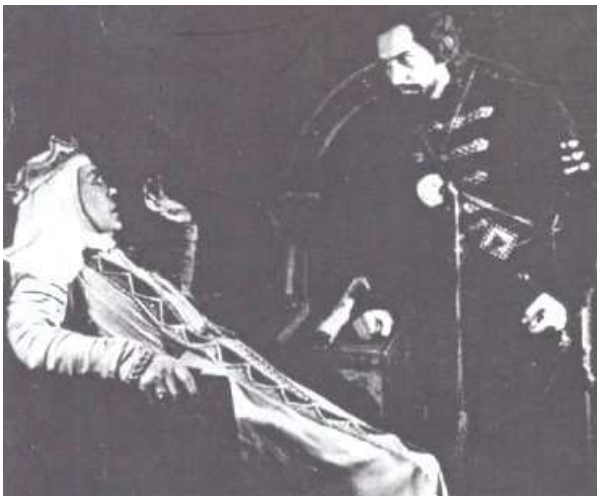
TARJÁN TAMÁS

„De vallani mindent: volt életem dolga”

BESSENYEI FERENC 1919-2004.

Rengeteg kis mozdulatára emlékezhetünk. Mimikájának, gesztusrendjének, egész színpadi – és filmes – jelenlétének megannyi apró fogására, ezernyi változatban alkalmazott villanásnyi elemére.

Termete, pompás fizikuma meglehetősen nagy helyet követelt, szakított ki a térből. **Ez a korpusz, mely isteni, természeti ajándékként bázisa, hordozója volt bámulatos emberalakító tehetségének, szinte mindig azt a pontot kereste meg, foglalta el, ahonnan kimozdíthatja sarkaiból a Földet.** Ilyen erő, ilyen aura birtokában tehát megengedhette magának a látszólagos önkicsinyítést, a virtuális önkorlátozást. Egyik kézfejét a másik tenyerébe csapva ujjai, kezei kulcsát képezte a háta mögött, hogy az energiatakarékosság, a fegyelem e látható testi bilincse óvja figuráját az idő-előtti robbanástól. Szoros kapaszkodással – mellkasa előtt így a kereszt jele feszült – kétfelől átkarolta magát. Hol önmaga kényszerzubbonyából beszélt, hol valamelyest torzóvá tette a még ekként is fenséges testszobrot, hol azt tárta fel – technikai repertoárjának markáns mivolta ellenére nála korántsem szokatlan fátyolos módon –, hogy aki (Ádám, Bánk, Dózsa, Kossuth, Széchenyi, Lear, Othello, Danton, Ivanov, Newton) a világtörténelem vagy a lélek sorsdöntő színhelyeire született, az is lehet senkivé alázott vagy nevetséges a legpokolibb pillanatban.



Az épp csak mozdított fej, a parányit felszegett áll, a résnyire szűkített szem messzeséget, csillagokat faggató tekintete is része a sokoldalúan leírható, a közönség kollektív tudatában mégis majdhogynem osztatlan, egytömbű Bessenyei-idolnak. A színművész 2004. december 27-én – másfél hónap híján nyolcvanhat éves korában – bekövetkezett halála óta a televíziós csatornákon vetített filmjei és filmrészletei is nemegyszer mutatják, felidézik a visszahúzódás, eltünedezés, énfékezés e jeleit. Csupán véletlenszerű – mert épp a legfrissebb – példa a *Nem ér a nevem*, Keleti Márton kevéssé jelentős, 1961-es mozija. A Barcsai nevezetű mellék-szereplőt játszó Bessenyei háromszor-négyszer is becsörtet a jelenetbe, amikor disputa, fényképezkedés, 1960 körüli tipikus nyári magyar mulatság folyik. Elefántként érkezik, de másodpercek múlva már ő a (törött) porcelán. Mintha ott sem lenne. Megmerevedve, félrehajolva, kiretusálódva átadja a terepet, melyet az imént még ő rendezett át.

Gyakori mozdulata volt – a magánéletében is –, ahogy szorosan a combja mellé lógatott kézfejével (alig észrevehetően, mégis hevesen, ellentmondást nem tűrően) a háttérbe, a semmibe sepert valamit. „Nem érdekes”, „nem számít”, „hallani sem akarok róla”, beszélte el ez az ingerült mozdulat. Könyv íródik rólam? Ugyan! Minek? Marhaság. Díj, elismerés? Jó. Frászt jó. Remekbe sikerült vagy problematikusnak maradt egy-egy szerep? Csönd! **Majd ha én mondom.**

