

CORTÉS SEBASTIÁN

Hevesi és Sztanyiszlavszkij: két színházi alkotó és pedagógus a régi és a modern színházi élet határán

Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy az úgynevezett realista-lélektani színházi élet, amely a mai napig a színház vezető és legelterjedtebb stílusa, kifejezetten modern, 20. századi örökség. A valóság azonban az, hogy jegei már jóval korábban, a tizenharmadik század színpadán megjelentek. Ennek ellenére ez az irányzat csak a 19. század végén és a 20. század elején, a realista, illetve a naturalista dráma megjelenésével vált egyeduralgoddá. A színházi élet két korszakának, a deklamáló retorika és a realista színházi élet éráinak határán két, egymástól kezdetben független színházi alkotó és teoretikus, Hevesi Sándor és Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij, kísérletet tett arra, hogy összegezze és rendszerbe foglalja az egyre erősödő stílus technikai és esztétikai alapjait.

Gondolataikat és következtetéseiket két, most is érvényes műben írták meg: Hevesi *A színházi élet művészetében*, Sztanyiszlavszkij *A színházi élet művészetében*. Hevesi Sándor könyve 1908-ban jelent meg, Sztanyiszlavszkij gyakorlati útmutatója pedig 1924-ben. A két alkotás kiadása között csaknem két évtized telt el, de ennek nincs más oka, mint a két szerző életútja, amely más-más szakaszában vezette őket gondolataik leírásához. Azok az alapelvek, amelyeket lefektettek, azonos időben formálódtak.

Ami *A színházi élet művészetében* világhírűvé tette, az nem más, mint annak gyakorlati jellege. Hevesi egy elméleti művet írt, ahogy annak bevezetőjében írja, ez egy „első kísérlet arra nézve, hogy a történelmi fejlődés alapján konstruáljuk meg a színházi élet elméletét”.¹ Sztanyiszlavszkij pedig ugyanezt az elméletet egy pragmatikus pedagógiai rendszerbe helyezte, és ezzel megteremtette az alapjait a szisztematikus realista színházi életnek. A következőkben a két alkotó irodalmi és gyakorlati munkásságában fellelhető párhuzamokra szeretném felhívni a figyelmet. Úgy vélem, ennek fényében világossá válik majd, hogy *A színházi élet művészetében* éppúgy élő és

ma is aktuális része a színházi szakirodalomnak, mint *A színházi élet művészetében*. Magyarországon ennek, mint látni fogjuk, nem csak filológiai, hanem gyakorlati jelentősége is van. Meggyőződésem, hogy Hevesi Sándornak nemcsak a realista színházi élet művészetében volt döntő szerepe, hanem Sztanyiszlavszkij rendszerének itthoni bevezetésében és a kanonizálásában.

Hevesi Sándor művének első oldalain egyértelmű leírását adja a modern értelemben vett színházi élet céljainak és legfontosabb alapjainak. „A színházi élet az a földadata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltsé”² – ez az evidenciának tűnő állítás egyértelmű állásfoglalás, a deklamáló színházi élet elvetése, amely azonban még további, technikai jellegű pontosítást igényel: „ahhoz, hogy valaki egy szerepet meg tudjon eleveníteni, szükséges, hogy bele tudja magát helyezni azokba a lelkiállapotokba, amelyből az író szavai önkéntelenül következnek”.³ Egyszerre költői és lényeges kiegészítése ennek a következő mondat: „átérezni, sőt végig élni egy más lélek gyönyöreit és fájdalmait.”⁴

Ez a leírás pontosan fedi azt a képet az általános értelemben vett színházi élet művészetéről, amelyet még ma is, a poszt-dramatikai színház korában, általánosan elfogadottnak tekintünk. Sztanyiszlavszkij könyvét ugyan egy színházi életművelődés fiktív naplójaként írta meg, de a fent idézett sorok állhatnának akár mottóként is a könyvnek első oldalán. Gyakorlati ugyanis, szinte pontról pontra, Hevesi elméletének technikai megvalósítását szolgálják.

