

Kritika és gyakorlat között.
Adalékok Bárdos Artúr kritikus arcképéhez

Jelige: arthur

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	1
1. Előszó.....	2
2. Az impresszionista kritika.....	3
3. Színházkritika.....	6
4.1 Bárdos Artúr, a kritikus.....	9
4.2 Bárdos Artúr, mint direktor.....	12
4.3 A rendező és a színész kapcsolata	14
4.4 A stilizáló színpad	16
5. Összegzés	17
Felhasznált irodalom	18

1. Előszó

Ki volt Bárdos Artúr? A színháztörténet háttérbe szorított alakja? Színházkritikus, akit soha nem becsültek meg eléggé saját korában? Költő, író, akinek bár kedvét az elmarasztaló kritikák elvették a versírástól, de lírai önkifejezését megtörni sosem tudták? Színházigazgató, akinek újtó törekvéseit hol dicsőítették, hol pedig a mélybe rántották? Bárdos Artúr kitartó és büszke ember volt, akinek sokszínű tevékenységét az utókor méltatlanul felejtette el. A tanulmány célja az, hogy kitöltse azt a hiányt, amit eddig Bárdos Artúr nem kapott meg az irodalom- és kritikátörténetben. Gajdó Tamás¹ monográfiája bemutatja őt, mint színházigazgatót és rendezőt; írói – kritikus tevékenysége azonban még felfedezésre vár.

Budapesten született, és mint oly sok híres írónk, költőnk jogot tanult. Publikáció elsősorban folyóiratokban, napilapokban jelentek meg (*Nyugat*, *Színházi élet*). Megalapította és két évig szerkesztette a *Színjáték* című folyóiratot.²

Így kezdi Bárdos Artúr az 1929-ben megjelent *Színházi naplót*: „E jegyzetekben nem lesz szó egy konstruktív esztétika kiépítéséről; csak egyes, lazán összefüggő impressziókról, amelyek a színház és a színpad gyakorlati kérdéseiben, a dramaturg, a rendező és az igazgató munkája során felmerülnek.”³

Bár maga is azt vallja, hogy tapasztalatait, élményeit írja le, tulajdonképp az új színház elméletét, az új színpad tulajdonságait, az új dráma igényét veti papírra, mindezt vegyítve szépirói megoldásokkal és némi iróniával. A *Színházi napló* négy részben jelent meg a *Nyugatban*. Bizonyos alapgondolatokat megtalálhatunk az 1911-ben kiadott *Az új színpad* című munkájában is, melyet a németországi tartózkodása után írt, főleg Reinhardt⁴ rendezéseit véve alapul; nem véletlen tehát, hogy az egyik fejezet címe *Reinhardt műhelyében*.⁵

¹ GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2002.

² Vö. CENNER Mihály, Bárdos Artúr emlékezete, Színház, 1975. 8.

³ BÁRDOS Artúr, *Színházi napló I.*, Nyugat, 1929. 6.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00463/14408.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁴ Reinhardt-ról azért érdemes szólni, mert a színpadi egységesség kialakítása az ő nevéhez köthető. Először a korban divatos kabaré műfajában alkotott, ahol ügyelni kell a közönség reakciójára és a figyelem állandó fenntartására. Nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy színészei a megtanult szövegen kívül tudjanak rögtönözni is, így alkalmazkodva a folyton változó hangulathoz. A rögtönzés rugalmasságot biztosított a színészeknek és megakadályozta a modorosságot. Ez a rendező feladat, erre Bárdos is felhívja a figyelmet a *Színházi naplóban*. Reinhardt újtó tevékenysége, hogy a statisztákat csoportokra osztotta, akiknek együtt kellett mozogniuk, így alkotva a színpadon egy személyiséget. Használta a korban új technikai eszközöket is: kedvelte a különböző reflektorokat, a forgószínpadot és körfüggőnyt is. Létrehozta a kamaraszínházat és minden alkalmat ünnepnek tekintett. Hozzányúlt a drámák szövegeihez, átcsoportosította a jeleneteket, átírta őket és kihagyott belőlük. (Vö. BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Dialóg Campus, Budapest, 2004. 27., Vö.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010. 463-465.)

⁵ Vö. BÉCSY Tamás, *Dráma és színházelmélet a századelőn*, In Magyar Színháztörténet II. Szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. 524.

Bárdos egyediségét ez a tanulmányút határozta meg, hiszen megismerte a nyugati színházi kultúra alapjait és ezeket próbálta meghonosítani Magyarországon.

Később már nemcsak látottakról, hanem a tapasztalatairól is szólni kívánt, hiszen maga is színházat alapított Új Színpad néven, majd később több teátrumnak is a direktora lett, mint például a Belvárosi Színház és a Renaissance színház. 1942-ben jelent meg a *Játék a függöny mögött* című kötete, mely a *legszebbirodalmibb* alkotása; de emellett teljes értékű önéletrajzi írás is, amely igazgatói pályafutásának élő bizonyítéka. Az 1943-ban kiadott *A színház műhelytitkai* a színházi élet rejtelmeibe kalauzolja el az olvasót, miközben elméleti kérdéseket is fejteget. (A kötet bevezetésében megemlíti, hogy bár a könyv a *Nyugatban* megjelent *Színházi napló* kibővített változata, nem idézet formában közli az azonos szövegrészeket.⁶)

Bárdos Artúr tudatosan és rendszeresen írt a színházról, de csak olyan előadásokról számolt be, amelyekben az új színházművészet törekvéseit látta megjelenni. Pedig fontosnak tartotta, hogy ne csak a drámáról maradjanak emlékeink: „Az előadás egészéről rendszerint még csak egy jó fotográfia sem marad meg (...) mint egy hajfűrt, vagy elfakult virág szerelemi emléke.”⁷

2. Az impresszionista kritika

De miről kell szólnia egy színibírálatnak? Milyen kritériumoknak kell megfelelnie? A legegyszerűbb, ha az általános kritika fogalma felől közelítjük meg a kérdést.

A kritika nem más, mint műbíráló tevékenység.⁸

Ha az irodalomtörténeti korszakokkal összefüggésben vizsgálódunk, beszélhetünk neoklasszicista kritikáról, ösztönkritikáról, a romantikus kritikáról (ezen belül a *l'art pour l'art*, az impresszionista és tudományos kritika fajtáiról), az esztétikai kritikáról, a szocialista kritikáról stb.

Bárdos Artúrra és kortársaira, például Schöpflin Aladárra, Kosztolányi Dezsőre, Kárpáti Aurélra az impresszionista kritika volt jellemző.

Komlós Aladár úgy véli, hogy az impresszionista kritikán lírizálást, az érzések és a gondolatok csapongását szokták érteni, holott lényege az egyéniség kultusza, a mű megismerése és bemutatása pillanatnyi benyomások alapján. Az impresszió kezdetben a valóság megragadásának igényével lépett fel, hasonlóan a naturalizmushoz, de eltolódott a

⁶ Vö. BÁRDOS Artúr, *A színház műhelytitkai*, Stílus, Budapest, 1943, 7.

