, de szegény család voltunk.” Földes, i.m.

³⁰⁶ Sok interjúban, sok formában idézi Ruttkai *A mi kis városunk* c. darabjából Somlay néhány sor szövegét, tekintetét, pl. Ruttkai i.m. 48.

³⁰⁷ Balázs András (rendező, első adásnap: 1964.10.21.): *Emlékezés Somlay Artúrra*, M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/2112898/>. Utolsó letöltés: 2022.07.18. 22:17.

³⁰⁸ Földes i.m.

³⁰⁹ Földes i.m.

A Vígszínházban töltött harmadik évadában Jób Dániel igazgató a *Liliom* Marikája után megdicséri: „Látja, ezt már teljesen maga csinálta, Évike!”³¹⁰ – A mondat jelzi, hogy az igazgató a fiatal színésznőt önálló művésznek tekinti, és a szerepet, az alakítást: alkotásnak. Amikor a Jób vezette Vígszínház megszűnik, 1948-ban, három évad és 18 szerep után több helyre is hívják – a Nemzetibe azért szerződik, hogy tanuljon: „hogyan kell például verses darabot játszani, hogyan kell sokfélét játszani.”³¹¹ Itt 12 előadásban játszik itt 1951-ig, rendezi Major, Pártos, Gellért, Horvai. Pártos Géza első önálló rendezése az *Erdő*, Pártos az, aki a Nemzetiben először főszerepet bíz rá.³¹²

A Nemzeti Színházban Bajor Gizi 1950 körül akkor is megkerülhetetlen vezető színésznő, ha Major kevésbé számol vele,³¹³ inkább klasszikusokat játszik. Tőle lehet elsősorban szakmát tanulni – Gábor Miklós, aki szintén a társulat tagja, Ruttkaira később „Bajor-utód”-ként hivatkozik.³¹⁴ Részben az lehet az oka ennek, hogy Bajor legendás szerepeit játssza és értelmezi újra az ötvenes-hatvanas-hetvenes években (pl. Zília, Anna Karenina, Kleopátra). Másfelől konkrét technikákat is jelent: kis trükköket, például a színpadi mozgást tekintve. Ruttkai a hetvenes évek végén, önálló estjében elmeséli, hogy Bajortól tanulta az ún. S-mozgást (hosszú szoknya alatt észrevétlenül behajlítani a térdet, hogy férfi partner mellett alacsonyabbnak látszódjon).³¹⁵ Azt is hozzáteszi, hogy amikor később gésát játszott,³¹⁶ ugyanezt a mozgást alkalmazta, és hogy egy ilyen mozdulat, trükk „nemzedékről nemzedékre száll”.³¹⁷ A mozgás technikáit tehát az ötvenes és hatvanas években is fölthetően jórészt egymástól lesték el a színészek; a színész feladatai közé tartozott annak a megoldása, hogy egy, rendezés által megadott cselekvéssort fizikailag milyen módon, milyen fizikai technikával hajt végre. Bajornak „csodálatos volt a mozgása”,³¹⁸ és segítőkész volt a fiatalabb kollégákkal.³¹⁹

³¹⁰ „Úgy érzem, ezzel a mondattal avattak tulajdonképpen színésszé.” Komor Vilma: Ruttkai Éva pályája, *Magyar Nemzet*, 1970. március 18. 7.

³¹¹ Ruttkai i.m. 27.

³¹² *Apám portréja*, i.m. 13.50.

³¹³ Vö. Gábor Miklós: Szerelmeslevél B. G.-hez. *Új Írás*, 1967, június 1., 7.évf., 6. sz. 91–96.

³¹⁴ Gábor Miklós: Az 1976-os naplóból (III). *Holmi*, 2000, 12. évf., 11. sz. 1295–1312. 1296.

³¹⁵ Fehér György (rendező, első adásnap: 1977.08.28.): *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadóestje*, M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/282500/>. Utolsó letöltés: 2022.05.02. 31:22.

³¹⁶ Fehér, uo. 28.00–31.55. Az említett előadás: Kazán István: Teaház az Augustuszi Holdhoz, 1957.

³¹⁷ Uo. 30.13.

³¹⁸ Schubert Éva: Ötven éve halt meg Bajor Gizi. *Tárogató – a vancouveri magyar kulturális egyesület lapja*, 2001, 28. évf., 4. sz. 40–42, 42.

³¹⁹ Makay Margit beszél erről. Török i.m. 19.25

Harmadrészt pedig Bajor alkata, egyénisége is minta.³²⁰ Nemcsak Gábor látja egyébként Ruttkait Bajor-utódnak: így véli a sajtó és a közvélemény is.³²¹ Annak, hogy Ruttkai a színészetéről mint szakmáról miként gondolkodik, Gábor Miklós naplói a dokumentumai. Lejegyzi például, hogy hetente kétszer beszédtanárhoz járnak.³²² 1957 februárjában írja róla:

„É. a Hattyút próbálja. Ma egy tányérral a fejbúbján próbált, és megtalálta a szerepet.
– Tudod, szeretnék ebből is egy alakítást csinálni, amelyet még nem csináltam – mondja.
Egy »alakítás«! Van ebben valami a gyűjtő szenvedélyéből is. Egyik alakítást a másik után, legyen valamennyi hibátlan, mind más meg más, a kezünk munkája. Mit ér azoknak a színészeknek az élete, akik csak »éreznek«, csak »játszanak«, ahogy ők mondják, és nem ismerik a szenvedélyt: okosan, szeretettel, rafináltan kis remekműveket formálgatni.”³²³

Az ötvenes évek második felében vezetőszínész a Néphadsereg Színházában/a Vígben, két Jászai-díjat, majd 1960-ban Kossuth-díjat kap. A hatvanas évek és a hetvenes évek első fele Ruttkai Éva pályájának legsikeresebb, legintenzívebb és leggazdagabb időszak, színpadon és filmen egyaránt rengeteget játszik. Szendrő József 1970 őszén a *Lujzi* című tévéfilm forgatásáról írt munkanaplójában rögzíti:

„Ruttkay és Latinovits elfoglaltsága a következő kb: reggel 8–10 filmezés (*Bözsi–Szindbád*), 10–14 színházi próba (*Tiszták* – közösen), 15–18 *Lujzi*, 19–22 színházi előadás, 23–02 *Lujzi...* és megint előlről” (...), „nézzük Ruttkayt... csak fodrászilag. 13 órakor ma elkészítik „ennek”. Utána lemaszkíroz. 18-kor a Víg-színházban kikészítik a Maugham-darabhoz – lemaszkíroz. 22.30-kor kifestik újra Amrának, egykor lemaszkíroz. Persze, hogy nem mondhat mást ezek után: »mért nem veszünk föl még valamit, ha már...itt vagyok megint?« (Ő közben melleleg két filmen forgat és készül egy új premierre.) A különböző szövegek már úgy ellepik az agyát, mint holmi sáskajárás. Krúdy, Illyés, Thomas Mann mondatai egy *Bözsi*-kommersszel összekeverve – plusz: a repertoár.”³²⁴

³²⁰ „Én tudatosan éltem az örökséggel, melyet számunkra, színésznőkre hagyott. Bajor Gizi nemcsak művész volt, de nagyszerű ember és érdekes nő is. (...) Bajor Giziben az volt a csodálatos, hogy minden szerepében angyal és ördög volt egyszerre.” Ruttkai, i.m. 44. „Bajor Gizit nem lehet elfelejteni. Az *Ármány és szerelemben* úgy elsöpört, mint az úthenger. Van ilyen kiheverhetetlen színpadi jelenlet...” Ruttkai i.m. 62.

³²¹ Pl. „...ám azok, akik három és fél évtizeden át a színházak törzsközönségét alkották, s akikre mindig számítani, építeni lehetett, változatlanul Ruttkai Évát tekintették annak az abszolúte legjobb, univerzális színésznőnek, aki korábban Varsányi Irén, majd később Bajor Gizi volt a magyar színpadon.” Bános Tibor: *Megtört pályakép. Magyarország*, 1986. október 5. 26.

³²² Barabás Tamás: *Emlékek, szerepek, vallomások. Gábor Miklóssal – naplójáról. Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7. évf., 18. sz. 18–19. 19.

³²³ Gábor Miklós: *Tollal – naplójegyzetek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963. 58.

³²⁴ Szendrő így folytatja: „Csoda-e? kérdem, ha ebben a forgalomban Sinkovits Imre egyrészt idegösszeroppanást, másrészt fegyelmet kap, a Mózes, az Ádám és a Liszt Ferenc jutalmául? Csoda-e, ha Latinovits ebben a banzájban kizárólag Csehovra gondol – de csak a színpadon?! De mi lesz ebből? Jó vége nem lesz ennek.” Sipos Tamás: *Lujzi. Szendrő József munkanaplója egy tévéfilmforgatásról. Kritika*, 1980, 9. évf., 6. sz. 8–12. 10–11.

A színházi előadás ezen az őszön Maugham *Színházának* főszerepe mellett például a Horvai rendezte *Ványa bácsit* jelenti.

Bár élete végéig főszerepeket játszik, a hetvenes évek második felében mégis „szerepváltási kényszer, magánéleti tragédia, vígszínházi válság árnyékában repedés mutatkozik az addig töretlen pályáíven”.³²⁵ Latinovits halála nemcsak magánéleti törés, hanem színház-szakmai is,³²⁶ számára a színház mint otthon, a színház mint család bomlik fel és szét.

Visszaemlékezések rögzítik,³²⁷ ahogy ezek után szakmailag mégsem befelé fordul, hanem nyit: nagyobb közéleti szerepet vállal, sikraszáll például a kortárs magyar drámák ügyéért, vidékre jár és amatőr előadásokra, megnézi Fodor *Woyzeckjét*³²⁸ és Gaál *Felütését*,³²⁹ és saját színészi eszközeiben is megújul, újabb és újabb kifejezésmódokat, játéknyelveket keres, tanul. (A fiatalok iránti kíváncsiság korábban is jellemezte: 1973-ban az akkor még ismeretlen főiskolás Bódy Gábor előadásában is vállalt szerepet.) De elmegy a Mikroszkóp Színpadra is játszani, amikor hívják. Innen nézve is érthető, miért őrizte meg a színházi közösségi emlékezet két utolsó nagy alakítását: Nadas Péter *Találkozásában* és *Az öreg hölgy látogatásában*.

Az 1986 tavaszán vele készült utolsó interjúból nyilvánvaló: úgy érzi, nem futotta be azt a pályát, amit befuthatott volna.³³⁰

5.3. Tekintet

„Tündér volt”,³³¹ „királynő”,³³² „színészkirálynő”,³³³ „tündérr királynő”,³³⁴ – már életében is, de még inkább halála után így emlegetik kritikusok és nyomukban a bulvárlapok szerzői. A

³²⁵ Koltai Tamás: Ruttikai. *Kritika*, 1986, 15.évf., 11.szám, 15–16, 15.

³²⁶ Szegő i.m. 109.

³²⁷ Pl. Ablonczy: Gyémántszőró asszony. *Magyar Idők*, 2017. december 30. 13. vagy Koltai. i.m. Ruttikai. 15.

³²⁸ Hegedüs Bálint: Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. *Ellenfény*, 1998, 3. évf., 1. sz. 26–29. 28.

³²⁹ Szenteczki Zita: „Ebben a reménytelen 80-as években, a döglődő szocializmusban olyan jó volt ilyen valóságos dolgokat átélni” – Gaál Erzsébet színházi működése az amatőr és a professzionális színházi struktúrákban. Lőrinczy Attilával beszélget Szenteczki Zita 2020. március 26-án, Budapesten. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színház kultúrában. OH-interjúk* [S.a., Budapest, Theatron Műhely Alapítvány, 2022].

³³⁰ „...gondolja el, hogy milyen nagy művész volt Márkus Emma, milyen sikerei voltak, milyen pályája, milyen alakításai, mégsem úgy emlegetjük ma, mint Jászai Marit (...) szerencsés esetben egy színésznő pályája is lehet több nagy szerepek, nagy alakítások, nagy sikerek halmazánál, és lehet irányt mutató későbbi korok számára.” Szegő i.m. 109.

³³¹ M.G.P.: Butasága története – A 70 éves Ruttikai Éva. *Népszabadság*, 1997. december 31. 9.

³³² Szigethy Gábor: Ruttikai Éva mosolya. *Új Ember*, 2006. szeptember 24. 11.

³³³ Talán Szigethy Gábor szerkesztői dedikációja nyomán terjedt el. Latinovits Zoltán i.m. *Emlékszem a röptetés boldogságára*, ajánlás.