Szeretném a két mű kölcsönös megfeleltethetőségét néhány példával alátámasztani. A realista színházi élet egyik legalapvetőbb eleme a negyedik fal koncepciója, vagyis az az elképzelés, amely szerint a színház világa önmagában zárt egység, amelynek nincs közvetlen kapcsolata a nézőtérrel, és a közönség úgy nyer bepillantást a színházi élet megformálta szereplők életébe, mintha a drámai cselekmény

¹ Hevesi Sándor, dr., *A színházi élet művészetében*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908 (a továbbiakban: Hevesi), 1.

² Hevesi, 9.

³ Uo., 19.

⁴ Uo., 9.

színhelyéül szolgáló szoba nézőtér felé eső falát eltávolítanánk. Hevesi megfogalmazásában a színésznek „úgy kell játszania, mintha nem nézné senki”.⁵ Ezt az állapotot Sztanyiszlavszkij *nyilvános egyedüllétnek* nevezi.⁶ A nézőtér sötétje azonban olyan erőteljes pszichés hatást (egyfajta *horror vacui*-t) gyakorol a színészre, hogy Sztanyiszlavszkij is szükségét érezte annak, hogy változatos gyakorlatokkal segítse növendékeit a leküzdésében. Egyértelműnek tűnik, hogy ez a mindenkori színészképzés egyik fontos, megoldandó feladata. Ha a nyilvános egyedüllét megteremtése nem okozna gondot a kezdő színésznövendéknek, Hevesi aligha emelte volna ki ebben a formában a realista paradigmának ezt az elemét. Sztanyiszlavszkijnak talán a legismertebb erre vonatkozó gyakorlata a figyelem köreinek rendszere. A színész koncentrációjának különböző szintjeit egyre táguló hatósugarú lámpák fényköreivel szemlélteti. Amint a színész megérzi, hogy figyelmét elvonja a színpadi történetől a nézőtér tatóngó úrje, a színpad egy szűkebb szegmensére összpontosít, hasonlóan ahhoz, ahogy egy kisebb lámpa fénye a térnek csak egy adott pontját világítja meg.

A színpadi beszédről egy helyen azt írja Hevesi Sándor: „A természetes színpadi beszéd a hang modulációk végtelen gazdagságában áll, amely viszont nem egyéb, mint a szó összes lélektani előzményeinek és vonatkozásainak hangbeli kifejezése.”⁷ Ennek a kettős követelményrendszernek a felállítása az új irányzat születésének körülményeiről árulkodik. Két, egymással homlokegyenest ellenkező divat anomáliát próbálja egyszerre felszámolni. Még él a tizenkilencedik század szavaló színművészetének patetikus, hang- és orgánumpontú stílusa. Az esztétizáló szövegmondással élő színészek beszédje öncélú produkcióvá vált, sok esetben a dráma, a szituáció tartalmának kárára. Ugyanakkor a forradalminak számító naturalista színház olyan, végletesen életszerű dikciót követelt meg a színésztől, amely sajátos esztétikája folytán száműzte a formális hang- és beszédképzést, és sokszor szinte lehetetlenné tette, hogy a néző megértse a színpadon elhangzó szöveget. Hevesi tehát részben visszatér ahhoz a hang- és beszédképzéshez, amely a színpad követelményeinek megfelelően kissé emelt, de a lélektani szempont beemelésével

egyszerre a színpadi valóság megteremtését is szolgálja.