⁷ Uő. *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 11.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁸ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika és kritikátörténet*, Irodalomtörténet, 1985. 4. 780.

szubjektív kifejezés irányába.⁹ E felfogás szerint az impresszionista kritikust nem érdekli a mű, csak a folyamat, ami a lelkében végbemegy. Nem keresi a mű keletkezési körülményeit, nem kutatja a társadalmi, objektív hátteret: csak az érdekli, hogy milyen élményei vannak az olvasás közben.¹⁰

„A pozitívizmus ellenhatásaként kialakult impresszionista szemlélet a szkeptikus világnézetnek igyekezett hátat fordítani, megtagadott minden priori ideát és a pillanat és a szubjektum válaszaihoz igazodott.”¹¹ – írja Bodnár György.

Az impresszionizmus szót először Monet *Impresszió, a felkelő nap* című festménye kapcsán használták 1874-ben. Az impresszionizmus meghatározása alapján kerülni kell a közvetlen fogalmiságot; az első és érzéki benyomások, jelenségek rögzítésén van a hangsúly, valamint az értékorientáció is elvetendő. Ezt hogyan valósíthatja meg a kritika?¹² Angyalosi Gergely szerint a kritikus nem attól lesz impresszionista, hogy szubjektív benyomásait közli egy műalkotásról, mindenféle előzetes esztétikai szabály, fogalmi rendszer elvetésével. Hanem attól, hogy érdeklődése előterébe a mű befogadóját („művet befogadó médium” – az ember – médiumközpontúság), tehát saját magát helyezi. Hermann Broch modellje szerint a valóság így a műalkotás, amelyről nem szerezhetünk közvetlenül ismereteket, épp úgy, ahogy az impresszionista festők is csak színek és árnyékok összjátékával utalhatnak az objektív világra.¹³

Itt kell megemlítenünk azt, hogy az impresszionista kritika tulajdonképp egy töről fakad a tudományos kritikával. A neoklasszicista felfogás után az ítélkezés nehézkessé vált és az értékelés alól való kibúvás a tudományos kritika műfajához vezet. Ennek lényege, hogy a művek létrejöttének okait kutatják, az író magyaráz, érvel, bizonyít, de nem értékel. Magyarországon Alexander Bernát vallja azt, hogy a jó és rossz egyaránt lehetetlen fogalom, ugyanakkor nem akarja megakadályozni a mű értékelését, csak nem ezt teszi a kritika legfontosabb feladatává.¹⁴ Ezzel az objektív kritikafelfogással szemben áll az impresszionizmus. A kapcsolatot Komlós Aladár tárja fel: „az impresszionista kritikusban az elvek szerepe vált öntudatlanná, az objektív kritikusban meg az egyéni ízlés szerepe.”¹⁵ A különbség tehát nem valódi.

⁹ Vö. KOMLÓS Aladár, *Gyulaitól a marxista kritikáig*, Akadémiai, Budapest, 1966. 106-107.

¹⁰ Uo. 110.

¹¹ BODNÁR György, *A Nyugat irodalomszemlélete* In: Mégis győztes, mégis új és magyar, Szerk. R. TAKÁCS Olga, Akadémiai, 1980, 69.

¹² Vö. ANGIALOSI Gergely, *Impresszionista kritika a századeleji Magyarországon*, Orpheus, 1993. 1. 125.

¹³ Uo. 126.

¹⁴ Vö. KOMLÓS Aladár, *Kritika és kritikusok*, Nap Kiadó, Budapest, 2004. 74-75.

¹⁵ KOMLÓS Aladár, *Kritikus számadás*, Szépirodalmi, Budapest, 1977. 194.

A valóság pillanatnyi megragadásának igénye az irodalomban kerül szembe a legnagyobb nehézségekkel, hiszen itt sokszoros közvetítés választja el az alkotót és a kritikust.¹⁶ Az alkotó a saját normarendszerében ír – a kritikus a saját normarendszerében értékeli. A kritika két látszólag paradox tevékenység kölcsönhatásán alapul: normatív értékelést kell létrehozni és értékelő normaképzést kell biztosítani.¹⁷ Ez fontos tétel a kritika fejlődésének szempontjából, hiszen épp úgy, mint az irodalomtörténeti korszakok, a kritikátörténeti periódusok is váltják egymást. Ez nagyon érdekes tézis, de már a kritikátörténet kérdésköréhez tartozik.

A kritika impresszionistának nevezett új fajtáját Franciaországban főképp Anatole France és Jules Lemaître, Angliában Oscar Wilde, Németországban Alfred Kerr, Magyarországon pedig Ignótus képviselte.¹⁸

Azonban az impresszionista felfogások között is találhatunk különbséget: más Anatole France kritikája és Marcel Prousté. Anatole France szerint az a jó kritikus, aki hagyja a lelkét szárnyalni a műalkotások által, míg Proustnál a különböző benyomások kapcsolata, az emlékezet adja az impressziót.¹⁹

Anatole France azt vallja, hogy objektív kritika épp úgy nem létezik, mint objektív művészet. Akik azt mondják, hogy műveikben nem csak önmagukról szólnak, becsapják saját magukat is. Lemaître szerint, az értelemre támaszkodó ítéletek is valójában elméletté alakított érzések és a kritika nem lehet másodrendű alkotás, legalább olyan értékes, mint az értékelt mű.²⁰ Ebből a felfogásból indul a kritika helyének megosztottsága: tudomány vagy művészet. Alfred Kerr német kritikus álláspontja az, hogy a kritika nem tudomány, hanem inkább művészet; így a műnemek közé emelte – líra, dráma, epika, kritika.²¹

Magyarországon leginkább Ignótust nevezték impresszionista kritikusnak. Ma már az utókor úgy látja, hogy ez az impresszionizmus, védekezés volt a politikai befolyás ellen. Ignótus tagadta azt az elvet, mely szerint a nemzeti jelleg feltétele az irodalmi értéknek. Az egyetlen követelmény az, hogy a mű jól legyen megcsinálva.²² A *Hétben* és a *Nyugatban* publikált és azt a nézetet hirdette, hogy az íróknak jól ki kell fejezniük magukat; valamint az irodalom autonóm világába semmilyen hatalomnak nincs beleszólása.²³ Angyalosi Gergely felhívja a

¹⁶ Vö. ANGYALOSI Gergely, *Impresszionista...* 126.

¹⁷ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika...* 796.

¹⁸ Vö. *A Nyugat impresszionista kritikája* In: A magyar irodalom története 1905-1919. Szerk. SÖTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965.

<http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/05/27.html> Letöltve: 2013. január 3.

¹⁹ Vö. ANGYALOSI Gergely, *Impresszionista...* 127.

²⁰ Vö. KOMLÓS Aladár, *Kritika...* 75-76.

²¹ Uo. 78-79.

²² Vö. ANGYALOSI Gergely, *Impresszionista...* 128-129.