³³⁴ Lukácsy András: Végső búcsú Ruttikai Évától – Jó éjt, Tündérr királynő! *Magyar Hírlap*, 1986. október 10. 9.

kultikus, rajongó beszédmód eltakarja, elfödi az emberi-színészi teljesítményt, láthatatlanná teszi a munkát. Arra utal, hogy Ruttkai színészetének specifikuma a „született színésznőség”, ez a Varsányi Iréntől, Bajor Gizitől örökölt image, ami valószínűleg sokféleség és nőiség abszolút sikeres együttesét jelenti.³³⁵ A róla – jellemzően férfiak által – írt portrék kirajzolják, hogy „nagyon nőies színésznő”,³³⁶ a legfontosabb a „báj” és a „női varázs” ebben a színészetben,³³⁷ a „naiva-nőiség”³³⁸: a lírai, derűs, érzelmes, jó humorú szerepek állnak neki a legjobban, a lányszerepek, akikben a szerelem ígérete, az asszonszerepek, ahol a szerelem játékosága van jelen.

Ezt a véleményt egyébként Ruttkai, nyilatkozatai szerint, körülbelül el is fogadta magára nézve – bár például éppen az imént tárgyalt Claire-alakítás felől, vagy a *Találkozás* Mária-alakítása felől (de akár Johanna-koncepciója felől, vagy akár a *Szerelem, ó* „clown-filozófusa” felől is)³³⁹ utólag ennek az evidenciája, kizárólagossága nyilvánvalóan megkérdőjeleződik.

Az is kérdés, hogyha a kritikusoké – és a rendezőké – nem lett volna ennyire egységes férfitekintet, milyen szavakkal íródik le ugyanez a színészet? Abban a talán egyedüli filmszerepében, amelyben itthon megütközést keltett és azt írták róla, hogy „nem az ő alkatának” való szerepet játszik, abban pl. a francia kritikus – aki itthoni szerepeinek kontextusát nem ismerhette – megdicsérte.³⁴⁰

Mindenesetre a kritikusok csodálta „színésznőség” részben éppen abban állt, hogy a naiva- vagy fiatalasszony-szerepekben is mindig valami meglepőt tudott nyújtani, az egyes alakítások – még ha csaknem mind fiatal, szerelmes nők voltak is – nem hasonlítottak; nem voltak tipizálhatóak.

A színháztudomány szakirodalmá a vizuális fordulat óta elemzi a nézői tekintetet,³⁴¹ a male gaze jelenségét,³⁴² de a színész tekintetéről nem beszél, mintha az láthatatlan, ezért

³³⁵ Vö. pl. „...megragadta a leglényegesebbet Ruttkai színészetéből. A báj. A női varázst. Az életfenntartó játékoságot. Azt a hazudozást, ami igazabb a gyónásnál, és azt az igazmondást, ami színjátszó csalfaság.” M.G.P. i.m. 9.

³³⁶ Molnár G. Péter: Éva. *Népszabadság*, 1964. november 15. 10–11, 11.

³³⁷ Uo.

³³⁸ Koltai i.m. Ruttkai. 15.

³³⁹ Demeter Imre: Ruttkai Éva, *Film, Színház, Muzsika*, 1967, 11.évf., 3. sz. 24–25, 24.

³⁴⁰ *Ha megjön József*, Kézdi Kovács Zsolt, 1975. Vö. pl. Székely Gabriella: Magányra ítélve. *Filmkultúra*, 1976, 17. évf., 1. sz. 39–42. és pl. Loius Marcourelles: Les vérités sont toujours bonnes à dire. *Le Monde*, 01.02.1979. Hozzáférés: https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/02/01/les-verites-sont-toujours-bonnes-a-dire_2789013_1819218.html. Utolsó letöltés: 2021.05.07.

³⁴¹ pl. Adorján Beáta: A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban. *Theatron*, 2021, 15.évf., 3. sz. 174–175.

Hozzáférés: https://theatron.hu/theatron_cikkek/a-tekitnet-hatalma-a-szinhazi-gyakorlatban/. Utolsó letöltés: 2022.07.20.

³⁴² Laura Mulvey filmművészetre használt terminusának (Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 2000, 4. évf. 4. sz. 12–23.) itt csak annyiban releváns az említése, amennyiben színházi színésznők nőiességét – mely a szakmaiságnak pozitív attribútuma – elsősorban férfi rendezők és kritikusok ítélik meg, ők rögzítik. Színházban ugyanakkor sok tekintet szegeződik egy színészre, férfiaké, nőké vegyesen. A színésznek –

lényegtelen lenne. Pedig – Makay Margit tanítása szerint – a színészt meg kell tanítani arra, hova kell nézni a színpadon. Carlo Blasis 19. századi olasz koreográfus rajzain a tekintet iránya megszabja a testtartást is, együtt hoznak létre kifejező pozíciókat:

„Az erős nézés azonnal módosítja a gerincoszlop pozícióját (...) az előadó számára a látás nem szemekkel való nézés; ez olyan akció, mely az egész testet igénybe veszi”.³⁴³

Kamerával, közlőről könnyedén követhető, milyen dramaturgiai szerepe van Ruttkai színészi tekintetének: Gyárfás Miklós és Keleti Márton egy egész filmet építenek rá.³⁴⁴ De a Claire-alkítás azt bizonyítja, hogy színházi előadásfelvételen is jól látható, nagyszínpadon hogyan érvényesül a szem, a tekintet – iránya, ereje, dramaturgiája egy hatalmas, vígszínházi térben miként működik: az entrée-val pusztán tekintettel egyből kijelöli a színház egész terét; vagy ahogy a vacsora közben összenéz a nézőkkel és cinkosává teszi, korrumpálja őket. A színészi váltás eszköze több olyan jelenetben is a tekintet és a hang, ahol a mozgás korlátozva van: pl. az ultimátum bejelentésekor, ahol végig ül, és figyel, milyen hatást tesz bejelentése a gulleinekre, a szeméből látszik, hogy egyszerre mulattatja és bosszantja a helyzetet: hol kíméletlenül keményedik, hol gunyorossá enyhül a pillantása, tulajdonképpen minden másodpercben aktív, ahogyan néz, rendkívül gyorsan vált. Ruttkai színészetének egyik legerősebb sajátossága, eszköze a tekintete.

5.4. Júlia

Huszonhárom évvel *Az öreg hölgy* előtt Ruttkai Éva másféle módot talál egy szerep életkorának sűrítésére: több évet öregszik egy olyan előadásban, melynek a cselekménye csak néhány nap.³⁴⁵ 1963-ban a Várkonyi Zoltán rendezte *Romeo és Júliában* Latinovits Zoltán is, Ruttkai Éva is nagy játékívet épít, időbeli értelemben nagy szerepívet jár be. Az előadás ikonikus, emlékezetes előadása lett a Vígszínháznak, bár az alakításokkal a bemutató után megjelenő kritikák nem minden esetben voltak teljesen elégedettek, hol Ruttkai, hol

a filmmel ellentétben – lehetősége van arra, hogy ne tárgyként álljon a tekintetek előtt, hanem cselekvőként hasson rájuk, befolyásolja, irányítsa őket. Ennek egyik eszköze éppen a tekintet.

³⁴³ Eugenio Barba–Nicola Savarese: *A színész titkos művészete*. (ford. Rideg Zsófia és Regős János), Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020. 36–37.

³⁴⁴ A *Butaságom történetéről*, filmes jutalomjáték-szerepéről írja Molnár Gál Péter: Ruttkai „tündéri álnoksággal tudott nézni.” M.G.P. i.m. 9.

³⁴⁵ Általánosságban is igaznak véli Ruttkai alakításaira ezt Molnár Gál Péter: „Egy-egy szerepében – sokszor egymásra rétegezve, majdnem szétválaszthatatlanul – szinte az összes női életkorokat élteti.” Molnár G. Péter i.m. Éva 11.

Latinovits játékát sorolták előbbre – mindenestre részletesen beszámoltak mindkettőjükéről, hosszasan értékelték a szerepformálásokat.³⁴⁶ Ruttkait általában alakítása egyenetlenségéért³⁴⁷ vagy túlérettiségeért,³⁴⁸ Latinovitsot dikciójáért marasztalták el.³⁴⁹ Ruttkai Júliájának felrótták, hogy túlságosan is „reális”,³⁵⁰ igaz, mások ugyanezt erénynek tartották: „egyszerű” és „gondolkodik”.³⁵¹ Latinovits alakítása egyesek szerint nem volt ilyen érett, de „bámulatos, hogy rövid idő alatt milyen sokat fejlődött”,³⁵² ugyanakkor az ő játéka lett a nagyobb szenzáció:³⁵³ „porcelánt lehetne kiégetni Rómeó szívében, ahogyan (...) fölhevíti”.³⁵⁴ A kritikák rögzítették, hogy Ruttkai gyereklányból, Latinovits kamaszfiúból indítja Júliát, illetve Rómeót, és két órával később érett, felnőtt nőként és férfiként, szinte már bölcs házastársakként fejezik be az előadást.³⁵⁵

Ennek a szerepívnek a színészi-rendezői eszközeit próbálom meg rekonstruálni az előadásról fennmaradt dokumentumok (kritikák, fényképek) és egy két évvel korábbi hangfelvétel alapján.

A rendező a színészre épít, amikor darabot Ruttkai Évának választja: a rendezői invenció nagy része Várkonyinál abban mutatkozik meg, hogy miként hozza játék helyzetbe a színészeket. A *Romeo* bemutatója januárban van, a nyári évadhirdetéskor még csak annyit jelenik meg a sajtóban, hogy Ruttkai Évái lesz az egyik címszerep.³⁵⁶ 1962 őszén lesz Várkonyi Zoltán a színház főrendezője,³⁵⁷ az évad elején új gazdasági vezető mellett két

³⁴⁶ A *Magyar Nemzet*, a *Népszabadság* és a *Népszava* kritikusa pl. Latinovitsot, míg Trewin, az angol kritikus vagy a *Munka* újságírója Ruttkait dicséri meg jobban. Vö. Mátrai-Betegh Béla: Rómeó és Júlia a Vígszínházban. *Magyar Nemzet*, 1963. január 27. 9.; Hámos György: A *Romeo és Júlia* a Vígszínházban, *Népszabadság*, 1963. január 31. 9.; Rajk András, Rómeó és Júlia a Vígszínházban, *Népszava*, 1963. január 27., 7. Garai Tamás: Színházi levél a korszerűségről, *Munka*, 1963, 13.évf., 2. sz. 24–25.; J.C. Trewin: Az újráfelfedezett Shakespeare. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 13. sz. 10–11.

³⁴⁷ Hámos i.m. 8.

³⁴⁸ Garai i.m. 25.

³⁴⁹ Hámos i.m. 8. és Mátrai-Betegh, i.m. 9.

³⁵⁰ Hámos i.m. 8. és Sándor Iván: Rómeó és Júlia a Vígszínházban – Shakespeare tragédiája a Vígszínházban, *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 4. sz. 2–4. 4.

³⁵¹ Gyárfás Miklós: Júlia és Rómeó. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 5. sz. 5.; vagy vö. Cserés Miklós: Rómeó és Júlia – Shakespeare felújítása a Vígszínházban. *Ország-Világ*, 1963. febr. 6. 19.

³⁵² Antal i.m. 2.

³⁵³ Pl. Hámos i.m. 8. és Mátrai-Betegh i.m. 9.

³⁵⁴ Mátrai-Betegh, uo.

³⁵⁵ Pl. Sándor i.m. 3–4. és Trewin i.m. 10.

³⁵⁶ N.n.: A Vígszínház tervei az új évadra. *Magyar Nemzet*, június 17., 8.

³⁵⁷ Várkonyi 1971-ig főrendezője, majd 1979-es haláláig igazgatója a színháznak. 1962-ben a Nemzeti Színházból érkezik, de tíz évvel korábban, 1951–1953 közt rövid ideig volt már főrendezője a Magyar Néphadsereg Színházának. Stuber Andrea: A Várkonyi-korszak, in: Jákfalvi Magdolna: *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest: Balassi kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 82–105. 82–83.

rendező és négy színészt is szerződtet,³⁵⁸ köztük Latinovitsot – őt egyébként már az előző igazgató, Somló István is szerződtetni akarta.³⁵⁹ (1959. március 5-én, 6-án és 7-én az Ódry Színpadon játszotta a debreceni társulat a Pethes György rendezte *Romeo és Jeanette* című előadást, a szakmában, Pesten Latinovits ekkor vált ismertté, Várkonyi is itt figyelt föl rá.³⁶⁰) Várkonyi eszménye az „érdekes”, „izgalmas”, „cselekvő” színház, játékosság és siker, a francia népszínházi gondolatot érvényesíti a Szent István körúton.³⁶¹ Shakespeare-t a Vígszínház addigi történetében csak egyetlenegyszer tűztek műsorra: *A makrancos hölgyet*, mely csak tizenhat előadást ért meg 1910-ben.³⁶² A Romeót hetvenhét alkalommal fogják játszani, és csak Latinovits infarktusa miatt veszik le műsorról.³⁶³ A darabot Mészöly Dezső fordításában játsszák, aki az 1954-es Madách színházi előadás számára készítette azt.³⁶⁴ Az előadás szövegkönyve lappang.