A piciny mesterfogások, a kisujjban megbúvó színészi bűvésztrükkök, sőt akár a komédiásnál elengedhetetlen hatásos kis manírok felől is feltérképezhető Bessenyei Ferenc talentuma. Mégsem kétséges – és részint az előbbiek folytán nem kétséges –, hogy őt a *monumentalitás* **legautentikusabb XX. századi hazai aktoraként örökíti meg lapjain a színháztörténet. Színpadjainkon a múlt század során – vagy a múlt század második felében – Bessenyei volt a legnagyobb magyar.**

Legékesebb művészi sikereit akkor aratta, amikor ez a szimbolikusságában, asszociatív tartalmaiban oly valóságos színészi státus rendező-Kossuthoktól, **méltó drámai matériától, szövetségre hajlandó pályatársaktól és posztromantikus teátrumi érdeklődését, viselkedését még el nem vesztett közönségtől nyerte legitimitását**. Legsűrűbb s a nyilvánosság elől csak részben eltakart alkotói válságai akkor következtek be, amikor a színházi és a színházak körüli Kossuthok már szólamként, vigaszként sem nagyon igyekeztek a Bessenyei-szerep – a Szerep: a monumentalitás – folyamatosságának tényleges fenntartására, s ő maga is aszinkronba került igazából felül nem vizsgált saját ikonjával.



Az 1940-ben Szegeden debütáló, 1942-tol megszakításokkal (Nemzeti Színház, Budai Színház, Vígszínház, Hódmezővásárhely, Magyar Színház) Miskolcon fellépő, aztán Egerben, Pécsett, újra Szegeden s megint Pécs városában működő fiatal tehetség második, valóban meghatározó nemzeti színházi szerződéséig (1950) természetesen sok aprócska feladatot, számtalan mellékszerepet kapott, de a hatalmas személyiségek szerepköre – s köztük az írói fantázia elhitető ereje mellett a história tanulságaival, fedezetével élő **nagy alakok galériája – már ekkor megjelölte őt.** Ha értékelhető kritikai tanúságtételek esetleg nem maradtak is fenn, tudható, hogy színpadon volt az „ördöglovas” Sándor Móric gróf (akivel ugyanúgy Döblingben végzett az őrület, mint Széchenyi Istvánnal), Peer Gynt, a *Hamletben* Claudius, Kossuth Lajos (bár egyelőre a *Mária főhadnagy* díszletei között), Bánk, egy dimenzió nélküli színdarabban Jókai, többször is Metternich, Tartuffe, Szakhmáry Zoltán, Nagy Péter cár. E szerepek közül egyik-másik a későbbiekben is megkereste.

Korai pályájának rekonstrukciója nem elvégezhetetlen, foltokban meg is történt, s összességében előnyös képet rajzol a nagy lendülettel és sok munkával startolóról. Szembetűnő – s pusztán a vidéki társulatok foghíjas összetételével nem magyarázható –, hogy **az ifjú színész tényleges életkora és a figurák diktálta életkor között általában elég nagy az eltérés.** Bessenyei Ferencet este hat vagy hét után (ő még játszott hatkor kezdődő, wagneri hosszúságú drámatolmácsolásokban) 1950-et követően is rendre öregítette mindegyik színháza. Tendenciaként jellemző, hogy színpadi énje rendszeresen tíz, tizenöt, húsz esztendővel előtte járt a valóságos életállomásnak. Az előrehaladott kor nem szükségszerűen termi a monumentalitást – sőt nemritkán épp az ellenkező összefüggés igazolódik be –, ám az esztendők száma által a drámahősöknek kölcsönzött tekintély fontos összetevőként épült Bessenyei oeuvrejébe.



Ez a jelenség 1980 táján bizonyos mértékig megfordult. Persze az életkorokkal jobbára könnyedén labdázó színészi géniusz számára nem perdöntő, hogy – például – a *Naplemente előtt* Matthias Clausenjéhez még 1982-ben is jócskán „öregednie” kellett Bessenyeinek, a *Dózsá*hoz viszont – Székely János Dózsájához – 1983-ban már jócskán fiatalodnia. Az e kihívásokra érkező művészi válasz kontinuusan a páratlan nagyság kortalan regiszterében tartotta a szerepek tekintélyes hányadát. A monumentalitás szólama nem ok nélkül vitte rá a bírálókat arra, hogy a „gigantikus”, „grandiózus”, „kolosszális” jelzőkkel illessék Bessenyei alakításait. A robusztus színművész törhetetlen, méltóságos fensége egyszerre stabilizálódott és sematizálódott.