²³ Vö. KOMLÓS Aladár, *Kritika...* 80.

figyelmet arra, hogy a „jól megcsináltság” két problémát is felvet: az egyik, hogyan olvasható ki az írói szándék az elkészült műből; a másik pedig, hogy mik a „megcsináltság” előfeltételei. Mégis minek kell megfelelnie az elkészült műnek?²⁴

Maga a kritika interdiszciplináris tudomány.²⁵ Kapcsolatban áll az irodalommal, történelemmel, az esztétikával, a társadalomtudományokkal, a sajtóval és még sorolhatnánk. Ha az általánosan vett kritika ennyire a tudományok között mozog, és ennyi fajtája van, akkor mit mondhatunk el a színházkritikáról?

3. Színházkritika

Patrice Pavis *Színházi szótára* két lehetséges alternatívát említ a fogalommal kapcsolatban: az egyik az újságírók által írt publicisztika kritika, amely szinte azonnal reagál az előadásra, s célja tájékoztatás; valamint hordoz magában rábeszélő vagy lebeszélő funkciót is. A másik a színházkritikusok által szakmai folyóiratban megjelenő kritika, ill. az egyetemi szintű, dokumentáltabb tanulmány.²⁶

Pavis szerint azonban még ennél is szerencsésebb lenne a kritika irányultsága nyomán vizsgálódni, a következő szempontok alapján: milyen dramaturgiai elemek érvényesülnek az előadás során, tisztázni kell, hogy milyen műfajjal állunk szemben, milyen volt a színpad és a mise en scène²⁷, a színész előadásmódja, a recepció, a néző megszólítása, a szöveg, a szemiotika stb.²⁸

A színházkritika (amely valahol az elmélet, gyakorlat és irodalom határán lebeg) egyik legelterjedtebb „fajtája”, amely a mise en scène akarja esztétikai nyelven leírni, ugyanakkor különböző elvárásokat is támaszt (elméletekre hivatkozva) a színházzal szemben.²⁹

Pavis szerint a színházkritika nem követte azt a folyamatot, amely megosztotta az irodalomkritikát, valószínűleg azért, mert nem hittek abban, hogy ezt is lehet tudományosan művelni, objektíven, ugyanakkor szépérzéssel. Az, hogy a színész játéka jó, vagy nem, a színpad elrendezése mély vagy épp letisztult, valamint rendezés „rendben volt” nem elégitik

²⁴ Vö. ANGYALOSI Gergely, *Ignotus-tanulmányok*, Universitas, Budapest, 2007. 45.

²⁵ Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika...* 780.

²⁶ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006.

²⁷ mise en scène: Adolf Appia nevéhez kapcsolható, hogy előtérbe került a fogalom, amely jelöli, hogy a színpad elemei együtt funkcionálnak. A szöveg átalakítása (életre keltése) a színész által fejeződik ki a néző számára; a színpad elemei között nem lehet ellentmondás; a díszletnek, a zenének, a fényeknek, a mozgásnak stb. egységet kell alkotnia, nem kell új jelentéstartalommal megtölteni. (BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Dialóg Campus, Budapest, 2004. 22.)

²⁸ Vö. Patrice PAVIS, *A dramatikus kritika diszkurzusa*, Theatron, 1998. ősz, 75.

²⁹ Uo. 74.

ki a kritika nyelvét, hiszen nem szólnak az előadás egészéről, magáról a játékról, a játékritmusról, az egységről, ami oly fontos lesz Bárdos Artúr esetében is.³⁰

Patrice Pavis szerint tehát a „dramatikus kritika” nyelve nem alakulhatott ki egységesen. Magát a színházelmélet is a kisebbségi elméletekhez sorolja, amely más területek, mint például a pragmatika, a színházantropológia és a szemiotika szókincséből táplálkozik és a terminusokat is innen veszi át.³¹ Ugyan így a színházkritika esetében is pluralitásról beszélhetünk: a színművészet, a festészet, a zene stb. keveredése ad egy komplex színházi előadást, amelyről bírálatot kell alkotni.

Dávidházi Péter kritika meghatározása azonban kifejezetten „illik” a színházkritikára is: „A kritika közvetlen gyakorlati célja: a közönség tájékoztatása, a művek értelmezése és értékelése, s olykor az alkotó segítése fontos, nem elhanyagolható szolgálat, ám ezen keresztül egy közvetettebb s egyben közvetlenebb szolgálatot is teljesít: hozzásegíti a kort értékrendszere, világképe, létértelmezése megfogalmazásához.”³²

Beszélnünk kell a magyar színházi kritika helyzetéről. P. Müller Péter azt írja, hogy a két világháború között a drámáról és a színházról szóló elméletei munkák nem váltak el, így drámaközpontú színházkritikáról beszélhetünk, ugyanis az írások legnagyobb része a darabbal foglalkozott, a színészek közül maximum a főszereplőket említik meg.³³

(Pavis elméletével kapcsolatban Bécsy Tamás arra hívja fel a figyelmet, hogy nem veszi figyelembe az írott drámákat, mindent a mise en scène értelmezése szempontjából tárgyal. ³⁴)

Bár a színház nem nyelvi produktum, hiszen látvány, mozgás, hang és fény együttese, a vizsgált korszak magyar színházkritikusai mégis az alappal, a drámával foglalkoztak s többnyire a darab tartalmát ismertették. P. Müller szerint az előadás nem a tárgyát jelentette egy-egy írásnak, hanem az ürügyét. Rengeteg színibírálat született, de mind egy sablon alapján: műsorokat, szereposztásokat közöltek, híreket a színházak, színészek, színészképzés életéből. Nagy szerepe volt a pletykának is. A sztárkultusz is hatással volt a színházkritikára: egyes színészeket túlzó csodálattal és dicséretekkel illettek. A kritikusok általában egy-egy lapnak dolgoztak, így például Kárpáti Aurél a Pesti Naplónak, Németh László a Hídnak, Márai Sándor az Újságnak. Fontos még megemlítenünk Schöpflin Aladár, Püskösti Andor, Bisztray Gyula, Illés Endre, Egyed Zoltán, Bethlen Margit (stb.) nevét. De nem beszélhetünk ebben az időszakban *par excellence* színházkritikusról. Az is fontos tényező volt, hogy akik a

³⁰ Vö. Patrice PAVIS, *A dramatikus...* 77.

³¹ Uő. *Az elméletéről*, Theatron, 1998. 1.

³² DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika...* 788.

³³ Vö. P. MÜLLER Péter, *A színházi kritika helyzete és változásai* In: *Magyar Színháztörténet III.*, Szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2005. 1178.

³⁴ Vö. BÉCSY Tamás, *Színház...* 74.

színházi előadásokról kritikát írtak, azok nem színházi emberek voltak: leggyakrabban színdarabírókról, szerkesztőkről beszélhetünk, így egyértelmű hogy egy-egy írásuk az irodalom szempontjából érvényesült.³⁵ Talán ezért nem meglepő, hogy Kosztolányi Dezső is több olyan kritikát írt, ami a shakespeare-i magyar fordításokat méltatja az előadás helyett,³⁶ vagy pedig a darab ismertetéséről szól.