„A nyelv minden egyes hangzóját és mássalhangzóját a maga sajátos jellegének megfelelően kell megszólaltatni.”⁸ – milyen pompásan rimel Hevesinek *Az előadás művészete* című könyvében található mondata Sztanyiszlavszkij figyelmeztetésére: „Nem érezzük eléggé anyanyelvünket, a mondatokat, a szótagokat, a hangokat, és ezért torzítjuk el őket olyan könnyen!”⁹ Sztanyiszlavszkij két önálló fejezetre bontva építi fel az ehhez szükséges előadói apparátust, először a hang helyes képzésének a leírásával, majd a hangzók, végül pedig a szöveg-megformálás elsajátításának szisztematikusan felépített módszerével. *A Beszéd és éneklés*, illetve *A színpadi beszéd* című fejezetek természetesen csak elnagyolt vázlatot alkotnak; ezt a területet a maga teljességében Montágh Imre az újra és újra kiadott, és jelenleg is a színészek beszédoktatásának legfőbb tankönyveként használt *Tiszta beszéd*ben fedte le. Hevesi *Az előadás művészetében* látja el az olvasót a hangképzésre, a beszédre, és a lírai, prózai és drámai szövegmondás felépítésére vonatkozó, részletes utasításokkal. A szintén 1908-as kiadású *Az előadás művészete* azonban, a szerző szándéka szerint, a műkedvelő szavalás tankönyve, ezért használata kevésbé terjedt el a színészképzésben. Bár Montágh Imre beszédtechnikai feladatgyűjteménye csak 1976-ban jelent meg, valószínűnek tartom, hogy az a beszédképzés, amelynek szellemében megszületett, és amely megfelel a már idézett rekvizitumoknak, Hevesi Sándor és Sztanyiszlavszkij gyakorlatában gyökerezik.

Hasonló párhuzamokat fedezhetünk fel a színjátszás más technikai területein is: Hevesi Sándor is külön foglalkozik a tempóval, amelyet az adott előadástól és annak stílusától tesz függővé; Sztanyiszlavszkij ennek is egy önálló fejezetet szentel *A színész munkájában*. Ugyanez a helyzet a színpadi mozgással kapcsolatban is. Hevesi megjegyzi, hogy a mozgás tanítása „jórészt negatív, vagyis nem egyéb, mint *leszoktatás*.”¹⁰ Bár kétségkívül jelen van ebben a szemléletben az esztétikus mozgásnak a hétköznapinál magasabb szintű testtudata iránti igény, ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a színésznövendék természetes mozgása nem lenne megfelelő a színpadon. Ellenkezőleg, egy gyakran

⁵ Uo., 24.

⁶ Sztanyiszlavszkij, K. Sz., *A színész munkája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988 (a továbbiakban: Sztanyiszlavszkij), 106. ford. Morcsányi Géza.

⁷ Hevesi, i. m., 94.

⁸ Hevesi Sándor, dr., *Az előadás művészete*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908, 7.

⁹ Sztanyiszlavszkij, i. m., 408.

¹⁰ Hevesi, i. m., 71.

előforduló, lényeges problémára utal. A színpad mint mesterséges környezet sokszor modoros és természetellenes viselkedésmódokat, gesztusokat, hanghasználatot teremt. Sztanyiszlavszkij ki is terjeszti a Hevesi által felvázolt irányelvet a színészi munka többi területére: „Ahhoz, hogy sikerrel küzd-hessük le az előttünk álló valamennyi akadályt, mindenekelőtt bátran be kell ismernünk, hogy a színpadra lépve, a nézők százaai előtt, az előadás körülményei között – egy sor különféle ok miatt – tökéletesen elveszítjük a valóságos élet iránti érzékünket. Mindent elfelejtünk: hogy hogyan kell normálisan járni, ülni, enni, inni, aludni, beszélgetni, nézni, hallgatni – egyszóval azt, ahogyan az életben belsőleg-külsőleg cselekedni szoktunk. Mindezt a színpadon újra meg kell tanulnunk, pontosan úgy, ahogyan a kisgyerek megtanul járni, beszélni, nézni, hallgatni.”¹¹ Pontosán úgy, azzal a kiegészítéssel, hogy ehhez először fel kell számolni egy kialakult vagy a színpadi helyzet újszerűsége okán éppen kialakulóban lévő szokásrendszert. Hevesi kifejezését alkalmazva egészíteném ki Sztanyiszlavszkij szavait: újra kell tanulni – természetesen csak azután, és azáltal, hogy minden manírról *leszokunk*.