A kritikák szerint a színpadról „csak úgy árad az olasz renaissance levegője”,³⁶⁵ nem is az észak-olaszé, hanem inkább az ezer kilométerrel délebbre fekvő Kalábriáé, ahol perzsel a nap.³⁶⁶ Az előadást artisztikusan szépnek,³⁶⁷ egységesnek, sodró lendületűnek, féktelen tempójúnak tartják.³⁶⁸ Várkonyi Veronája a mesebeli hétköznapi Veronája – ahol Montague a kőlépcsőre ülhet,³⁶⁹ és ahol narancsárusok forgolódnak – a hétköznapiság derűje, humánuma és humora hatja át.³⁷⁰ A színpadon sok a mozgás, az akció, ezeknek kivitelezésében a rendezés természetességre törekszik.³⁷¹ (Romeo mozgását, lendületét külön kiemelik.)³⁷² Amikor a szerelmi szál elindul azonban, rögtön együtt jön vele a halál sejtelme is: Romeo és

³⁵⁸ Horvai Istvánt és Fábri Zoltánt, illetve Bánki Zsuzsát, Gordon Zsuzsát, Molnár Tibort és Latinovits Zoltánt.

³⁵⁹ Vö. Szigethy Gábor: Somló István levelei Latinovits Zoltánhoz (1961–1966). *2000*, 1994, 6.évf, 11. sz. 54–61.

³⁶⁰ Vö. Marton László: Emlékszilánkok Várkonyi Zoltánról, in: Jákalvi Magdolna (szerk): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest, Balassi kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 13–18, 15. 1959 nyarán már Töröcsik Mari partnere a *Gyalog a mennyországba* c. filmben. Romeo szerepét a vígszínházinál két évaddal korábban játszotta már Miskolcon: Szilágyi Albert: *Romeo és Júlia*, 1961.

³⁶¹ Jákalvi Magdolna: Várkonyi és a népszínház eszméje, in: uő: *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest: Balassi kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 58–67, 58.

³⁶² Gajdó Tamás: Klasszikus világszínház – Shakespeare birtokon belül. *Színház*, 2017, 50. évf., 12.sz. 18–21. 18.

³⁶³ 1964 nyarán a társulat pozsonyi vendéjátékra indult, Latinovits a vonaton infarktust kapott. Csak októberben tért vissza a színpadra, az előadást később nem újították fel.

³⁶⁴ Pártos Géza: *Romeo és Júlia*, 1954.

³⁶⁵ J. C. Trewin: Az újrafelfedezett Shakespeare, *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf, 13. sz. 10–11. 10.

³⁶⁶ Mátrai-Betegh i.m. 9.

³⁶⁷ Hámos i.m. 9.

³⁶⁸ Sándor i.m. 3.; Antal Gábor: A „Romeo és Júlia” a Vígszínházban, *Esti Hírlap*, 1963., január 19. 2.

³⁶⁹ Ezt többen meghökkentőnek tartják. Pl. Mátrai-Betegh 9.

³⁷⁰ Pl. Gyárfás Miklós: Júlia és Rómeó. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7. évf., 5. sz. 5.

³⁷¹ Rajk i.m. 7.

³⁷² Hámos i.m. 9.; Mátrai-Betegh, i.m. 9.

Júlia báli találkozásának pillanatában – a kritikák tanúsága szerint – kihűl a levegő.³⁷³

Várkonyi erős képeket komponál: mielőtt Júlia megissza az altatót, a Dajka behozza menyasszonyi ruháját: mintha fehér kísértet volna a szobában.³⁷⁴ A kriptajelenetben pedig a legváratlanabb lelemény: Romeo állva hal meg, olyan gyorsan hat a mérreg: karja beakad Júlia katafalkjának egyik karikájába, és ez visszarántja, megtartja. Júlia pedig őt öleli, úgy hal meg, végigcsúszik a testén, átfogja a lábát. Így az utolsó kép, melyben a szerelmeseket látni lehet, szoborszerűségében sokkal inkább a maradandóságról szól, mint a halálról.³⁷⁵

Láng Rudolf jelmezeit váratlan egyszerűség, dísztelenség jellemzi, fakó színek: Várkonyi kérése az volt, hogy Júlia ruhái legyenek olyan egyszerűek, mint Hamupipőke ruhái.³⁷⁶ Júlia rózsaszínt és szürkét visel, Rómeó a bálban délelőtti köntösében jelenik meg: mindez a hétköznapiságot, az egyszerűséget húzza alá.³⁷⁷ A díszlet is nyers, kidolgozatlan felületű falakból, lécekből és rongyokból áll, hatása modern,³⁷⁸ – ugyanakkor valóságos városrészletet ábrázol: kőlépcsőkkel, loggiával, szökőkúttal, függönyökkel teremt új és új helyszíneket³⁷⁹ – összesen 22 képben.³⁸⁰ A forgószínpad is gyakran megindul, de Cselényi József tere önmagában is a szüntelen mozgásnak kedvez, a kritika dicséri Roboz Ágnes koreográfiáját³⁸¹ és a Kárpáti Rudolf betanította vívás-jeleneteket.³⁸²

³⁷³ „Várkonyi a tragédiát egy futó színészi mozzanattal már az előadás legelején megpendíti: a bálon, ahol a Rómeó és Júlia még vidám játék csupán, s ahol eddig Rómeó első találkozásában Júliával a rendezéseknek jórészt csak idillt sikerült megpendíteniük. Igaz, hogy ezt a pillanat a két színész is valami kivételes ihlettől érintve, borzongó sejtellemmel éli át. De az indítás e felé a tragikus sejtés felé kétségtelenül a rendezőé. Nem lehet itt részletezni, milyen aprólékos színészi kéz munkából szövődik ez a perc – az eredmény a döntő: a tragikus szerelmespár keze már előszörre is úgy találkozik, hogy az elragadtatástól, az izgalomtól, sorsuk hirtelen fölismerésétől már olyan jég hideg, mintha minden vérük a szívükre futott volna, mintha máris a kriptában, holtan kulcsolódnék utoljára és örökre össze. A néző legalábbis így érzi ki a percből s ettől kezdve valahányszor ők ketten találkoznak, ez a dermesztő előérzet lehel fagyot a lángjaikból.” Mátrai-Betegh, i.m. 9.

³⁷⁴ Mátrai-Betegh i.m. 9.

³⁷⁵ „E befejező kép nemcsak betetőzése a mindvégig rendkívül artisztikus, a színpadképekben képzőművészeti hatásokat is kereső rendezői költészetnek, de különös dramaturgiai jelentősége is van. A „hagyományos” befejezés, az elhanyagolt holttestek felett folytatott beszélgetés és megbékülés valósággal eltüntette a színpadról a tragikus hősöket, hiszen nem róluk volt immár szó, csupán a történetük tanulságáról. Így, felmagasodva azonban végig jelen vannak. Látványuk erősebb a körülöttük hullámzó, kegyes és konvencionális szavaknál. Mintha meg sem haltak volna igazán. S a múlandóságszagú krypta helyett a maradandóság jelképére hull le a függöny.” Hámos i.m. 8.

³⁷⁶ Lelkes Éva: A Rómeó és Júlia jelmezeiről. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7. évf, 8. sz. 17.

³⁷⁷ Uo.

³⁷⁸ Nagy Judit: A díszlettervezés: dramaturgia – Cselényi József A Rómeó és Júlia színpadképéről. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 15. sz. 16.

³⁷⁹ Uo.

³⁸⁰ Karácsonyi István: Gondolatok Cselényi József színpadképeiről. *Jövő Mérnöke*, 1963, 10.évf., 5.sz. 3.

³⁸¹ Vö. pl. Hámos, i.m. 8.; Mátrai-Betegh, i.m. 9.; Rajk i.m. 7.

³⁸² Vö. Mátrai-Betegh, i.m. 9.; Rajk, i.m. 7.; F.F.: Olimpiai bajnok a színházi próbán. *Esti Hírlap*, 1962., december 3. 2.

A szereposztásból³⁸³ a kritikák főként a két címszereplővel foglalkoznak. Sulyok Mária Dajka-alakítását egészében is kiemelik, de különösen a tetszhalott Júlia fölfedezésének mozzanatát dicsérik.³⁸⁴ Benkő Gyula Mab-monológja nem, de haldokása elnyeri a kritika tetszését.³⁸⁵ (Mercutiót Várkonyi Pálos Györggyel kezdte próbálni – de Pálos szívbetegsége miatt át kellett osztani a szerepet.) A kisebb szolga-szerepekben Verebes Károlyt és Farkas Antalt emelik ki.³⁸⁶

A vígszínházi előadásról nem maradt felvétel, csak fényképek. Megmaradt viszont egy 1961-es, tehát két évvel korábbi hangfelvétel, egy rádiójátéké, mely a Magyar Rádió Shakespeare-ciklusának keretében készült, és amelyet szintén Várkonyi rendezett, Ruttkaival és Latinovitscsal a főszerepben.³⁸⁷ A rádiós és a színházi szereposztás ugyan szinte minden más szerep esetében eltérő,³⁸⁸ a hangjáték mégis tekinthető az előadás-konceptió előzményének; a rádiós bemutató után a kritikák részletesen elemzik a rendezést és a főszereplők játékát és értelmezését,³⁸⁹ reflexióikban megjelennek a későbbi előadáskritikák fő motívumai: a vidámságé, „játékos tragédiáé”, a címszereplők „gyermeksége”, Romeo „fiatalabb és játszibb” volta,³⁹⁰ Júlia „természetessége”.³⁹¹ A rádiójáték zeneszerzője is a későbbi előadásé (Farkas Ferenc), föltehetőleg azonos a zene, legalább az atmoszférákat tekintve. Ezért a

³⁸³ Romeo, Montague fia – Latinovits Zoltán, Júlia – Ruttkai Éva, Dajka – Sulyok Mária, Lőrinc barát, franciskánus – Bilicsi Tivadar, Escalus, Verona hercege – Pándy Lajos, Páris, ifjú gróf, a herceg rokona – Harsányi Frigyes f.h. és Szabó Kálmán f.h. Mercutio, a herceg rokona – Benkő Gyula, Benvolio, Montague unokaöccse, Romeo barátja – Fonyó József, Tybalt, Capuletné unokaöccse – Prókai István, János barát, franciskánus – Koltay Gyula, Baltazár, Romeo legénye – Árkos Gyula, Péter és Sámson, a Capulet-ház szolgálói – Farkas Antal és Verebes Károly, Ábrahám, a Montague ház szolgája – Haumann Péter f.h., Montague – Zách János, Montaguéné – Petur Ilka m.v. Capulet – Mádi Szabó Gábor, Capuletné – Sándor Iza, Öreg Capulet, egy rokon – Bakos Gyula, Patikárius – Nagy István, Első őr – Koncz Gábor f.h., Második őr – Vész Ferenc, Első polgár – Lontay István, Páris apródja – Czibulás Péter Forrás: az előadás plakátja, Vígszínház archívuma.

³⁸⁴ Trewin i.m. 11.

³⁸⁵ Mátrai-Betegh i.m. 9.

³⁸⁶ Pl. Hámos i.m. 8., Rajk i.m. 7.

³⁸⁷ A rádiójátékot 1961. május 12-én, 18.45-kor adta a Kossuth Rádió. Később megjelent lemezen: Shakespeare: *Rómeó és Júlia – Latinovits Zoltán, Ruttkai Éva*, Hungaroton, LPX 13828-30,

1979. (A Magyar Rádió felvétele. Rendezte Várkonyi Zoltán. Zenéjét szerezte és a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarát vezényli Farkas Ferenc.)

³⁸⁸ A rádiójáték szereposztása: Zách János (Escalus, Verona hercege), Garics János (Páris), Balázs Samu (Capulet), Kemény László (Montague), Latinovits Zoltán (Romeo, a fia), Ungvári László (Mercutio), (Benvolio), Agárdy Gábor (Tybalt), Bessenyei Ferenc (Lőrinc barát), Náray Teri (Montaguéné), Makay Margit (Capuletne), Ruttkai Éva (Júlia, a leánya), Dayka Margit (Dajka), Horváth József (Gergely), Kollár Béla (Első szolga), Márkus László (Sámson és Második szolga), Suka Sándor (Ábrahám), Sugár Lajos (Öreg Capulet), Verebes Károly (Péter), Szénási Ernő (Baltazár), Gyenge Árpád (Patikárius), Harkányi Ödön (János barát), Kun Tibor (Apród), Sándor Géza (Első őr), Gálcsiki János (Második őr), Szatmári István (Harmadik őr). A prólogust, narrációt Várkonyi mondja. Azzal, hogy a Dajka szerepére Dajka Margitot hívta meg, a rádiójáték az 1954-es Madách színházi előadásból is öriz valamennyit: Dajka ott játszotta a Dajkát.