Kiváló példa Kosztolányi színházkritikája *Az árnyék* című színműről, amely 1923-ban jelent meg a *Nyugatban*. A bírálat arról szól, hogy az egyes felvonások alatt mi történik; kiemeli ezek közül is az elsőt, amely izgalmas és fenntartja a feszültséget, a másik kettő már csak ennek kifejtése, levezetése. Szól a szerzőről, Dario Nicodemi-ről, valamint a kritika legvégén megemlíti a hősnőt, akit Várady Aranka alakított. Megdicséri alakítását három tömör mondatban. Hogy milyen volt a színpad elrendezése? Hogy milyen volt a férj? Hogy milyen elemek, eszközök segítségével tartotta fenn a darab a feszültséget? Mennyire volt egységes a színészi játék? Mi ragadta meg a figyelmét az előadás során, mi lehetett volna még jobb is? Milyen fény illetve hanghatások érvényesültek, milyen volt a jelmez? Nem tudunk meg semmit. Csak azt, hogy Dario Nicodemi olasz származású, de Pirandello-hoz nem mérhető. A lelki folyamatokra helyezte a hangsúlyt drámájában, de csak az első felvonás lett igazán érdekes. Valamint, hogy miről szól a darab és hogy Várady Aranka nagyot alakított.³⁷

Pontosan az ilyen kritikák készítenek állásfoglalásra Bárdos Artúrt: „A szezon megindult, tehát már ismét megtudhatjuk, hogy Bodnár jeles inas és Bognár kitűnő alezredes volt. Tetszik méltatni ezt a hajszálfinom disztinkciót? Kitűnő alezredes! Ez nyilván azt jelenti, hogy a legfinomabb művészi különböztetésekkel pontosan alezredest játszott. Tehát sem őrnagyot, sem ezredest, hanem pontosan és félreismerhetetlenül: alezredest! (...) Bodnár ma sokkal jobb volt, mint multkori szerepében. Jobban fogta föl szerepét. Határozott fejlődést mutat. Erről a kritikusról nem is lehet azt mondani, hogy nem foglalkozik behatóan a színésszel.”³⁸

Kékesi Kun Árpád azt írja, arra volt igény, hogy színházi kritika változzon. Ennek kiindulási alapja lehet a nyelv, mely egyébként is egy állandó mozgásban lévő rendszer. Megjelenik az igény egy új nyelvre, mellyel a színház történései leírhatóvá válnak.³⁹

Pavis szerint pontosan ez a színházi kritika problémája, hogy nincs konkrét nyelve, csupán leírásról beszélhetünk. Leírásról, mely tárgyakról szól, mint például a scenikai

³⁵ Vö. P. MÜLLER Péter, *A színházi...* 1178-1193.

³⁶ Vö. KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Kosztolányi, Shakespeare és színházi kritika nyelve* In: Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998. 340.

³⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az árnyék*, Nyugat, 1923. 5.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 3.

³⁸ BÁRDOS Artúr, *A jó alezredes, meg a jeles inas*, A Toll, 1929. 23.

³⁹ Vö. KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Kosztolányi...* 338.

elrendezés, a színészi mozgás, a világítás és főleg az előadott szöveg stb.⁴⁰ Ennek egyik oka, hogy a színházi kultúra is folyton változásban van: egyes szavak kivesznek, míg a technikai fejlődés hatására mindig újabb és újabb szavak kerülnek be a köztudatba.⁴¹ És mivel a kritika mégiscsak a nézőkhöz szól, mindenképp úgy kell megfogalmazni a bírálatot, hogy azt az olvasóközönség is érthesse.

Kékesi Kun Árpád azt írja, hogy „a színikritikának inkább olyan (...) tanulmánnyá kellene válnia, mely nem a szerző, a dramatikus szöveg vagy a hősök (morális és intellektuális) életproblémáinak kérdésével, hanem az előadás megvalósulásának mikéntjével foglalkozik. (...) A színházkritika tehát a színházi aktivitás és a befogadóban lejátszódó megértési folyamat reflexiója.”⁴²

4.1 Bárdos Artúr, a kritikus

Bárdos Artúr tudatosan és rendszeresen írt a színházról, mégsem lett a Nyugat kritikusa, mivel csak olyan előadásokról számolt be, amelyekben az új színházművészet törekvéseit látta megjelenni. Tehát szakított az eddig állandósult gyakorlattal és nem a drámát emelte középponti szerepbe, hanem az előadás domináns elemeiről beszélt. Példáját azonban kevesen követték. 1913-ban több kritikája is megjelent a Nyugatban (például *Dzsingisz kán*, *Feiks Alfréd*, *Gábor Andor: Ciklámen*) de az 1920-as évektől kapcsolata a folyóirattal meglazult.

A *Dzsingisz kán*, az orosz filmrendező, Pudovkin egyik jelentős alkotása. Bárdos kiemeli a filmben a stilizáció szerepét, az együtt mozgó katonák sorát, amellyel az orosz film sajátos stílust teremtett. Az orosz filmiparnak olyan lehetőségek állnak a rendelkezésére, amelyet még Amerikában sem láttak: a *Szentpétervár utolsó napjait* úgy forgatták, hogy hónapokig Pudovkin kezére adták Leningrádot. Méltatja a színészek kiválasztását is, bár nem tudja megmondani, hogy hivatásos színészekkel van-e dolga, vagy csak a „nép gyermekeivel”, de alakításuk a film szempontjából kifogástalan. Tehát magáról a filmről van szó; nem némi előzetesről, amely ismerteti az alkotás tartalmát.⁴³

A kritikussal szemben mindig számos elvárást támasztottak. A színházigazgatók azt, hogy előadásaikat dicsőítsék, a közönség pedig tájékoztatást és ítéletet. Schöppflin Aladár ír erről a *Színház és kritika* című cikkében. A kritikus azt vizsgálja, amit a színháznak nyújtania kell: a művészetet. Azonban a közönség szempontjából nem a művészet az elsőrendű szempont – ő

⁴⁰ Vö. Patrice PAVIS, *A dramatikus...* 74.

⁴¹ Uo. 76.

⁴² KÉKESI KUN Árpád, *Kosztolányi...* 343-344.

⁴³ BÁRDOS Artúr, *Dzsingisz kán*, Nyugat, 1928. 8.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 4.

szórakozni szeretne egy fárasztó nap után. A színházigazgatónak pedig ki kell elégítenie mindkettő igényét. A köztük fennálló vita, mely arról szól, hogy a színház mennyire üzlet, hogy a művészetet mennyire szabad közel hozni az emberekhez, vagy az embereket kell felemelni a művészethez örök kérdés marad.⁴⁴

Bernard Dort szerint „Brecht szerette mondani, hogy a színházban legalább három művészet létezik: a szerzőé, a színészé és a nézőé. A kritikus lehet az, aki megtanítja a nézőnek a nézés művészetét.”⁴⁵ A színházi előadás nézése valóban művészet. Nem csupán egy passzív folyamatról van szó, hanem egy aktív befogadó tevékenységről. Ahhoz, hogy a megértés végbemenjen, a nézőnek értelmezni kell a látott és halott jeleket.⁴⁶ – írja Kékesi Kun Árpád.