Ezen a ponton hadd hívjam fel a figyelmet egy, az eddigieknél is távolabb mutató kapcsolatra hívjam fel a figyelmüket. Hevesi fent idézett gondolata megelőlegezi a 20. század egy másik, szintén meghatározó színházalkotójának, Grotowskinak a pedagógiai elképzeléseit. Ő saját képzési módszerének teljes egészét a *via negativa* kifejezéssel jelöli meg. Megjegyzem, Grotowski, bár munkássága egészen más irányt vett, írásaiban előszeretettel hivatkozik arra, hogy esztétikai és gyakorlati tevékenysége Sztanyiszlavszkij tanításaiból indul ki. *A szegény színház felé* című cikkében így bontja ki ezt az elnevezést: „Ebben a színházban a színész-képzés módszere nem arra irányul, hogy a színész megtanuljon valamit, hanem azoknak az akadályoknak az eltávolítására, amelyeket a lelki folyamatok során a saját szervezete támaszthat. A színész szervezetének a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól [...] Ebben az értelemben *via negativa* ez: nem a hozzáértés összegzése, hanem az akadályok eltávolítása.”¹² Fontosnak tartottam, hogy Grotowskit

hosszabban idézzem, annak ellenére, hogy egy olyan alkotóról van szó, aki gondolatait közel fél évszázaddal később írta meg, mint az előadásom tárgyát képező szerzők. Arra szeretnék ugyanis ezzel rávilágítani, mennyire modern és előremutató Hevesi okfejtése.

Hogyan jutott ez a két alkotó egymástól függetlenül, ilyen látványosan azonos eredményekre? A 19. század színházában, mint említettem, egyre erősebbé vált a realizmus iránti igény, miközben, Magyarországon éppúgy, mint Európa többi részében, a deklamáló stílus is jelen volt. Azok a színészek azonban, akiket koruk a színpad legnagyobb művészeiként ünnepelt, mint Duse, Salvini, Coquelin, sőt, ide sorolhatnánk a 18. század nagy angol sztárját, Garricket is,¹³ már őszinte érzelmek erőteljes előadásával érték el határokon átnyúló népszerűségüket. Ugyan sem Sztanyiszlavszkij, sem Hevesi nem utal közvetlenül arra, hogy személyesen is látták volna előadásait, írásaikban gyakran hivatkoznak rájuk, mint az „új művészet” képviselőire. Idevág egy érdekes ellentét, amelyre a két szakíró forrásainak összehasonlítása mutat rá: míg Hevesi könyvéhez hosszú bibliográfiát is készít, amelyben több évszázadnyi szakirodalom színeszetelméleti kiadványait gyűjti össze, Sztanyiszlavszkij, a gyakorlat embere, csak gyakorlati tapasztalatai alapján építi fel (nem kevésbé pragmatikus) rendszerét. Hevesi mint teoretikus fel is veti a kérdést: vajon szükség van-e általában a színjátszás elméleti leírására, hiszen, mint írja, „A színjátszást a színpadon kell megtanulni, – igazi mester ebben a gyakorlat”.¹⁴ Ebben Sztanyiszlavszkij aligha értené egyet, abban viszont feltétlenül, hogy mint Hevesi később megjegyzi, „az elmélet fejlesztőleg hat a gyakorlatra”.¹⁵ Elmélet vagy gyakorlat, a két szerző, végeredményben, ugyanazt a jelenséget írja meg könyvében.

Vizsgáljuk meg, hogyan fonódott össze a magyar színészképzés történetében a két rendező-pedagógus tevékenysége. Hevesi Sándor 1927-ben kezdte meg tanári működését a Színművészeti Akadémián. Hozzá köthető a magyarországi rendező-képzés elindítása is, amelynek 1929-ben induló, első tanfolyamra már végzett színészeket, és más, egyetemi végzettségű hallgatókat vettek fel. 1932-ig volt

¹¹ Sztanyiszlavszkij, i. m., 67.