³⁸⁹ Pl. Lukácsy András: A Rádiókészülék mellől, *Élet és Irodalom*, 1961, május 19. 10.

³⁹⁰ SY: Romeo és Julia, *Film, Színház, Muzsika*, 1961, 5.évf., 20. sz. 37.

³⁹¹ Fendrik Ferenc: Budapest hullámhosszán, *Népszabadság*, 1961, május 30. 8.

következőkben végigveszem a hangjáték jeleneteit, hogy kiderüljön: hogyan beszél, mit állít Júlia és Romeo: az idő haladása miként észlelhető a hangjukból.

A rádiójáték természetesen másik műfaj: a mikrofonhoz közel beszélnek a színészek, csak „fejben” léteznek helyzetek, az indulatoknak nincs (mozgás)tere, mint színpadon. A hangfelvételtől mégis tisztán kiderül Várkonyi és a színészek 61-es drámaértelmezése – amitől az 1963-mas előadás elméletben persze teljesen különbözhetett.

Az viszont, hogy a fő hangsúlyok – legalábbis egy jelenetben – ugyanazok, kiderül egy 1969-ből fennmaradt másik hangfelvételtől, melyen az erkélyjelenetet játssza el egy verses est keretében Ruttkai és Latinovits.³⁹² Ezen a felvételen a jelenet két perccel rövidebb, mint a 61-esen, négy sor marad ki belőle,³⁹³ de lendületesebb is, hiszen 69-ben mégiscsak színpadon adják elő, még ha csak pódiumszínpadon is. A két felvétel értelmezésben lényegileg nem különbözik.

A rádiójáték 24 jelenetből áll, 2 óra 9 perc hosszú. Az első jelenet a prológnak, ezt maga Várkonyi mondja el.

A második jelenet ötödik percében érkezik Romeo, Latinovits búsra, szelídre, finoman szavalásra fogalmazza Benvolióval való találkozásakor, még a „hol ebédelünk” kérdés is lírai. Nagyon hangsúlyos a „nincs” szó a „nincs, ami rövidítené” replikában: ti. az életnek nincs értelme. Ugyanilyen nyomatékos, hogy Romeót egyáltalán nem érdekli a családok harca, unja is, bosszantja is („mi volt-e harc? hagyd!”). Elkapja a hév, fölemeli a hangját, ahogy a szerelem vadságáról beszél, bosszantja a saját szerelme is („s épp ezt gyűlölöm”). Félénken kérdezi Benvoliót, hogyhogy nem neveti ki (vagyis hozzá van szokva). Indignáltan árulja el, hogy kibe szerelmes, panaszkodik („ilyen fukar!”; „egy élő halott szól hozzád”). Nem talál semmi érdekeset a világban, ezért mondhatja, hogyha Róza szüzesküje a halálát jelenti. Nem találja a helyét, kéri Benvoliót, tanítsa meg gondolatok nélkül élni.

A harmadik jelenetben a Dajka és Capuletné hozzák föl a házasság témáját Júliának – Júlia felnőttesen szól rá a Dajkára. Anyja házasságot firtató kérdésére rögtön válaszol, szinte automatikusan, udvariasan, a mondatformán nem kell gondolkodnia, ezt a Júliát nem érdekli az esküvő, de készségesen, vidáman ígéri meg, hogy azon lesz, hogy megkedvelje Párist.

³⁹² Latinovits Zoltán–Ruttkai Éva, *Újvidéki est*, 1969. Hungaroton, LPX 14080-81, 1987.

³⁹³ „Az éj palástja elföd engemet / S ha nem szeretsz: hadd leljenek reám! / Öljön meg inkább rögtön itt haragjuk / Mint hogy teértesd holtig sorvadozzam!”

A negyedik jelenetben Romeo a barátaival indul a bálba: komolyan megsértődik azon, hogy a szerelmet Mercutio gyöngének mondja. A jelenet végén, ahol már szól a báli zene, Romeo beszéde lelassul, ahogy megsejti a sorsfordító jövőt („a halál tesz pontot gyűlölt életemre”). Az ötödik (I/5) jelenet a báli találkozása. Zenei váltás után Romeo megpillantja Júliát, fölfigyel, azonnal kijelenti, hogy szereti – a fölkiáltástól a suttogásig, majd megint kiáltásig, majd ismét suttogásig terjed a tizenkét soros monológ skálája (nincs tehát tekintettel a színpadi helyzetre). A zene Capulet-Tybalt párbeszéde után ismét vált. Romeo megállítja Júliát („állj meg!” – kiáltja). Júlia nevet. A (nyújtott) szonett tizenhat sora alatt rohamtempóban ismerkednek meg, 1 perc 20 másodperc alatt jutnak el a kvázi idegenségtől a második csókig. De lassan fogalmaznak, minden gondolatot óvatosan megfontolva mondanak ki, pl: „A szent nem mozdul, bár imára – hajt”: Ruttkai a „hajt” szó előtt fönt hagyja a hangsúlyt, kis szünetet tart, mintha ezzel a szóval döntene vagy adna engedélyt. Júlia még ki se mondta a szonett utolsó sorát, a Dajka már beszél. Miután Romeo távozik, nincs szünet, Júlia azonnal faggatózni kezd utána, és rögtön az az első gondolata, hogy „ha nő, koporsóm lesz nászi ágyam”, tehát teljesen készen áll egyrészt minden lehetséges fölmerülő rosszra, másrészt pedig arra is, ami a darab végén történni fog vele, a halálra – kialakult, készen van benne a szerelem, eldőlt. A Dajkának gond nélkül hazudik (egy kicsit még talán tetszik is neki, hogy titka van).

A hetedik (II/2) az erkély-jelenet: 11 perc 40 másodperc, a jelenet íve nagy, a viszonzszeretés bizonytalanságától a kölcsönös vallomáson és a másnapi esküvő megszervezésén át a megszilárdult bizalomig vezet. Az indulatok skálája is nagy, rengeteg a váltás, olykor két sor közt is nagy idő telik el (lélektani idő, azaz: tartam-értelemben), viszont ezeket rögtön kell megcsinálni, a szélsőségesen eltérő állapotok közt nincs szünet, fölkészülési idő. Latinovits kezdettől működteti a jelenet humorát, ahogy Romeo megsajnálja és elszégyelli magát („nem hozzám beszél”), miután pár sorral korábban teljesen szabadjára engedi az álmodozó fantáziáját pl. „Júlia” nevét elsóhajtja, vágyakozik, majd meg is ijed, és hogy ezt önmaga előtt is jóvátegye, szinte imádkozni kezd („szólj, fényes angyal”). Ruttkai lassan, elgondolkodva kezd beszélni, de pár soron belül ő is eljut az álmodozás maximumáig („tiéd az életem”). Amikor Romeo felfedi magát, boldogságában kiabál, Júlia suttog, csitítja, püsszeg, Romeo csak azért is kiabál, Júlia suttog, szenved („felkoncolnak, hogyha itt találnak”), riadt („meg ne lássanak”), Romeo megint kiabál („ha nem szeretsz, hadd leljenek reáém!”). Júlia problémázik („lelkedre mondd, ha csakugyan szeretsz” (...) „könnyűvérűnek gondolsz talán”), végre egy hangon beszélnek, halkán, Júlia meglepődik azon, hogy a holdra akar esküdni Romeo, nem tetszik neki, Romeót ez mulattatja, Júlia hirtelen jó ötletnek tartja, felvidul attól,

hogy inkább ne esküdjön semmire, de még kétszer meggondolja magát, Romeo mosolyog. Júlia elköszön, Romeo kétségbeesik azon, hogy üres kézzel küldenék haza, 10-15 másodperc hosszú félreértés és vita van („mit kívánsz tőlem első éjszaka?” – „szerelmi esküt”), majd Júlia megkönnyebbül és megint felszabadul, jókedve lesz, de rögtön eszébe jut az esküvő („de hogyha másra gondolsz, akkor nagyon kérlek...” – itt a néző már tudja, hogy Júlia öngyilkos lenne, ha Romeo másra gondolna, ez eldőlt a bál végén, azért beszélhet itt erről könnyen), Romeo még meg sem tud szólalni ezután, Júlia már mondja is, hogy reggelre értekezd majd, Romeo nagyhangon esküdni kezd, de csak két szóig jut el, Júlia megnyugszik, boldogan elköszön. Közben már egy ideje a Dajka berreg („prürrü”) a háttérben, hívogatja.

A legérdekesebb rész a jelenet vége, ahol tulajdonképpen semmi nem történik, Júlia visszahívja Romeót, de elfelejti, hogy miért hívta, Romeo ettől büszke lesz, ezen nevetnek, néhány hosszú másodpercet (7-8) hallgatnak. A jelenet ezen szakaszában már úgy beszélnek egymással, mint régi ismerősök, akik nincsenek zavarban egymás előtt. (Romeo itt mondja ki, hogy Júliánál van az otthona; itt van Júlia erotikus vicce a kismadárral.)

A nyolcadik jelenetben (II/3), amikor Lőrinc barát azt hiszi, Romeo Rózáról beszél, Latinovits sértődöttre és meglepettre intonálja a replikát („Rózám ölében..?!”), nagyon gyors tempóban, majdnem kapkodva számol be.

A kilencedik jelenetben (II/4) Romeo beszéde harsány, dinamikus, jókedvű, éles, egy szót sem szól a barátainak. Nagyon-nagyon nevet a Dajkán („rrr – kutyanév az a Romeo-név”).

A tizedik jelenetben (II/5) Júlia várja a Dajkát, és amikor az megjön és nem beszél azonnal, el is sírja magát kétségbeesésében, de tíz sorral (45 másodperccel) később már szélsőségesen boldog („a mennybe!”).

A tizenegyedik jelenet (II/6) az esküvő: itt Romeo villámgyors „ámen”-je megjegyzésre méltó. A szövegben szerepel az a néhány sor, ami csak az első kvartó alapján készült fordításokban. A darabon végigvonuló nap-hasonlatok – amikor a szerelmesek egymást napnak, fénynek, csillagnak mondják – erősen kiemelkednek, nagyon hangsúlyosak a kétórás felvételen:

JÚLIA: Romeo!

ROMEO: Isten hozott, szerelmem! / Mint a nappalt a vaksötétben virrasztók szeme, / úgy várta Júliáját Romeo / és itt vagy, itt!

JÚLIA: Legyek hát én a nappal, / s te légy a nap, ragyogj be engemet.

ROMEO: De megvakultam, arcod úgy ragyog.

JÚLIA: Ha tündöklöm, csak visszfényed vagyok. / Jó estét, tisztelendő...

Itt a hangváltás érdekes, ahogy Júlia Romeo után a baráthoz fordul: illedelmessége, konvencionális udvariassága jelzi, hogy tulajdonképpen erőfeszítésbe, önfegyelembé kerül, hogy a külvilággal (tehát: aki nem a másik) kommunikáljon.

A tizenkettedik jelenet (III/1) a váratlan párbaj – Romeo itt lesz először komolyan dühös, azt, hogy Mercutio miatta halt meg, nem tudja elviselni („te rongy!”). (De itt is pontosan jelzi az alakítás, hogy Romeo dönt: „e gyász sok órám gyászba vonja még, ez itt a kezdet csak” „te légy vezérem, lángszemű harag!”)

A tizenharmadik jelenet (III/2) Júlia éjszakát váró monológjával indul, és amikor a feldúlt Dajka érkezik, először azt hiszi, Romeo halt meg, aztán azt, hogy mindketten Tybalttal, és amikor kiderül, hogy száműzték, csöndesen és józanul mondja: „Jézus”. A következő mondatot úgy kezdi, hogy rosszat gondolna Romeóról, de mire befejezi, már meg is gondolta magát, mert ahogy a Dajka elkezd átkozni, Júlia rögtön rászól, sokkal gyorsabban érez, gyorsabban működik az idegrendszere, mint ahogy beszél, és rögtön ezután már ki is mondja, hogy jobban fáj neki Romeo száműzetése tízezer Tybaltnál is, és már a nászéjszakát siratja. A Dajka ígéri, hogy megkeresi Romeót. Júlia sír („örökre búcsúzunk, ha útrakerül”).