Komlós Aladár szerint a kritika csak akkor értékes, ha „a mű értékét szándékainak, tartalmának, jellegének megvilágítása alapján határozza meg.”⁴⁷

A kritikus ne legyen lelkes, álmodozó, de legyen ésszerű és okos. Ugyanakkor szükséges, hogy az átlagnál jobban bele tudja magát élni az előadásba, de közben tudjon önmagára és érzéseire is figyelni. Legyen tiszteletudó, elfogulatlan. Persze ezek a tulajdonságok nem egyformán jelennek meg minden kritikusnál, vannak eltérések. De épp ez adja a kritika változatosságát.⁴⁸ Keresztury Dezső szerint a kritikus egyik ismérve a tisztesség – a kritikus nem tehet eleget gazdasági, politikai vagy akár személyes érdekeknek.⁴⁹

Bárdos Artúr ezt írja *A Toll* című folyóiratban: „a kritikának kell rendet teremteni, értéket, súlyt, jelentőséget, a lehetőséghez képest, megállapítani, hiába, a kritika a higgadt elem, amely lecsökkent vagy méltat, büntet és emel és nem retteg a rejtett szót kimondani...”⁵⁰

Mindezek mellett a kritikus is ember. Mást nem is várhatunk tőle, mint hogy nyugodtan, elfogulatlanság nélkül nézze meg az előadást, engedje magára hatni a produkciót. Persze a *Színházi Napló* első részében megjegyzi, hogy az is fontos, hogy a kritikusnak milyen tapasztalatai vannak, mennyire művelt, hogyan képes befogadni az újat, túl tud-e lépni a megszokotton.⁵¹

⁴⁴ SCHÖPLIN Aladár, *Színház és kritika*, Nyugat, 1930. 2.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁴⁵ „Brecht aimait à dire qu’il y a au moins trois arts au théâtre: l’art de l’auteur, l’art de l’acteur et l’art du spectateur. Le critique peut être celui qui enseignera au spectateur l’art du spectateur.” Bernard DORT, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Edition du Seuil, 1971. 47.

⁴⁶ Vö. KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*, In: A magyar színház európai kontextusban, Szerk. IMRE Zoltán, Áron, Budapest, 2004. 14.

⁴⁷ KOMLÓS Aladár, *Kritika...* 101.

⁴⁸ Vö. KOMLÓS Aladár, *Kritika...* 101-102.

⁴⁹ Vö. KERESZTURY Dezső, *Árnyak nyomában*, Magvető, Budapest, 1984. 65.

⁵⁰ BÁRDOS Artúr, *A robogó kritikus*, A Toll, 1929. 28.

⁵¹ Uő. *Színházi napló I.*, Nyugat, 1929. 6.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00463/14408.htm> Letöltve: 2013. január 3.

De hogy várhatjuk el ezt tőle – veti fel a kérdést *A Toll* című folyóiratban – ha nincs is rá ideje? „A mi napi kritikánknak van egy külön betegsége, amelyet, úgylátszik, nem lehet kiirtani. Ha a színház munkája efemer, a kritika munkája itt még efemerebb. Könnyű és illanó, mint a tiszavirág. Lázás és lihegő, mint az amerikai riport. Fürge, ádáz és felelőtlen, mint a pesti pletyka.”⁵²

Bárdos hasonlatai egyediek, de mégis találóak. Van bennük valami modernség, amely könnyen érthetővé teszi őket. Ugyanakkor azt is mondhatjuk, hogy írásai nem kevés iróniával fűszerezettek. Ilyen például a *Navigare necesse est* című írása, amely első bekezdéseiben azzal a szomorú ténnyel szembesülünk, hogy milyen gyakori az öngyilkosságok száma, mivel a kor előrehaladtával sok ember elveszti munkáját, s ezzel együtt az életcélját is. Így az élet kiüttlenné válik... Azonban a sajtó ezt olyan irracionális formában tálalja, mintha egy egyszerű felsorolást olvasnánk. És itt jön az ironia:

„Már csak azért is, hogy mire majd esetleg rá, az olvasóra kerül a sor, könnyen választhasson az éppen legnépszerűbb halálnemek között. Az olvasót jól ki kell szolgálni. Nemcsak biztosítani kell, ügyes lapakciókkal, az életét, hanem a halálnem megválasztásában is meg kell kimélni idegeit a töprengés izgalmától.”⁵³

A kritika Budapesten már a premier délutánján megjelent, így a nézőközönség már előre tudta, tudhatta, hogy mit várhat az előadástól. Ez alapján ítéletet hozott, hogy meg akarja-e tekinteni az előadást, avagy mégsem. Aki valaha mélyebbre tekintett már a színházak világában, az tudja, hogy a főpróbától a premierig egy-egy előadás rengeteget képes fejlődni. Ennek fő oka pedig az, hogy a színház csak és kizárólag a közönséggel teljes. És ezt nem pótolhatja semmi a főpróbán.⁵⁴ – mondja Bárdos.

Joggal állíthatnánk, hogy Bárdos Artúrnak érdekében állt a kritika ellen felszólalni, hiszen színházigazgatóként neki is okozott kellemetlen perceket egy-egy negatív hangvételű bírálat. Azonban több évig ő is kritikusként tevékenykedett, így véleménye mérvadó lehet.

Szerencsére a közönséget nem mindig lehetett megvezetni, sokszor egy darab a kritika ellenére is érhetett el sikereket. De talán mégsem ez a jellemző. A kritika segítheti egy színház működését, és ha ez a támogatás elmarad, a színháznak nincs jövője.

⁵² Uő. *A robogó kritikus*, A Toll, 1929. 28.

⁵³ BÁRDOS Artúr, *Navigare necesse est*, A Toll, 1929. 34. 14.

⁵⁴ Uő. *A robogó kritikus*, A Toll, 1929. 28.

4.2 Bárdos Artúr, mint direktor

Ezt írja *Játék a függöny mögött* című munkájában: „Igen, a színpadra készültem, talán már tudatalatti énemmel is, talán már gyerekkoromban is, amikor még lírai költőnek és miegymásnak tudtam magamat.”⁵⁵ E könyvében beszél arról, hogy költői szárnypróbálgatásai után kritikával foglalkozott (verseskötete 1901-ben jelent meg *Két ösvény* címmel); valamint elmondja, ezek után hogyan lett rendező, majd színházigazgató. Talán ez a mű *legszépirodalmibb* alkotása.

(Kiemelendő az az izgalmas szövegazonosság, amely a *Találkozás egy fiatalemberrel* című Karinthy-novella és Bárdos műve között tapasztalható. A kötet párbeszédese formával indul: a színházigazgató Bárdos találkozik a huszonöt éves önmagával, aki még az „ideális követelményekkel” állítja szembe a most már valóság világában élő direktort.)