¹² Grotowski, Jerzy, *Színház és rituálé*, Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony–Budapest, 1999, 10–11. ford. Pályi András.

¹³ Peter Simhandl a következőképpen jellemzi Garricket: „David Garrick [...] váltotta fel a durván eltűzött, dagályos játékmódot lélektani-realista ábrázolással, mégpedig nem csak kortársi darabokban, hanem Shakespeare műveiben is, amelyeket ekként mintegy újonnan meghódított a polgári színház számára”. Simhandl, Peter, *Színháztörténet*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998, 135. ford. Szántó Judit.

¹⁴ Hevesi, i. m., 4.

¹⁵ Uo., 5.

az Akadémia tanára. A *színész munkája* ekkor még nem látott napvilágot; az első magyar nyelvű kiadás *Egy színész felkészül* címen, 1946-ban jelenik meg. Ugyanakkor, Sztanyiszlavszkij gyakorlati tevékenysége már világszerte ismert. Hevesi tanárként is Sztanyiszlavszkijt állítja előtérbe. Rendezői elképzeléseinek központi kérdése a színész munkájának jellege és minősége, amely egyértelműen a realista színházeszmény legfontosabb eleme. Ennek megfelelően a rendezőhallgatóknak is a színjátszás technikájáról tart előadásokat. A *Budapesti Hírlapban* 1931-ben megjelent írása is erről árulkodik: „a színésznek égnie kell, mint egy lobogó fátylának, hogy egy eleven szikra átcsaphasson a néző lelkébe”¹⁶; „A színész azért tanulja be a szöveget, hogy az ne lássék betanultnak a színpadon [...] a szavak csakis a pillanat hevében és a helyzet kényszere alatt jutnak az eszébe.”

Hevesi Sándornak nem pusztán az Akadémián töltött évei voltak meghatározók a 20. század magyar színházművészetében. Több mint húsz évvel korábban, 1904-ben, művészeti vezetőként részt vett az első, modernnek számító, „független” társulat, a Thália Társaság megalapításában. Ebben az időszakban, dacára annak, hogy a Nemzeti Színház rendezője volt, nemigen volt lehetősége művészi elképzeléseit megvalósítani, így kapóra jött a három ambiciózus alapító tag, Lukács György, Benedek Marcell és Bánóczy László felkérése.¹⁷ A Thália Társaság, fennállásának négy színpad batorsága, továbbá színészet, rendezés és darabok: mind a Thália hagyatékából valók [...] Hogy ma másképp kell játszani még a Vígszínházban is és másképp kell színházról írni még a Budapesti Szemlében is, mint lehetett tegnap: ezt is a Thália tette.”¹⁸

Hevesi a Thália Társaság rendezőjeként már tudatosan és módszeresen nyúl Sztanyiszlavszkijhoz: az 1907-es *Éjjeli menedékhely* előadáshoz megszerzi Sztanyiszlavszkij 1902-es¹⁹ rendezőpéldányát, amelyből ihletet merít és iránymutatást kap.²⁰ A Thálián

belül 1905-ben egy iskolát is létrehoz, valószínűleg részben a Moszkvai Művész Színház stúdiójának mintájára. Nem véletlen, hogy az iskola hároméves működésének végére megírja *A színjátszás művészetét*, és párját, *Az előadás művészetét* – a Thália iskolája ugyanis pontosan azt a gyakorlati műhelymunkát biztosítja számára, amely nélkül *A színész munkája* sem születhetett volna meg.