A tizennegyedik jelenetben (III/3) Romeo halkán indít, majd indulatos lesz („Veronán kívül nincs világ”) – itt megint erősen hangsúlyozódik az előadásban az a motívum, hogy a halálnál is rosszabb nem látni a másikat. A jelenetben a hangos zokogás tetőpontján érkezik a Dajka, aki tudja, hogy csak azzal lehet hatni Romeóra, ha azt mondja: „őérte!”.

(A tizenötödik jelenetben a Capulet szülők és Páris egyeztetik az esküvő időpontját.)

A tizenhatodik jelenet (III/5) első három perce a „pacsirta-jelenet”. Ruttkai bensőségesen, Latinovits nagyon csöndesen indítja ezt a jelenetet is („itt a halál”), majd a jelenet fordulataánál fölemeli a hangját („hát fogjanak meg!”), Júlia is kiabál, sír. És ennek a jelenetnek is a vége izgalmas, ami látszólag, drámailag eseménytelen: amikor Romeo már kimászott az ablakon és lent áll, és úgy nézik egymást, és el is mondják: olyan a másik arca, mint egy halotté. Már elbúcsúztak, egyszerre praktikusán (ki mikor fog írni), egyszerre örökre („találkozunk még?”), a cselekvés hiányától és a mondatok túlterheltségétől megintcsak áll a pillanat, mintha a búcsúzóknak rögzíteni akarnák magukban a másik arcát.

A szöveg mindkét helyen – itt és a II/2 végén (de ide vehetjük a báli találkozás és az esküvő-találkozás másfél- és félperceit is) megszabja a tekintetek irányát (és erejét is). A Romeót és Júliát játszó színészek számára cselekvésként, akcióként írja elő egymás nézését és elemzését, de legalábbis a figyelmük fókuszát.

Romeo távozása után Júlia pár sort beszél, Capuletné rögtön jön. Júliának ismét váltania kell, csöndes és udvarias próbál lenni, de mikor kiderül, miről van szó, fellázad, nem tudja visszafogni magát. Hiába könyörög, sír stb. amikor rájön, hogy hiába kér segítséget a Dajkától is, higgadtan utasítja. Egyedül marad, kiborul, de a jelenet végén (kb.20 másodperc múlva) határozottan, pátosz nélkül jelenti ki, hogy nem fél a haláltól.

A tizenhetedik jelenetben (IV/1) Párisal is illendően kell beszélnie. Lőrincsel kettesben maradva elszánt, fölkészült, nála a tör („te adj erőt, hatalmas szerelem”). Az előadás ismét aláhúzza, hogy kész a halálra Júlia.

A tizennyolcadik jelenetben (IV/2) Júlia hazatér, mondja, amit várnak tőle, bájosan hazudik, nem rendül meg, amikor apja még előrébb hozza az esküvőt.

A tizenkilencedik jelenet (IV/3) a „méregpohár-monológé”, itt Júlia (miután kedvesen elküldi a Dajkát és az anyját) retteg, előbb attól, hogy nem hat a szer, azután attól, hogy meghal, majd attól, hogy a kriptában fog fölbredni: belelovalja magát a félelembe, gyors, zaklatott a szövegmondás, kriptahorrorrt játszik a zenekar. (Két évvel később, a színházi előadásban ezen a ponton idézte a menyasszonyi ruha a kísértetet.) „Megyek, jó Romeo” – amikor egy pillanatra kitisztul az elméje, gyorsan megissza.

A huszadik jelenetben (IV/5) a Dajka felfedezi, hogy Júlia meghalt. A hangfelvételen Dajka a száját berregtetve érkezik („prüprü”), majd két sorral később már üvölt: „meghalt a kis úrnőm”. (Az előadáskritikák kiemelik Sulyok Mária játékát is ebben a jelenetben.) Capuletné is sír.

A huszonegyedik jelenetben (V/1) Romeo optimista, reményekkel teli, Júliáról álmodott. Amikor a szolga Júlia halálhírét hozza, dühös lesz („szemembe mersz nézni, mennybolt”), majd határozott; kemény, céltudatos: intézkedik, parancsokat osztogat. Amikor a szolga elmegy, elsírja magát, kevesebb, mint fél perc alatt elhatározza, hogy visszamegy és megöli magát („veled hálok ma éjjel”).

(A huszonkettedik jelenetben Lőrinc barát számára kiderül a félreértés.)

A huszonharmadik jelenet (V/3) a kriptában játszódik. Romeo parancsolóan beszél a szolgájával, higgadtan végrendelkezik, de szelíd is, búcsúzik is tőle, odafigyel rá (azt hazudja neki, hogy egy gyűrűért megy). „Hitvesem” – mondja Júliának, és Párist is odaviszi mellé, ahogy az kérte, „testvér” – mondja Tybaltnak – Romeo megbékült és elfáradt egyedül („sötét hajós – holtra fáradt”). Oda akar feküdni Júlia mellé. Az utolsó mondatát szavanként, széttördelve mondja el. Júlia ébredése után az a különös, hogy nincs meglepve, hogy Romeo halott, rögtön reagál, azonnal evidens a számára, hogy utána akar menni, „nem késsem”, mondja, mintha Romeótól késne el. Ebben a jelenetben sem Romeo, sem Júlia nem ijed meg

már a másik halálától, tulajdonképpen annyira kiábrándultak, hogy nyugodtak maradnak, minimális idő alatt is felelősen döntenek. Egyetlen céljuk van: halálukban is fizikailag közel akarnak maradni egymáshoz. És ezt a közelséget, a másik melletti kiállást az előadásban Várkonyi majd képileg is megmutatja, kimerevíti azzal, hogy áll Latinovits halott Romeója, és térdel a lábánál Júlia-Ruttkai: jól látszanak a nézőtérről a huszonnegyedik jelenetben (V/3 vége) is, ahol a szülők megteszik az aranszoborra mint az emlékezet eszközére vonatkozó fogadalmukat.

Ruttkai és Latinovits játékát nehéz egymástól elválasztani, hiszen a hangfelvétel alapján a rendező és a két címszereplő színész értelmezésének vagy koncepciójának az az egyik fő állítása, hogy egy kapcsolatot játszanak olyankor is, amikor a másik nincs éppen a színen – ez éppen a többi szereplőhöz való viszonyukból derül ki világosan.³⁹⁴ Romeo és Júlia próbál figyelni a rajtuk kívülálló világra, de cselekedeteiket és döntéseiket még akkor sem az a világ határozza meg vagy írja elő, amikor kényszerhelyzeteket teremt a számukra, hanem csakis a másik (jelenlévő vagy hiányzó) személye. Júliát a legtöbb helyzetben úgy mutatja a rendezés, hogy, miután magára marad, a környezete teljes értetlenségében igyekszik udvarias maradni, nagyon hamar látja, hogy reménye sincs arra, hogy értsék (a szövege jelentős része ebből a viselkedésből áll), de a gondolatait, fantáziáját csak egyedül engedheti szabadjára.

Visszatérve az előadásról írt kritikákra, reflexiókra, a források – kritikák, interjúk, fényképek és hangfelvétel – összességében azt az állítást rajzolják ki, hogy Júlia váratlan alakítás; a kritikusok számára nem magától értetődő, hogy Júlia Ruttkai megfogalmazásában elsősorban nem szerelmes lányszerep – vagy legalábbis nem a hagyományos értelemben vett, elvárt vagy megszokott módon szerelmes szerep. Míg az angol kritikust lenyűgözi a színésznő sokfélesége, a magyar kritikusok jórészenek elvárása azt sugallja, Júliát kevésbé érettnek és bölcsnek képelték, kevésbé józannak, kevésbé gondolkodónak és logikusnak, kevésbé egyszerűnek. Mintha ezek a tulajdonságok nem lehetnének a (prototipikusan) szerelmes nő vagy lány tulajdonságai. Ha a Júliáról írtakat összevetjük pl. Ruttkai Natasa- vagy Zília-alakításáról írtakkal, kevesebb rajongást találunk, és – ezzel nyilvánvaló összefüggésben –

³⁹⁴ „Valódi emberi kapcsolatuk tulajdonképpen senkivel sincs; csak egymás szavát értik igazán, más nyelven – Shakespeare szonettjeinek más nyelvén – beszélnek s másképpen is mozognak, mint a többiek. Innen származik a látszat, hogy a valóság és lehetetlenség szálaiból szőtt drámában minden igaz, ami a szerelmesek körül történik és minden „hihetetlen”, ami velük esik meg.” Hámos i.m. 8.

lényegesen kevesebb utalást a szerepben felmutatott nőiségre vagy bájra, szépségre, kecsességre.³⁹⁵ Azaz: Júlia mint nő, kevésbé tetszik a kritikának, mint Natasa vagy Zília.³⁹⁶ Ezen a ponton azonban tetszés és tetszés messzemenően összekeveredik: míg a színész nyilván mindig ambicionálja, hogy tessen egy szerepben, Ruttkai Júliája nem tetszeni vágyó fiatal lány. A kritikák nemtetszése viszont csak a férfitekintet elvárását tárja föl, nem fogalmazzák meg, mit jelent Shakespeare-értelmezésben ez a szerepformálás.³⁹⁷ Ruttkai Júlia fiatalságát és bátorságát hangsúlyozza, azt emeli ki a szereppel kapcsolatban, hogy erős kislány³⁹⁸ és így fogalmaz: „III. Richárd úgy döntött, hogy gazember lesz, Hamlet, hogy nem válik azzá. Júlia elhatározza, hogy szereti Rómeót.”³⁹⁹ Vagyis éppen azt tartja fontosnak –a tetszeni vágyásnál fontosabbnak –, hogy Júliát nem hajlítják meg elvárások. A szerepet a saját hajával, a megszokottnál sokkal kevesebb festékkal játssza,⁴⁰⁰ hangsúlyozni akarja, hogy a történet nem kosztümös mese.⁴⁰¹

Ruttkai Éva felvételen hallott hangja nem pontosan az a hang, amely a Vígszínházban Júliaként megszólal majd két év múlva: a shakespeare-i indulatoknak, erőnek tér kell, levegő.⁴⁰² A Makay Margit hangsúlyozta légzés- és beszédtechnika, a Bajor Gizitől tanult testtudat, váratlan kézmozdulatok, szélsőséges váltások, a Somlay által hirdetett természetesség, a nem-játszás parancsa, a saját közlésvágya, Várkonyi rendezői és Latinovits partner-tekintete a Vígszínház terében, a Vígszínház színpadának és a Vígszínház nézőterének közös terében összegződik közös időként. Nemcsak hordozza Ruttkai: maga lesz a színházi idő.

³⁹⁵ Pl. „Ilyennek álmodhatta Tolsztoj a regény hősnőjét. Lénye olyan, mintha mindig virágszirmok öveznék; törékeny, finom, nőies... Natasa még szinte gyermek, de már kivillan mozgásából a nő, a szerelmes asszony. ahogyan először nyújtja kezcsókra a kezét Andrej Bolkonszkijnak – ebben az egyszerű, magától értetődő mozdulatban ott ragyog a szüzi ártatlanság és az észrevétlen fellobbant szerelem.” Demeter Imre: Natasa: Ruttkai Éva. *Lányok, asszonyok*, 1960 május 11. 40.

³⁹⁶ Ruttkai talán legnagyobb sikerei (Molnár mellett): Kazán István–Kazimir Károly: A háború és béke, 1959; Benedek Árpád: A néma levante, 1955.

³⁹⁷ Gyárfás Miklós az egyetlen, aki megteszi, azonban neki tetszik Ruttkai „veszélyesen egyszerű és dísztelen” Júliája. Gyárfás i.m. Júlia és Rómeó, 5.

³⁹⁸ „...olyan erős, olyan nagyon erős, hiszen olyan fiatal” A.: „Szeretem Annát” – Beszélgetés Ruttkai Évával. *Ország-Világ*, 1964. december 2. 19.

³⁹⁹ Nagy Judit: Három hónap, három szerep. *Film, Színház, Muzsika*, 1962, 6.évf., 46. szám, 11.

⁴⁰⁰ „...alig használ festéket” Larissza Buharcheva: Szovjet szemmel – Egy csokor rózsa. *Szovjet híradó*, 1964. május 24., 8. évf., 8. szám, 3.

⁴⁰¹ „Rómeó és Júlia története akármikor, akármelyikünkkel megtörténhet.” Nagy i.m. Három hónap. 11.

⁴⁰² Uo.

Összefoglalás

A dolgozatban fejezetekre bontva, egy-egy alakítást vizsgálva alkalmaztam az első fejezetben fölvezetett, idő-fókuszú megközelítést. Minden fejezet középpontjában egy színész állt, mint az idő hordozója, és minden fejezet azt vizsgálta, hogy miként mutatkozik a színész játékában az idő. Vizsgálták egy-egy konkrét színészi jelenlét időbeliségét, megnézték, miként használja a színész jelenlét-munkája során a rendelkezésre álló időt, megpróbálták nyomon követni egy-egy technikának, módszernek, színészi kifejezőeszköznek az útját. Ugyanakkor az emlékező idő, a saját idő, az örökölt idő és a megformált idő fogalmait által az egyes fejezetek a színházi időérzékelésnek és időkezelésnek más-más aspektusait tárgyalták.