Mesél színházi élményeiről, rendezéseiről, a színészekkel való kapcsolatáról. Így ismerhetjük meg például az ő szemszögéből Jászai Marit, akinek bár alapjában véve nem volt tehetsége („mert a színészi tehetség csak a testi és lelki adottság egységében jelentkezhetik”⁵⁶), de a legműveltebb és legemberibb művésznők volt. Tőkés Anna felfedezésének történetét szinte novellisztikusan ábrázolja: az aradi színésznő bekopog a direktorhoz, aki rendre utasítja; egy kis pityergés, szipogás, valamint lényének és hangjának varázsa és láss csodát: Tőkés Anna a *Csodaszarvas* főszereplőjeként hagyja el a szobát.⁵⁷ Olyan nagy neveket kell még megemlítenem a színésznők közül, mint Harmos Ilona (később Kosztolányi Dezsőné), Judik Etel (Karinthy Frigyesné), Bulla Elma, Simonyi Mária vagy Somogyi Erzsébet.⁵⁸

Ebben az önéletrajzi alkotásban is felfedezhetünk pár olyan gondolatot, amit Bárdos már a *Színházi naplóban* is megfogalmazott. Bárdos szeretett volna a legmagasabbrendű irodalommal foglalkozni, mivel – ahogy ő mondta – csak ezzel érdemes. A többiből maximum megélni lehet, mert az értékes előadás alapja csakis értékes darab lehet.⁵⁹ „Tehát: irodalmi színház? Nem. Ez művészi nonsens. Fából vaskarika. (...) Színházi színház.”⁶⁰ Ír erről a kérdésről *A Toll* című folyóiratba is: „Az irodalom, a tolmácsolandó mű, csak azon a ponton döntő fontosságú, hogy az ő lényeges belső vonalai irányítják az előadás egészének művészi célkitűzéseit. Ebből nyilvánvaló, hogy csak a jó, a magasrendű irodalom tud

⁵⁵ BÁRDOS Artúr, *Játék a függöny mögött*, Dr. Vajna és Bokor, Budapest, 1942. 7.

⁵⁶ Uő. *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 8.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁵⁷ Uő. *Játék...* 80-83.

⁵⁸ GAJDÓ Tamás, *Direktorsors Magyarországon*, Színház, 1991. 5.

⁵⁹ Vö. BÁRDOS Artúr, *Játék...* 10-11.

⁶⁰ Uő. *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 8.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

magasrendű célokat állítani a színpad művészetének. Tehát a színpad minden igazi művésze ezért egész érdeklődésével természetesen a magasabbrendű irodalom felé fordul. A jó színház csak ennyiben irodalmi színház is egyszersmind.”⁶¹

A színpad azonban – hangsúlyozza - nemcsak az irodalmi mű tolmácsolásának eszköze. Annál sokkal több, hiszen a rendező rendelkezésére álló eszközök (például fény, hang, zenekar) mind azt a célt szolgálják, hogy a darab kifejezését erősítsék, hangsúlyozzák. Mert mégiscsak a darabot kell tolmácsolni. Ezt kell a színésznek, a központi elemnek is biztosítani. El kell távolítani az írott formától a darabot és a színpadon életre kell hívni.⁶² A rendezőnek pedig írónak, festőnek, színésznek és közösségnek kell lenni egy személyben.⁶³

Persze ezek után teljesen jogos a kérdés? Mi is a színház? Mert az alap az irodalmi mű, de ezt a rendező a saját elképzelései szerint hívja életre, de mégiscsak a színész jeleníti meg? Éppen eme kérdések miatt kell egységről beszélnünk.

Egységről beszél Bárdos Artúr a társulat esetében is a *Színházi napló* második részében. Fontosnak tartja az *ensemble*, az állandó társulat fogalmát, amely a gazdasági és ipari hatások miatt halálra van ítélve. Pedig a színpadon a színészeknek egységet kell alkotniuk és egyes elemeket nem lehet csak úgy kicserélni, mivel a harmónia, mely létrejött azonnal felbomlik.⁶⁴ Ezzel szemben említi az *ad hoc társulatokat*, melyeket a gazdasági körülmények és a sztárkultusz jellemez. Az együttes középpontjában a sztár áll, aki a figyelmet magára irányítja, és akinek a nevéhez a produkció fűződik. A mellékszereplőket csak egy-egy előadás erejéig szerződtetik. Azonban az előadás hitelességét az ensemble biztosította,⁶⁵ és biztosítja ma is. Nem elég, ha egy színdarab esetén csak a sztár vonja magára a figyelmet, az együttesnek vele együtt kell működnie. Ha ez nincs meg, akkor az előadás harmóniája is elvész.⁶⁶

⁶¹ BÁRDOS Artúr, *Irodalmi színház*, A Toll, 1929. 21.

⁶² Uő. *Játék*.... 11-12.

⁶³ Vö. *Egyetértés*, 1905. szeptember 24. In GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2002. 20.

⁶⁴ Vö. BÁRDOS Artúr, *Színházi napló II.*, Nyugat, 1929. 7.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00464/14442.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁶⁵ Uő. *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 8.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁶⁶ Uő. *Színházi napló II.*, Nyugat, 1929. 7.

4.3 A rendező és a színész kapcsolata

Bárdos a rendező feladatkörét is taglalja a *Színházi naplóban*. A rendezés technikája megtanulhatatlan – erre, mint bármely más művészetre, születni kell. Minden rendező a maga elképzelései szerint alkotja meg a díszletet, álmodja meg a világítást; ő tereli az előadást a megfelelő irányba, ő állítja elő azt az egységet, amire a színpadnak szüksége van. Ő a „láthatatlan karmester”, ahogy később *A színház műhelytitkaiban* is nevezi.

A magyar színházi gyakorlatban gyakran emlegetik azt, hogyha egy bemutató előtt egy darabot tovább próbálnak, mint ahogy szükséges, akkor a darab megmerevedik, minősége nem javul, hanem épp ellenkezőleg, romlik.⁶⁷ Bárdos ezt a szemléletet kritikus szemmel vizsgálja. Példaként tekint az orosz színpadra, ahol több mint 180 próba kell egy előadás színpadra állításához (Sztanyiszlavszkij társulata volt számára a minta); Magyarországon a próbák átlagidőtartama három hét. Erre mondja Bárdos nem kevés ironiával: „az a rendező, aki a harmadik héten túl már nem tud újat mondani, az már az első héten is csak – ügyelő volt.”⁶⁸

Továbbá megfigyelhető a legtöbb rendezőn az a transzállapot, ami a színészt is jellemzi, minden alkalommal, amikor a színpadra lép. A színész saját állapotából kifolyólag elengedi és kiélheti magát szerepében, a rendező ebből elfogadja azt, ami jó és ezekből az eszközökből formálja az előadás stílusát. A színész saját előadói stílusát csak úgy tarthatja meg a maga rugalmasságában, ha odafigyel magára és önmagát lelki tornával képzi, így elkerülheti a modorosságot. Ez a lelki torna, az állandó felfrissítés a rendező feladata.⁶⁹