Aczél Lőrinc kritikus Hevesiről 1937-es cikkében megjegyzi, hogy „aki ma Magyarországon színház iránt érdeklődik, az neki majdnem kivétel nélkül tanítványa akkor is, ha véletlenül nem tud róla”.²¹ Alighanem igaza van. A Színművészeti Akadémia legendás tanára, Gellért Endre volt talán az, akinek a Sztanyiszlavszkij-rendszer megszilárdítását köszönhetjük. Ugyanakkor, mint Nánay István írja a *Tanodától – Egyetemig* című munkájában, amelyben az intézmény 140 éves történetét írja le, Gellért Endrét: „A Sztanyiszlavszkij-rendszer egyik legautentikusabb képviselőjének tartották, holott ő 'csak' arra a magyar hagyományra épített, amelyet Hevesi, Horváth Árpád és Németh Antal képviselt, s egy írásában éppen arról számolt be, hogy milyen felfedezést jelentett neki, amikor Sztanyiszlavszkij munkásságával ismerkedve rádöbönt: közös nyelvet beszélnek.”²² Sztanyiszlavszkij pedagógiai rendszere tehát nem átmenet és előzmény nélkül, hirtelen vált az Akadémián, majd Főiskolán, végül pedig Egyetemen folyó színészképzés szellemi bázisává. Az a véleményem, hogy egyértelműen Hevesi Sándor elméleti és gyakorlati életműve van ennek a történeti folytonosságnak a hátterében, és ennek köszönhető, hogy Sztanyiszlavszkij ma már megkerülhetetlen alapja a színészmesterség-oktatásnak.

Érdemes azonban elgondolkodni azon, hogy, minden érdeme mellett, milyen hatása van napjaink gyakorlatára, és milyen veszélyeket rejthet magában, ha egy paradigma ennyire organikusan válik részévé egy rendszernek, ha bevezetése nem jár együtt az újdonság érzésével; ha ez a paradigma színháztörténeti és történelmi okoknál fogva évtizedekig érvényes is marad, és ha ilyen hosszú időn át nem merül fel az igény új, inspirációt jelentő alternatívák keresésére. Kérdés, hogy a történeti folytonosság nem vezet-e hosszú távon a pedagógiai gondolkodás bemerevedéséhez, és egyfajta kon-

¹⁶ *Budapesti Hírlap*, Budapest, 1931, 121. szám, id. László Anna, *Hevesi Sándor*: Gondolat Kiadó, Budapest, 1960 (a továbbiakban: László), 309.

¹⁷ László, i. m., 54.

¹⁸ Beöthy, in Ignotus, *Színházi dolgok. Thália rediviva*, Nyugat, Budapest, 1910, idézi László, i. m., 67–68.

¹⁹ Benedetti, Jean, *Stanislavski – An Introduction*, Methuen Drama, London, 2008, vii.

²⁰ László, i. m., 65.

²¹ Új idők, 1937, idézi László, i. m., 355.

²² Nánay István, *Tanodától – Egyetemig*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005, 203–204.

zervativizmus kialakulásához, amely a jól kitaposott utat az egyetlen járható útként ismeri el.

Meggyőződésem, hogy mind Hevesi, mind pedig Sztanyiszlavszkij szellemiségének szerves része a nyitottság, a megújulás igénye, és az állandó

iránykeresés. A színházművészet minden új eredménye iránti, sosem szűnő kíváncsiság az a kapocs, amely, Hevesi Sándor örökségén keresztül, összekötheti a 19. század végének színházát a 21. század elejének színházával.

Irodalom

- Benedetti, Jean, *Stanislavski – An Introduction*, Methuen Drama, London, 2008
- Grotowski, Jerzy, *Színház és rituálé*, Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony–Budapest, 1999. ford. Pályi András.
- Hevesi Sándor, dr., *A színházművészet*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908
- Hevesi Sándor, dr., *Az előadás művészete*, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908
- Ignotus, *Színházi dolgok. Thália rediviva*, Nyugat, Budapest, 1910
- László Anna, *Hevesi Sándor*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1960
- Nánay István, *Tanodától – Egyetemig*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005
- Székely György főszerk., *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994
- Simhandl, Peter, *Színháztörténet*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998. ford. Szántó Judit.
- Sztanyiszlavszkij, K. Sz., *A színész munkája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988. ford. Morcsányi Géza.
- Sztanyiszlavszkij, K. Sz., *Életem a művészetben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1967. ford. Gellért György.