Amikor az emlékező időt kutattam egy előadásban, arra voltam kíváncsi, mire emlékszik a néző a színész által, mire és hogyan akar emlékeztetni az előadás.

A saját idő a színházban működő szubjektív transzferre kérdezett rá, arra, hogy a személyes színészi tét, a személyes hatás és élmény miként lesz előadást befolyásoló erővé.

Az örökölt idő szempontja azt vetette föl, hogy a színész is emlékszik más színészekre: a mesterség átadódik, hordozza saját múltját (mivel az idő nem visszafordítható).

Ezek a szempontok együtt, egyszerre érvényesülnek egy-egy előadásban, színészi játékban, és az alkotói gyakorlat számol velük: ennek a praxisát értettem megformált idő alatt.

Azok a mesterségbeli jegyek, sajátosságok, konkrétumok, amelyekre a játékelemzések során fény derült, a kollektív nézői emlékezetben egy ideig jelen voltak, ám leírásokban, nyíltan és tudatosan kevésbé jelentek meg: anekdoták, sztorik, metaforák takarták el és védtek őket. Az időszempont segített megragadni azokat a leírásokból kivonható megállapításokat, melyek elvonatkoztathatóak a személytől. Ezek nem szabályok, de elég konkrét technikai fogódzók, melyeket a gyakorlatban egy fiatal színész ma is próbára tehet: ilyen például az a technika, hogy nagyszínpadon nem a hétköznapinál nagyobb mozdulatokkal, hanem gyakoribbakkal, időbeli sűrítéssel lehet egy játék jelentőssé; vagy az a fölismerés, hogy a pátosz nem a szenvedélyes kiabálást, hanem a kapcsolat hiányát jelenti, kapcsolatfölvétellel tehát elkerülhető stb.

A színészi játék a francia filozófiai hagyományban régtől fogva téma és példa: Diderot *Színészparadoxonja* a színészetet és a színészi mesterséget állítja vizsgálódása középpontjába és arra keresi a választ, hogy a színész játék közben vajon átél-e vagy utánózik, érez vagy hideg

fejvel ábrázol. Diderot (íróként) természetesen abból indul ki, hogy a színész megírt szerepet játszik, és egy helyütt – amikor arról esik szó, hogy egy színésznő szerep szerinti haldoklása közben odasúgja partnerének, hogy az milyen büdös – retorikusan föl is teszi a kérdést, hogy vajon a szerep van-e a színen ebben a pillanatban, vagy csak a színész:

„Ez Sophie Arnould-val esett meg, Telaire szerepében. Telaire volt tán e pillanatban Arnould? Dehogy, Arnould volt ő és senki más.”⁴⁰³

Az időfilozófia beszédmódja ebben a kérdéskörben a perzisztálás elméleteinek inspiráló megközelítését kínálja, ezek által az elemző kiszakadhat a szerep (Telaire) – színész (Arnould) kettősségét hangsúlyozó hagyományból.

Azt a jelenséget, ahogy egy fizikai tárgy az időben fennmarad, kitart, időket átívelően jelen van, a filozófia perzisztálásnak hívja,⁴⁰⁴ a perzisztálásnak pedig két nagy elmélete van, az endurantizmus és a perdurantizmus. Az endurantisták azt állítják, hogy a fizikai tárgyak létezésük minden pillanatában teljes egészükben jelen vannak. Tehát egy tárgy, mondjuk egy toll, ugyanaz a tárgy tegnap és ma az íróasztalon, ugyanaz volt, amikor valaki a kezébe fogta, vagy amikor a földre leesett. A perdurantisták ezzel szemben azt mondják, hogy a tárgyaknak minden pillanatban csak egy meghatározott részük van jelen, nem a teljes egészük. Ezeket a részeket temporális részeknek nevezik. A fizikai tárgyak téridőbeli nyúlványok, temporális részeik úgy nyúlnak el az időben, mint testrészek a térben. A toll tegnap és a toll ma csak időbeli részei az időben perzisztáló tollnak. A temporális részeknek külön tulajdonságaik is lehetnek. Azonban egyetlen olyan idő sincs, amelyben teljes egészében jelen van a toll. Ha tárgyak helyett emberekben, színészekben gondoljuk el az időben-létezést, a két elmélet más-más beszédmódot hív elő. A perdurantizmus logikáját követve azt állíthatjuk, hogy egy ember soha nincs jelen teljes egészében jelen, folyton változik és változnak a tulajdonságai is, így tulajdonképpen tegnap és ma, színpadon kívül és színpadon egyáltalán nem azonos önmagával az a személy, akit nézünk. Ez az elmélet megmagyarázhatja, hogy miként lehet valaki valójában, reálisan egy másik személy este 19.00 perckor, mint 18.59-kor; vagy hogyha egy másik helyen tartózkodik, vagy ha fölvesz egy kalapot, vagy változtat a viselkedésén. Mert jóllehet minden egyes pillanatban másik ember lesz, de bizonyos tulajdonságegyüttesek alapján – például, ha a tér egy bizonyos pontján, az ún. színpadon áll – elnevezhető pl. Telaire₁, Telaire₂, Telaire₃-nak. A temporális részeket ugyanis bizonyos

⁴⁰³ Denis Diderot: *Színészparadoxon*. (ford. Görög Livia) Budapest, Magyar Helikon, 1966, 94.

⁴⁰⁴ V.ö.: Baron-Miller i.m. 170–174.

relációk fűzik egymáshoz. Vagyis a színházban minden pillanatban újra és újra fölmerül, és sohasem múlik el, sohasem veszti érvényét a kérdés, hogy ki az, akit nézünk.

Az endurantista álláspont ennél látszólag egyszerűbb: a színész mindig önmaga, minden pillanatban teljességében létezik, tehát felelős a cselekedeteiért. Ebben a beszédmódban a színpadon tehát nem Telaire, hanem mindig Sophie Arnauld van jelen, és mindazt, amit a színésznő a színpadon tesz, azt Sophie Arnauld cselekszi, akár bele van írva a szövegkönyvébe, amit mond, akár nem. A színészi munka így tanulmányozható szinte függetlenül a szereptől, összehasonlíthatóak egy pálya különböző alakításai, számonkérhetőek a döntései. Elképzelhető ekként egy színészet-történetként megírt színháztörténet, amely megmutatja, hogyan adódik tovább a mesterség: mit csinálnak a színészek a színpadon.

Ebben a dolgozatban az idő szempontjainak a mentén végzett játékelemzések arra engednek következtetni, hogy érvényes lehet egy olyasfajta megközelítés, mely szerint a rendezői színház jelenségei mögött, alatt felvázolható egy színészet-történet, vagy színészi gondolkodás-történet is a 20-21. századi magyarországi színházi hagyományban. Ez az irány tovább kutatható: további színészi játékok leírása, a játékgyakorlatok követése hozzájárulhat a jelen színészi játékmódjainak mélyebb ismeretéhez.

Az idő és színház, sőt, az idő és színészet viszonyát vizsgáló kutatások azonban ennél sokkal széleskörűbbek és szerteágazóbbak lehetnek, mind tárgyukat, mind módszerüket tekintve: hasznos volna például összegyűjteni olyan jelenlegi színházi gyakorlatokat, melyek alapja az idő, vagy érdemes lenne színészekkel készített interjúk alapján elemezni a színpadi-színházi időérzékelést. Ezek az ötletek a kutatás éve alatt fölmerültek lehetőségként, ám jelen értekezés kereteit szétfeszítették volna.

Bibliográfia

- (Lelkes): Timár József emlékére. *Film Színház Muzsika*, 1960, 4.évf., 43. sz. 37.
- A Tv1, Stúdió 86 interjúja Gothár Péter rendezővel és Ruttkai Évával. Kézirat, Vígszínház archívuma.
- A.: „Szeretem Annát” – Beszélgetés Ruttkai Évával. *Ország-Világ*, 1964. december 2. 19.
- Ablonczy László: Gyémántsзорó asszony. *Magyar Idők*, 2017. december 30. 13.
- Adorján Beáta: A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban. *Theatron*, 2021, 15.évf., 3. sz. 174–175.
- Antal Gábor: A „Romeo és Julia” a Vígszínházban. *Esti Hírlap*, 1963., január 19. 2.
- Arisztotelész: *Metafizika*. (ford. Halasy-Nagy József), Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1992.
- Ascher Oszkár: *A versmondás művészete*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.
- Ascher Oszkár: Ódry Árpád. in: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*, Budapest, Bibliotheca Kiadó, 1957. 305–320.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet*. (ford. Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz, 2018.
- Augustinus: *Vallomások*. (ford. Városi István), Budapest, Gondolat, 1982.
- Babits Mihály: Bergson filozófiája. in: Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.
- Badiou, Alain (avec Nicholas Truong): *Éloge du théâtre*. Paris, Flammarion, 2013.
- Badiou, Alain: *Lét és esemény*. (ford. Csordás Gábor), Budapest, L’Harmattan, 2022.
- Bajor Nagy Ernő: Az ügynök halála. *Hétfői Hírek*, 1959. november 23. 4.
- Bakcsai Sándor: Életem felét a színházban töltöttem. Beszélgetés Keleti Éva fotóművésszel. *Fotóművészet*, 2005, 48. évf., 3–4.sz. 3–19.
- Baky Marica: Szépanyám. Bemutató a Nemzeti Színházban. *Az Ujság*, 1943. április 29. 5.
- Balogh Géza: „Földieknek játszó égi tünemény”. *Critikai Lapok*, 2013, 22. évf., 4. szám, 1–7.
- Bános Tibor: Megtört pályakép. *Magyarország*, 1986. október 5.
- Barabás Tamás: Emlékek, szerepek, vallomások. Gábor Miklóssal – naplójáról. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 18.sz. 18–19.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *A színész titkos művészete*. (ford. Rideg Zsófia és Regős János), Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2020.
- Baron, Sam – Miller, Kristie: *An Introduction to the Philosophy of Time*. Cambridge, Polity Press, 2019.
- Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor – Életműbemutató*. Budapest, Műcsarnok, 1987.

- Belitska-Scholtz Hedvig – Rajnai Edit – Somorjai Olga szerk.: *Színháztörténeti képekönyv*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.
- Benedek András: A titokzatos és kiszámíthatatlan. *Film, Színház, Muzsika*, 1965, 9. évf., 25. 24–25.
- Berczeli A. Károlyné: *A Vígszínház műsora 1896–1949*. Színháztörténeti füzetek 33, Budapest, 1960.
- Berkes Erzsébet: Nyilas Misi IV. b osztályos tanuló: Monori Lili. *Színház*, 1969, 2. évf., 11–12. sz. 24.
- Bíró Bence: Monori Lili Bódy Gáborról mesél. kézirat, 2012.
- Bodó Viktor: Mániák és kérdések, in Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Budapest: Balassi–Arktisz, 2016.
- Breuer József: Ady-hatások Kodály művészetében. *Kortárs*, 1977, 21. évf., 11. sz. 1780–1785.
- Brook, Peter: A kisugárzás lényege, in: *Változó nézőpont*. (ford. Dobos Mária), Orpheusz könyvkiadó–Zugszínház, 2000.
- Buharcheva, Larissza: Szovjet szemmel – Egy csokor rózsa. *Szovjet híradó*, 1964. május 24. 3.
- Carlson, Marvin: *Performance. A Critical Introduction*. London, Routledge, 1996
- Carlson, Marvin: *The Haunted Stage, The Theatre as a Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
- Corneille, Pierre: Három értekezés a drámai művészetről. (ford. Rónay György), in: *A klasszicizmus*, Budapest, Gondolat, 1963.
- Cserés Miklós: Rómeó és Júlia – Shakespeare felújítása a Vígszínházban. *Ország-Világ*, 1963. febr. 6. 19.
- Csillag Ilona: Ódry Árpád, a beszédművész. *Színház*, 1980, 13. évf., 3. sz. 46–48.
- Csillag Ilona: *Ódry Árpád*. Budapest, Gondolat, 1982.
- D. L.: C.n. [Timár József nekrológ] *Film, Színház, Muzsika*, 1960, 4. évf., 41. sz. 14.
- Dalla László: Az ügynök útra kelt. *168 óra*, 2009. augusztus 27. 41.
- Deleuze, Gilles: *A bergsoni filozófia*. (ford. John Éva), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2010.
- Demeter Imre: *Köszönöm a tüzet... Timár József élete*. Budapest, Gondolat, 1971.
- Demeter Imre: Natasa: Ruttkai Éva. *Lányok, asszonyok*, 1960 május 11. 40.
- Demeter Imre: Ruttkai Éva. *Film, Színház, Muzsika*, 1967, 11.évf., 3.sz. 24–25.
- Derrida, Jacques: Signature Event Context. in: *Limited Inc.* (trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlmann), Evanston IL, Northwestern University Press, 1988.
- Dersi Tamás: *Az ügynök halála* – Bemutató a Nemzeti Színházban. *Esti Hírlap*, 1959. november 26. 2.