Bárdi Ödön, aki a Vígszínház rendezője és az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának tanára a következőképp nyilatkozik a rendezés kérdéséről a *Színjátszás iskolája* című könyvében: „A világ legnagyobb színészei előadnák a világ legkitűnőbb színdarabját – rendező nélkül: az eredmény ugyanaz volna, mintha a legfinomabb húst a legjobb fűszerekkel beledobnám egy fazékba, hadd főjjön – szakácsné nélkül.”⁷⁰

A színész alakformálásról szóló elméletek közül két különböző játékmódot kell megemlítenem. Az egyik Sztanyiszlavszkij nevéhez köthető, melynek lényege, hogy a színész „emberi természetét” működésbe hozza, saját élményeiből építi játékát és így minden

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ BÁRDI Ödön, *A színjátszás iskolája*, Kókai Lajos kiadása, Budapest, 1928. 12.

előadáson ugyan azt az érzést kell létrehoznia. Reprodukálja a valós viselkedést, a színész beleéli magát a szereplő helyzetébe.⁷¹

A másik elképzelés Gordon Craighoz fűződik. Szerinte nem kell reprodukálni a való életet; helyette új formát kell teremteni, ami nincs meg a természetben és szimbólumként funkcionálhat a színpadon. Egységességre törekedett, a színészeitől is elvárta, hogy beilleszkedjenek a színpadkép ritmusába.⁷²

A rendező és a színész közötti kapcsolat egy rendkívül izgalmas téma. „Akinek a zenekarában a kisebb tehetségű színész is jól játszik, az: jó rendező. Akinél a nagyobb tehetségű színész is csak önmagát ismétli, az: rossz rendező.”⁷³ A rendező azt tudja előhívni a színészből, ami benne megtalálható, ám nem biztos, hogy minden színészre alkalmazható egy bevált stratégia. Van, akinek csak egy alaphangot kell megadni, van, akinek a karakter szemszögéből kell érzékeltetni a szerepet. Ezt igényli a színészi alapanyag, mely egy nagyon érzékeny matéria. A rendező a társa a színésznek, hiába érzi úgy sokszor *őfelsége*, hogy a rendező megakadályozza, sőt elnyomja a színpadon. A rendezőnek feladata, sokszor még önmaga ellen is megvédeni a színészt és játékát az előadásnak megfelelő irányba terelni. A színész irányítása... Egy igazán különleges feladat. De talán ennél is nagyobb felelősség a színész felfedezése. Mert létigénye a felfedezés. A színész nem bontakozhat ki, egyedül, színpad nélkül, egy üres szobában. Igényli, hogy fölfedezzék, hogy megmutathassa kicsoda, hogy ezerarcúságát megcsillogtathassa a közönség előtt. Ezért van nehéz dolguk a színházigazgatóknak, mikor a gátlásokkal rendelkező színészt, egymagában a színpad közepére állítják és utasítják: *Tessék! A színpad az Öné!* A direktornak egy-egy mozdulatból, gesztusból kell rájönni, hogy mi lakik a színész lelkének legmélyén. „Hányszor mondja a próbán a tehetséges színész: ezt nem tudom; és a kevésbé tehetséges hányszor nem mondja (...)”⁷⁴ De végül a tehetséges színészen nem látszik meg rendező munkája...⁷⁵

Bárdos Artúr *A színház műhelytitkai* című munkájában külön fejezetet szán a rendezőnek és különböző típusait különíti el: beszél a technikai rendezőről, aki csak arról rendelkezik, hogy a színész mikor és hol megy ki, jön be a színpadra. Ettől a típustól megkülönbözteti a színpadművészt, aki nem tartja magát a dráma alárendeltjének, hanem igyekszik mindent a képzőművészet eszközeivel jobban kifejezésre juttatni.⁷⁶ Megkülönbözteti a trükk-rendezőt,

⁷¹ Vö. BÉCSY Tamás, *Színház...* 30.

⁷² Uo. 23.

⁷³ BÁRDOS Artúr, *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 8.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Vö. BÁRDOS Artúr, *A színház...* 110.

⁷⁶ Vö. BÉCSY Tamás, *Dráma és színházelmélet...* 523.

akit a dekoratív látványosságok érdekelnek, és aki a revü felé tolja el az előadást. Bár pillanatnyi siker elérhető így, a drámában mégsem a dráma lesz a lényeg.⁷⁷ Ennek ellentettje az ún. irodalmár rendező, aki elmagyarázza a jellemeket, felvázolja a történelmet és foglalkozik az irodalommal.⁷⁸ És ezt az élő szerzők el is várják (halott szerzőkkel dolgozni a legkényelmesebb). Ha egy szerző jelen van a próbán, az hasznos lehet a játékra nézve, de nem abban az esetben, ha ez a rendező megkerülésével próbálja befolyásolni a színészt. A szerzők is többfélék: van, aki könnyedén belemegy abba, hogy meghúzzák a szövegét és van akinek a véleményét a színészek és a rendező is szívesen meghallgatja. Az ő ellentéte a kekeckedő szerző, aki ha feltűnik a nézőtérben, abba még a statiszták is belesápadnak.⁷⁹

4.4 A stilizáló színpad

Miért fontos a stilizáló színházról szólnunk? Mert a teátrumokra a dolgozatok keletkezésekor a naturalizmus volt a jellemző, majd az ebből történő kiábrándulás hívta életre a stilizáló színpadot. Bárdos szerint a naturalizmus az élet egy kis szeletét képes csak megjeleníteni: hiszen hogyan is foglalhatna magába egy pár órás előadás egész életeket, emberi tragédiákat. Bárdos szerint a színházat nem itt kell keresni, mert lényege az optikai és fonetikai hatásokban rejlik. Ezek pedig a hang, a mozdulat és a kulissza.⁸⁰ A naturalizmusban a hangsúly a mondaton volt, majd a stilizáló színpad is elkezdett foglalkozni a fonetika hatásaival – ebben az értelmezésben a hangsúly a szavak zenei összhangjára került.⁸¹ Az egyik optikai hatás a mozdulat: a naturalizmus bár összhangot teremtett a szó és a mozgás között, de a természetesség és a hétköznapiság medrébe terelte azt. A stilizáló színpadon a gesztus a színpadi összkép alárendeltje; a mozdulatnak ebbe a képbe kell elsősorban illeszkednie.⁸² A másik optikai hatás a kulissza: a naturalizmus hatására a kulissza a valószerűsége törekedett, bár ezt a funkciót nem tudta betölteni. A stilizáló színpad itt is az egységre törekszik: „a színész gesztusának, öltözkének ad harmonikus keretet és velük együtt a darab legbensőbb tendenciáit segíti érzékelhető és egységes kifejeződésre.”⁸³

⁷⁷ Vö. BÁRDOS Artúr, *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 8.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁷⁸ Vö. BÉCSY Tamás, *Dráma és színházelmélet...* 523.

⁷⁹ Vö. BÁRDOS Artúr, *A színház....* 135-138.

⁸⁰ Vö. BÉCSY Tamás, *Dráma és színházelmélet...* 519.

⁸¹ Vö. BÁRDOS Artúr, *Az új színpad*, Nyugat, Budapest, 1911. 17.