- Diderot, Denis: *Színészparadoxon*. (ford. Görög Lívia), Budapest, Magyar Helikon, 1966.
- Dr. Dienes Valéria: A fordító előszava. in: Henri Bergson: *Tartam és egyidejűség* (ford. Dienes Valéria), Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1923.
- Dunavölgyi Péter: Lehet, hogy Timár József utolsó színpadi alakítása még 60 évig dobozba zárva marad?, <https://dunavolgyipeter.hu>, hozzáférés: https://dunavolgyipeter.hu/televizio_tortenet/esemenyek_emlekek_dokumentumok_a_hazai_televiziozas_tortenetebol/lehet_hogy_timar_jozsef_utolso_szinpadj_alakitasa_meg_60_evig_dobozba_zarva_marad . Utolsó letöltés: 2022.07.27.
- Egressy Gábor *A színészet könyve*. Pest, Emich Gusztáv, 1866.
- Egri István: Emlékezés Ódry Árpádról. *Pesti Napló*, 1939. augusztus 27. 19.
- Emery, Nina – Markosian, Ned – Sullivan, Meghan: Time. in: Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020 winter, hozzáférés: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>. Utolsó letöltés: 2022.07.28.
- Esterházy Péter: Monori, Székely B. in: uő: *Egy kékharisnya följegyzéseiből*. Magvető, Budapest, 1994. 31–32.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. (ford. Márton László), szöveggönyv, Budapest, Katona József Színház, 2015.
- Fáy Miklós: Faust visszatér. *Mozgó Világ*, 2015, 41. évf. 6. sz. 108–110.
- Fencsik Flóra: Az első ideai premier: Légy jó mindhalálig. *Esti Hírlap*, 1969, szeptember 22., 2.
- Fendrik Ferenc: Budapest hullámhosszán. *Népszabadság*, 1961, május 30. 8.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. (ford. Kiss Gabriella), Budapest, Balassi, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika: Átkelés az árnyékok birodalmába: Robert Wilson frankfurti Lear-rendezése. (ford. Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella), *Theatron* 2000, 2.évf., 2.sz. 125–137.
- Földes Anna: Kilencvenéves a Vígszínház. *Nők lapja*, 1986. április 26., 22. Hozzáférés: https://theater.osaarchivum.org/300-40-5_168_3/537b5de5-d534-4de9-85d2-5284ce368e5a. Utolsó letöltés: 2022.07.17.
- Gábor Miklós: Az 1976-os naplóból (III). *Holmi*, 2000, 12. évf., 11. sz. 1295–1312.
- Gábor Miklós: Szerelmeslevél B. G.-hez. *Új Írás*, 1967, 7.évf., 6. sz. 91–96.
- Gábor Miklós: *Tollal – naplójegyzetek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.
- Gách Marianne: Kimondani a kendőzetlen igazságot – Gách Marianne beszélgetése Ruttkai Évával. *Film, Színház, Muzsika*, 1986, 30. évf., 20. sz. 8–9.
- Gajdó Tamás: Békássy István vallomása pályájáról. in: Csiszár Mirella – Gajdó Tamás: *Színháztörténet nagyítóval. Források a magyar színháztörténet tanulmányozásához 1920–1949*. Budapest, PIM–OSZMI, 2018.
- Gajdó Tamás: Klasszikus világszínház – Shakespeare birtokon belül. *Színház*, 2017, 50.évf., 12.sz. 18–21.

- Galamb Sándor: Ódry Árpád. *Napkelet*, 1928, 6.évf., 2. sz. 136–140.
- Galamb Sándor: Színházi szemle. *Napkelet*, 1927, 5. évf., 6. sz. 567.
- Galsai Pongrác: Bajor Gizi játéka. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1971. március 26. 4.
- Garai Tamás: Színházi levél a korszerűségről. *Munka*, 1963, 13.évf, 2. sz. 24–25.
- Gobbi Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984.
- Gyárfás Miklós: *Éjjeli menedékhely* – Gorkij-dráma a Madách Színházban. *Népszabadság – Szabad Nép*, 1956. április 20. 4.
- Gyárfás Miklós: Júlia és Rómeó. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf, 5. sz. 5.
- Gyárfás Miklós: Lady Milfort távozik. *Élet és Irodalom*, 1957. december 6. 11.
- Gyurkovics Tibor: Két portré. *Film, Színház, Muzsika*, 1976, 20. évf., 18. sz. 19.
- Halbwachs, Maurice: A múlt rekonstruálása. (ford. Sujtó László), in: *Az emlékezet társadalmi keretei*, Atlantisz, 2018.
- Hámos György: A Romeo és Julia a Vígszínházban. *Népszabadság*, 1963. január 31. 8.
- Haraszi Gyula: Duse Eleonora, *Budapesti Szemle*. 1984, 77. kötet, 205. szám, 67–91.
- Harsányi Zsolt: Shakespeare a Nyújorkban. *Színházi Élet*, 1917, 7.évf., 43.sz. 36–38.
- Hegedüs Bálint: Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. *Ellenfény*, 1998, 3. évf., 1.sz. 26–29.
- Hegedüs Tibor: A rádió mellett. *Népszabadság*, 1972. május 9. 7.
- Hermann Zoltán: Faust öregszik. *Színház*, 2015, 48. évf. 6. sz. 2–7.
- Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. (szerk.: Staud Géza), Budapest, Gondolat, 1965.
- Hevesi Sándor: Ódry Árpád. *Budapesti Szemle*, 1937, 245. kötet., 715. sz. 313–328.
- Hussein Evin: Ne sírj, édesanyám! – apró érdekesség a magyar szinkron kezdeti időszakából. www.filmarchiv.hu, 2019. december 15., hozzáférés: <https://filmarchiv.hu/hu/mnfa60/felfedezesek/ne-sirj-edesanyam-avagy-a-magyar-szinkron-kezdetei>. Utolsó letöltés: 2022.07.17.
- Ignác Rózsa: Prospero. *Kortárs*, 1959, 3.évf., 10. sz. 535–570.
- Imre Zoltán – Ring Orsolya szerk.: *Szigorúan bizalmas – Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádárkori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- J. Gy.: A színész és az ügynök. *Népszabadság*, 1967. december 16. 11.
- Jákfalvi Magdolna: *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái*. Pozsony, Kalligram, 2011.

- Jákfalvi Magdolna: A Philther mint történet-írás. *Hungarológiai Közlemények*, 2019, 20. évf., 2. sz. 1–16.
- Jákfalvi Magdolna: Marton Endre: Az ügynök halála, 1959. *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: <http://theatron.hu/philther/az-ugynok-halala/>. Utolsó letöltés: 2022.07.27.
- Jákfalvi Magdolna: Várkonyi és a népszínház eszméje. in: Uő: *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest: Balassi kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 58–67.
- Jászai Mari: *Emlékirat és napló*. Budapest, Athaeneum Kiadó, 2016.
- Karácsonyi István: Gondolatok Cselényi József színpadképeiről. *Jövő Mérnöke*, 1963, 10. évf., 5. sz. 3.
- Kárpáti Aurél: Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neil bemutatója. *Pesti Napló*, 1937. március 2. 14.
- Kárpáti Aurél: III. Richárd, a Shakespeare-ciklus ötödik estje. *Pesti Napló*, 1927. május 10. 13.
- Kárpáti Aurél: Lysistrata. A belvárosi színház pénteki bemutatója. *Pesti napló*, 1933. szeptember 23. 13.
- Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell. *Theatron*, 2014, 13.évf., 1.sz. 28–32.
- Koch Lajos: *Timár József* (adattár). Budapest, Színháztörténeti füzetek, 40. Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1961.
- Koltai Tamás: A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal. *Színház*, 1992, 25. évf., 8. sz. 6.
- Koltai Tamás: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990.
- Koltai Tamás: *Brook szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1976.
- Koltai Tamás: *Major Tamás – A Mester monológja*. Budapest, Ifjúsági lap- és könyvkiadó, 1986.
- Koltai Tamás: Ruttkai. *Kritika*, 1986, 15.évf., 11.sz. 15–16.
- Komor Vilma: Ruttkai Éva pályája. *Magyar Nemzet*, 1970. március 18. 7.
- Kowzan, Tadeusz: *Théâtre miroir, Métathéâtre de l’Antiquité au XX ème siècle*. Paris, L’Harmattan, 2006.
- Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest, Typotex Kiadó, 2005.
- Lakoff–Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago–London, University of Chicago Press, 1980.
- Láng Zsuzsa: Szentkirályi u. 4. – Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom. *Népszabadság*, 1999. december 24. 26.
- Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röplés boldogságára*. (szerk. Szigethy Gábor), Budapest, Magvető, 1985.

- Latinovits Zoltán: *Verset mondok*. (szerk. Surányi Ibolya), Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- Lehmann, Hans-Thies: *A posztdramatikus színház*. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies: Az előadás elemzésének problémái. (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 2000, 2.évf., 1.sz. 46–60.
- Lelkes Éva: A Rómeó és Júlia jelmezeiről. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7. évf, 8. sz. 17.
- Lenkei Lajos: *Az ügynök halála* – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban. *Film Színház Muzsika* 1959, 3.évf., 48. sz. 5–7.
- Lewis, David K.: The Paradoxes of Time Travel. *American Philosophical Quarterly* 1976, 13, no. 2. 145–152.
- Lukácsy András: A Rádiókészülék mellől. *Élet és Irodalom*, 1961, május 19. 10.
- Lukácsy András: Végső búcsú Ruttkai Évától – Jó éjt, Tündérmagány! *Magyar Hírlap*, 1986. október 10. 9.
- M.G.P.: Butasága története – A 70 éves Ruttkai Éva. *Népszabadság*, 1997. december 31. 9.
- Major Tamás: Tímár József, *Kortárs*, 1960, 4.évf., 12. sz. 849.
- Marcourelles, Louis: Les vérités sont toujours bonnes à dire. *Le Monde*, 01.02.1979. Hozzáférés: https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/02/01/les-verites-sont-toujours-bonnes-a-dire_2789013_1819218.html. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- Marton Éva: Lólépésben közlekedem, *revizoronline.com*, 2015. szeptember 8. Hozzáférés: <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszegeltes-monori-lilivel/>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- Marton László: Emlékszilánkok Várkonyi Zoltánról. in: Jákalvi Magdolna (szerk): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 13–18.
- Massey, Heath: *The Origin of Time – Heidegger and Bergson*. Albany, State University of New York, 2015.
- Mátrai-Betegh Béla: Rómeó és Júlia a Vígszínházban. *Magyar Nemzet*, 1963. január 27. 9.
- McTaggart, Ellis: The Unreality of Time. *Mind*, 1908, vol. 17, no. 68, 457–474, hozzáférés: 2022.07.28., <http://www.jstor.org/stable/2248314>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- Middleton, Thomas – Rowley, William: *The Changeling*. (edited by George Walton Williams), Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1966.
- Miller, Arthur: *The Death of a Salesman – Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. New York, Penguin Books, 1998.
- Miller, Arthur: *Az ügynök halála*. (ford. Hamvai Kornél), szövegkönyv, Kecskeméti Katona József Színház, 2018.