⁸² Uo. 28.

⁸³ BÁRDOS Artúr, *Az új...* 32.

A színházi előadás lényege tehát a stilizáló színpadon az összhang, az egységes zenei egység, ugyanakkor fontos az emberábrázolás – hiszen ez a színész legfontosabb feladata. Ezt írja le Bárdos Artúr *Az új színpad* egyik fejezetében is. A színjátszás alapvetően naturalisztikus művészet – hiszen a színészek utánoznak bizonyos mozgásokat, kifejeznek gondolatokat, eljátszanak bizonyos érzéseket. Tehát a művésznek testi, pszichológiai és lelki mivoltában kell állnia a színpadon és az előre megfogalmazott, rögzített szöveget kell előadnia, úgy, ahogy a rendező és a szerző elvárja: ilyen értelemben valós emberábrázolásról már nem beszélhetünk.⁸⁴

Ezt a gondolatot viszi tovább a *Színházi napló* második részében, illetve *A színház műhelytitkaiban*. Kifejti, hogy bármely színész, amikor a színpadra lép, már bizonyos beidegzettségeket, konvenciókat vállal magára. „A színpadi játék már lényege szerint is stilizált. Mihelyt színpad, mihelyt játék.”⁸⁵ Bárdos felhívja a figyelmet a színészi gyakorlat egyik hátulütőjére. Gyakorlott, nagy színészeink gyakran eshetnek ebbe a hibába egy-egy szerep megformálásának alkalmával: bizonyos karakterekhez motívumokat kapcsolnak és ezeket újabb és újabb jellemek megformálása esetén újra előhívják. Ez az önismétlés, a megszokott formákba merevedés, a modorosság. Amibe ha egy színész beleesik, akkor menthetetlen.⁸⁶ Talán ezzel is magyarázható, hogy rendezőként, direktorként Bárdos mindig hallgatott a megérzéseire, és ha egy-egy szerepre nem volt gyakorlott színésze - egyszerűen keresett egy kezdőt és új színészt avatott.

5. Összegzés

Bárdos Artúr főleg a rendezőként, direktorként átélt tapasztalatait írta meg, mégsem mondhatjuk azt, hogy kizárólag a színház, a színházelmélet és a kritika területén alkotott. Kritikai tevékenysége a kortársakhoz képest sajátos, impressziói azonban nem vakították el ítélőképességét. Szépirói vénáját az elméleti fejtegetések közepette sem tudta elfedni, lírai hangvétele, s olykor ironikus hangnem gyakorta felszínre tör. A kutatás eredményeképpen tisztábban látszik Bárdos Artúr munkásságának néhány részlete, azonban a teljes portré megrajzolása csak további munkálkodás eredménye lehet.

⁸⁴ Uo. 63-64.

⁸⁵ Uő. *Színházi napló II.*, Nyugat, 1929. 7.

<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00464/14442.htm> Letöltve: 2013. január 3.

⁸⁶ Vö. BÁRDOS Artúr, *A színház műhelytitkai*, Stílus, Budapest, 1943. 237-238.

Felhasznált irodalom

1. ANGYALOSI Gergely, *Ignotus-tanulmányok*, Universitas, Budapest, 2007.
2. ANGYALOSI Gergely, *Impresszionista kritika a századeleji Magyarországon*, Orpheus, 1993. 1.
3. *A Nyugat impresszionista kritikája* In: A magyar irodalom története 1905-1919. Szerk. SÖTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965.
<http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/05/27.html> Letöltve: 2013. január 3.
4. BÁRDI Ödön, *A színjátszás iskolája*, Kókai Lajos kiadása, Budapest, 1928.
5. BÁRDOS Artúr, *A jó alezredes, meg a jeles inas*, A Toll, 1929. 23.
6. BÁRDOS Artúr, *A robogó kritikus*, A Toll, 1929. 28.
7. BÁRDOS Artúr, *A színház műhelytitkai*, Stílus, Budapest, 1943.
8. BÁRDOS Artúr, *Az új színpad*, Nyugat, Budapest, 1911.
9. BÁRDOS Artúr, *Dzsingisz kán*, Nyugat, 1928. 8.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 4.
10. BÁRDOS Artúr, *Irodalmi színház*, A Toll, 1929. 21.
11. BÁRDOS Artúr, *Játék a függöny mögött*, Dr. Vajna és Bokor, Budapest, 1942.
12. BÁRDOS Artúr, *Navigare necesse est*, A Toll, 1929. 34.
13. BÁRDOS Artúr, *Színházi napló I.*, Nyugat, 1929. 6.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00463/14408.htm> Letöltve: 2013. január 3.
14. BÁRDOS Artúr, *Színházi napló II.*, Nyugat, 1929. 7.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00464/14442.htm> Letöltve: 2013. január 3.
15. BÁRDOS Artúr, *Színházi napló III.*, Nyugat, 1929. 11.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00465/14473.htm> Letöltve: 2013. január 3.
16. BÉCSY Tamás, *Dráma és színházelmélet a századelőn*, In Magyar Színháztörténet II. Szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001.
17. BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Dialóg Campus, Budapest, 2004.
18. BODNÁR György, *A Nyugat irodalomszemlélete* In: Mégis győztes, mégis új és magyar, Szerk. R. TAKÁCS Olga, Akadémiai, 1980.
19. CENNER Mihály, Bárdos Artúr emlékezete, Színház, 1975. 8.
20. DÁVIDHÁZI Péter, *Kritika és kritikátörténet*, Irodalomtörténet, 1985. 4.
21. DORT, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Edition du Seuil, 1971.
22. GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2002.
23. GAJDÓ Tamás, *Direktorsors Magyarországon*, Színház, 1991. 5.
24. *Egyetértés*, 1905. szeptember 24. In GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2002.
25. KERESZTURY Dezső, *Árnyak nyomában*, Magvető, Budapest, 1984.
26. KÉKESI KUN Árpád, *Kosztolányi, Shakespeare és színházi kritika nyelve* In: Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998.
27. KÉKESI KUN Árpád, *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*, In: A magyar színház európai kontextusban, Szerk. IMRE Zoltán, Áron, Budapest, 2004.
28. KOMLÓS Aladár, *Gyulaitól a marxista kritikáig*, Akadémiai, Budapest, 1966.
29. KOMLÓS Aladár, *Kritika és kritikusok*, Nap Kiadó, Budapest, 2004.
30. KOMLÓS Aladár, *Kritikus számadás*, Szépirodalmi, Budapest, 1977.
31. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az árnyék*, Nyugat, 1923. 5.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 3.
32. PAVIS, Patrice, *A dramatikus kritika diszkurzusa*, Theatron, 1998. ősz, 75.

33. PAVIS, Patrice, *Az elméletről*, Theatron, 1998. 1.
34. PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006.
35. P. MÜLLER Péter, *A színházi kritika helyzete és változásai* In: *Magyar Színháztörténet III.*, Szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2005.
36. SCHÖPLIN Aladár, *Színház és kritika*, Nyugat, 1930. 2.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltve: 2013. január 3.
37. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010.