- Molnár Ferenc: *Egy, kettő, három*. in: uő: *Molnár Ferenc színművei*, Bécs, Novák, 1972.
- Molnár G. Péter: Éva. *Népszabadság*, 1964. november 15. 10–11.
- Molnár Gál Péter: Hány éves a hajóskapitány? *Élet és Irodalom*, 2003. december 5. 9.
- Molnár Gál Péter: Keleti Éváról. *Népszava*, 2011. augusztus 27. 13.
- Molnár Gál Péter: Lili. *Mozgó Világ*, 2005, 31. évf., 7. 125–128.
- Molnár Gál Péter: Timár József koholt színházi pere. *Népszabadság*, 2002. március 7. 10.
- Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 2000, 4. évf. 4. szám, 12–23.
- N.n.: Timár József elsőéves akadémistára osztotta Kiss Ferenc Bizáncbéli szerepét. *Színházi élet*, 1924, 14. évf., 45. sz. 31.
- N.n.: Ádám, Éva, Lucifer – Kapunyitás a Nemzeti Színházban. *Ujság*, 1929. szeptember 3. 10.
- N.n.: Megdöbbentő történetek néhány igaz magyarról. *www.hvg.hu*, 2010. november 12., hozzáférés: https://hvg.hu/itthon/20101112_jad_vasem_kituntetes_vilag_igaza. Utolsó letöltés: 2022.05.10.
- N.n. c.n. [A kis lord felújítása] *Budapesti Hírlap*, 1937. december 27. 16.
- N.n.: Botrány a badacsonyi Anna bálon. Timár József súlyos esete. *Magyarság* 1942, augusztus 6., 8.
- N.n.: Keleti Éva négy fotója. *Mai Manó ház blog*, 2012. május 31., hozzáférés: https://maimanohaz.blog.hu/2012/05/31/keleti_eva_negy_fotoja. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- N.n.: Színház és színész a változó világban – interjú Somló Istvánnal és Timár Józseffel. *Pesti Napló*, 1938. szeptember 2. 14.
- N.n.: Vizsgálatot indított a Nemzeti Színház Timár József ellen nyaralási botránya miatt. *Új Magyarság*, 1942. augusztus 7. 8.
- N.n.: A fejlődő Csontos, az intelligens Góth és a szépen játszó Törzs... Szász Károly kritikája a színészekről abból az alkalomból, hogy Ódry Árpád kapta a Greguss-díjat. *Magyar Hírlap*, 1928. január 5. 5.
- N.n.: A Vígszínház tervei az új évadra. *Magyar Nemzet*, június 17., 8.
- N.n.: Az ember tragédiája új betanulással a Nemzeti Színházban. *Pesti Hírlap* 1929. szeptember 3., 15.
- N.n.: Az új nemzedék. *Pesti Napló*, 1897. április 2. 9.
- N.n.: Az új nemzedék. *Pesti Napló*, 1897. június 5. 12.
- N.n.: Lakner bácsi Gyermekszínháza megkezdí új szezonját. *Budapesti Hírlap*, 1932. szeptember 22. 8.
- N.n.: Magyar fejek. *Képes Krónika*, 1931, 13. évf., 26. sz. 17.
- N.n.: Napsugár hercegnő. *Az Ujság*, 1932. február 4. 8.

- N.n.: Növendék-előadás. *Pesti Napló*, 1898. január 31. 5.
- N.n.: Növendékek a Várszínházban. *Pesti Napló*, 1896. december 13. 11.
- N.n.: Nyilas Misi rendezni szeretne. *Film, Színház, Muzsika*, 1969, 13. évf., 34. sz. 9.
- N.n.: Shakespeare-sorozat a Nemzeti Színházban. *Magyarság*, 1923. június 28. 6.
- N.n.: Timár József színészt azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból. *Esti Kurir* 1928. április 21. 6.
- N.n.: Timár Józsefet azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból. *Pesti Napló* 1928. április 21. 14.
- Nagy Judit: Három hónap, három szerep. *Film, Színház, Muzsika*, 1962, 6.évf., 46. sz. 11.
- Nagy Judit: A díszlettervezés: dramaturgia – Cselényi József A Rómeó és Júlia színpadképéről. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 15. sz. 16.
- Nánay István: *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- Németh Antal: Egy emberöltő *Az ember tragédiája* szolgálatában. in: uő: *Új színházat!* (szerk. Koltai Tamás), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- Németh Antal: Ódry Ellákja. *Élet*, 1923, 14. évf., 9. sz. 194–196.
- Németh László: Színész és író. in: Uő: *A felelősség szorításában I.*, Budapest, Püski Kiadó, 2001. 437–440.
- P. Müller Péter: Feloldozatlanul – Az öreg hölgy látogatása a Vígszínházban. *Színház*, 19. évf., 4. sz. 11–13.
- Paulay Ede *A színészet elmélete*. Pest, Kocsi Sándor Könyvnyomdája, 1871.
- Pavis, Patrice: A színész. in: uő: *Előadáselemzés* (ford. Jákfalvi Magdolna), Budapest, Balassi, 2003.
- Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan, 2006.
- Piliszký János: A tett után. *Kortárs*, 17. évf., 8. sz. 1255.
- Pilinszky János: *Végkifejlet*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 29.
- Porogi Dorka: „Alice voltam Csodaországban” – Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt. Porogi Dorka email-interjúja Monori Lilivel, 2020. június 5.–július 13. *Theatron*, 2022, 16. évf., 2.sz. 108–124.
- Porogi Dorka: „Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba” – Bódy Gábor *Cselédek*-rendezése. Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka, 2019. november 5-én. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk* [S.a., Budapest, Theatron Műhely Alapítvány, 2022].

- Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I.* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- Rajk András, Rómeó és Júlia a Vígszínházban. *Népszava*, 1963. január 27. 7.
- Rédey Tivadar: Ódry Árpád Othelloja. *Napkelet*, 1929, 7.évf., 22. sz. 688–691.
- Rédey Tivadar: Ódry Árpád. Budapest, Franklin Társulat, 1942, hozzáférés: <https://mek.oszk.hu/10400/10462/10462.htm>. Utolsó letöltés: 2022.07.20.
- Rosner Krisztina: Színészképzési módszerek a századforduló évtizedeiben. in: P. Müller Péter (szerk.): *A modern színház születése*, Budapest, OSzMI, 2004. 249–267.
- Ruttkai Éva: *Parancsolj, tündérművész!* (szerk. Szigethy Gábor), Budapest, Zeneműkiadó, 1989. 11.
- Sándor Iván: Rómeó és Júlia a Vígszínházban – Shakespeare tragédiája a Vígszínházban. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf., 4. sz. 2–4.
- Sas György sorozata: Sulyok Mária albumából. *Film, Színház, Muzsika*, 1981, 25. évf. 11. sz. 15.
- Sas György: Major Tamás albumából 4. *Film, Színház, Muzsika*, 1980, 24. évf., 3. sz. 14–15.
- Schilling Árpád: Face 2 face. in: uő: *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Budapest, Krétakör, 2007., hozzáférés: https://m.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2007.pdf. Utolsó letöltés: 2022.07.28.
- Schöpflin Aladár: Ódry Árpád. *Nyugat*, 1937, 30. évf., 5. sz. 354–355.
- Schöpflin Aladár: Színházi figyelő – Ódry Árpád. *Nyugat*, 1930, 23. évf., 6.sz. 478–479.
- Schubert Éva: Ötven éve halt meg Bajor Gizi. *Tárogató – a vancouveri magyar kulturális egyesület lapja*, 2001, 28. évf., 4. sz. 40–42.
- Sebes Erzsébet: 15 év 16535 tételben. *Hétfői hírek*, 1972. november 20., 4.
- Shakespeare, William: *Rómeó és Júlia*. (fordította Nádasdy Ádám), *Színház*, 36. évf., 5. szám, drámamelléklet.
- Sipos Tamás: Lujzi. Szendrő József munkanaplója egy tévéfilmforgatásról. *Kritika*, 1980, 9. évf., 6. sz. 8–12.
- Somló Sándor: A magyar színészoktatás múltjából. *Budapesti Szemle*, 1915, 161.kötet, 458. sz. 297–307.
- Stuber Andrea: A Várkonyi-korszak. in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest: Balassi kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, 82–105.
- SY: Romeo és Julia. *Film, Színház, Muzsika*, 1961, 5.évf., 20. sz. 37.
- Szántó Viktória: *Beszélgetés Balogh Gézával*. OSzMI, hozzáférés: <https://szinhaztortenet.hu/interview/-/record/ITV18521?from=szinhaztortenet-forum>. Utolsó letöltés: 2022.07.17.

- Szász Zoltán: Odry mint II. József. *Színházi Élet*, 1918, 8.évf., 20.sz. 3–4.
- Szegő András: *Egyre idegenebb a világ – Szegő András beszélgetése Ruttkai Évával*. 1986. április 10. in: Ruttkai Éva: *Parancsolj, tündérkirálynőm!* (szerk. Szigethy Gábor), 101–116. Budapest, Zeneműkiadó, 1989.
- Szenteczki Zita: „Ebben a reménytelen 80-as években, a döglődő szocializmusban olyan jó volt ilyen valóságos dolgokat átélni” – Gaál Erzsébet színházi működése az amatőr és a professzionális színházi struktúrákban. Lőrinczy Attilával beszélget Szenteczki Zita 2020. március 26-án, Budapesten. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Oláh Tamás – Porogi Dorka (szerk.): *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk* [S.a., Budapest, Theatron Műhely Alapítvány, 2022].
- Székely Gabriella: Magányra ítélve. *Filmkultúra*, 1976, 17. évf., 1. sz. 39–42.
- Székely Júlia: Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára. *Színház*, 1973, 6.évf., 11.sz. 15–21.
- Székely Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat. Kaposvár, Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012.
- Szentgyörgyi Rita: Jött a gyomorgörcs. *Magyar Narancs*, 2012. október 19., hozzáférés: <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- Szentgyörgyi Rita: Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész. *Magyar Narancs*, 2015. június 2., hozzáférés: <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.
- Szigethy Gábor: Ruttkai Éva mosolya. *Új Ember*, 2006.szeptember 24. 11.
- Szigethy Gábor: Somló István levelei Latinovits Zoltánhoz (1961–1966). *2000*, 1994, 6.évf, 11. sz. 54–61.
- Szomory Dezső: Józsefről, a színészekről, magamról. *Színházi Élet*, 1918, 8. évf., 16. sz. 2–3.
- Trewin, J.C.: Az újrafelfedezett Shakespeare. *Film, Színház, Muzsika*, 1963, 7.évf, 13. sz. 10–11.
- Ubersfeld, Anne: *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*. Paris, Édition sociales, 1981.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. Paderborn, Wilhem Fink Verlag, Auflage, 2001.
- Zsolt István: Nincs vitánk! – Jegyzetek a Major-monológhoz. *Képes* 7, 1987. február 21. 36–38.
- Zsótér Sándor: Zsírral eltömött alagútban, szkafanderes alakok próbálnak előrejutni. Mert rájuk ragad a zsír. in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 309–315.
- Zsurzs Éva: Párbeszéd. *Film Színház Muzsika*, 1982, 26. évf., 12. sz. 21.

Hanglez:

Ady Endre–Latinovits Zoltán, Hungaroton, LPX 13735, 1976.

Gáti József: Kiadatlan irodalmi felvételek, Hungaroton LTD, 1969.

Kállai Ferenc: Menekülés az Úrhoz. Ady istenes és Halál versei, Hungaroton LTD, SLPX 14151, 1990.

Latinovits Zoltán–Ruttkai Éva, *Újvidéki est*, 1969. Hungaroton, LPX 14080-81, 1987.

Ódry Árpád: Ady Endre versei, Hungaroton LTD, 1959. (Felvétel: 1930. június).

Shakespeare: *Rómeó és Júlia* – Latinovits Zoltán, Ruttkai Éva, Hungaroton, LPX 13828-30, 1979.

Tv-műsor, film:

Ady Endre: Sírni, sírni, sírni – előadja Szabó Sebestyén László. Déri Balázs (rendező, adásnap: 2018.január 4.) *Vers mindenkinek*, M5, Budapest, hozzáférés: <https://nava.hu/id/3241063/>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.

Apám portréja, Nordin Eszter, 1993, hozzáférés: <https://nava.hu/id/3235825/>. Utolsó letöltés: 2022.07.20.

Balázs András (rendező, első adásnap: 1964.10.21.): *Emlékezés Somlay Artúrra*, M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/2112898/>. Utolsó letöltés: 2022.07.18.

Fehér György (rendező, első adásnap: 1977.08.28.): *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadójestje*, M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/282500/>. Utolsó letöltés: 2022.05.02.

Gábor Pál (rendező, adásnap: 2013.03.06.), *Színész és változó világ*, M1, Budapest, 1980. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/1528928/#>. Utolsó letöltés: 2022.07.29.

N.n. (adásnap: 2007.12.28., gyártási év 1986) *Az öreg hölgy látogatása – Ruttkai Éva emlékére. Friedrich Dürrenmatt drámája három felvonásban. Közvetítés a Vígszínházból, felvételtől.* Hozzáférés: <https://nava.hu/id/557328/>. Utolsó letöltés: 2022.07.18.

Török Ilona (rendező, adásnap: 2015.08.02.) *Mestersége: színész. Makay Margit* (közr. Koltai Tamás). M3, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/2271314/#>. Utolsó letöltés: 2022.05.12.

Varga Csaba Zsolt (rendező, első adásnap: 2010.01.31.) *Hogy volt?! Színészkirálynők: Ruttkai Éva és Tolnay Klári*. M1, Budapest. Hozzáférés: <https://nava.hu/id/938272/>. Utolsó letöltés: 2022.05.10.