Nagyon jót tett a pályaívnek, ha a monumentalitás klasszikus érvényű remeklései és elmosódottabb lenyomatai között a rendezői ráérzés és a komédiási megújulásvágy, az alkalom szokatlansága és a szerep kivételessége addig nem látott változatot tett lehetővé, vagy új csúcsra repített. A túlzottan is hajlékony parabola dráma, a *Szerelmem, Elektra* kvázi mitológiai Aigiszthosz királya (1968), a *Hegedűs a háztetőn* Tevje-csodája (1973, de 1985 és 1992 is) rávilágított: noha a monumentalitás abszolútum, s ezért a véglegesség és a mozdíthatatlanság a magja, **kikelhet belőle az értékszféra olyan variációs világa, elbűvölő mozgékonysága is, mint amilyet Bessenyei nem is csak e két alkalommal produkált – filmen pedig az 1970-es *Ítélet* Dózsa Györgyével emelt tökélyre.**



A monumentalitás eleve formálás, a szerep szemléletének, elsajátításának és birtoklásának módozata (bár nem a teljessége). Ennek tudatában érthető és egyáltalán nem dehonesztáló, hogy Bessenyei, akit a XX. század legzseniálisabb Bánk bán-színészének szokás tartani (sőt olyan Bánknak akár, amilyen, úgymond, **soha korábban nem inkarnálódott, s amilyenhez fogható már soha nem is lesz**), egyetlen nagyúrformálásával sem aratott makulátlan sikert.

A kor legszavahihetőbb kritikusának nevezhető Kárpáti Aurél 1951-ben nem ismert kegyelmet. „Bessenyei Ferenc daliás Bánk bánja a régi deklamáló iskola hagyományait idézte. Ércesen csengő hang, széles »operai« gesztusok, dörgő fortisszimók átmenet nélkül való leesése érzelmes, halkan rezgő baritonba azonban mégsem elegendő ennek a problematikus, sokrétű lírai szerepnek életrekeltéséhez – írta. – Játéka merőben külsőséges értékeket csillogtatott, s alig néhány felvillanása árulta el, hogy sok jó természeti adottságától több is telnék. Komoly tanulásra, alapos csiszolódásra és főképp több elmélyedésre lesz még szüksége ahhoz, hogy Bánkot sikerre tudja vinni.”

A korábbi (1947) és a későbbi (1966, 1970, 1977, 1978) Bánkok mindegyike felszínre hozott hasonló kérdéseket. **Bessenyei színészi nagyságának egyik mércéje, hogy Bánkját mégis felejthetetlenül abszolvált szerepként őrzi a színháztörténet** (egyre inkább), szerep és megformálója közé szinte egyenlőségjelet téve. Talán csak ő maga tudta – pedig mily sokszor hivatkozott „ötszáz estényi” Bánkságára mint a közönségéért maximalizmusában megfeszülő színész hőstettére –, hogy az alakkal folytatott színpadi viadal kimenetele sosem volt biztos. Mindig úgy emlékezett – s ezt kollégái is így érzékelték –: a rendezői koncepción s az írott-íratlan színházi szabályokon belül soha nem riadt vissza az új és új megoldások kipróbálásától. Nem akadt két egyforma Bánkja. (Ez közelesen igaz *Az ember tragédiája* Ádámjának – 1955 – eljátszására is.)



A Kárpáti Aurél észrevételeihez hasonlókkal Bessenyei máskor is szembesülhetett. A kivételes kvalitásait pontos híradásokban méltányoló Nagy Péter a Madách Színház legendás *Hamlet*jébe, Claudius szerepébe történt 1964-es beállásakor „szereposztásbeli tévedésről” tudósított, a „túl dekoratív jelenséget”, „a zengő és simogató hang pátoszát”, „a fizikai attribútumok” előtérbe kerülését egyként kifogásolva. Ugyanő a *Csalóka szivárvány* (1974) kapcsán „a nagy parádés szerepen” belül (Czintos Bálint) a „hangerejét élvezi többször a kelleténél” gyanújával él. 1975-ben megint a Madáchból, a *Királyidillek*ről jöve *A fejedelem* okozta hiányérzetet foglalta írásba: „Bethlen Gábor színpadi alakját mintha Bessenyei Ferencre gondolva írta volna meg Bródy; egyébként máskor sikerre is vitte. Most olyan mértékig külsődleges az alakítás, hogy arról szinte nem is beszélhetünk; azt hiszem, a színpadi kapcsolatnélküliség klasszikus (és súlyos következményekkel járó) esetével állunk szemben.”

Rajk András Németh László *Széchenyi*jének1968-as előadásakor implicit módon és a felsőfok megkérdőjelezésével dicsérte-kritizálta a Katona József Színház (a Nemzeti akkori kamarája) színpadán regnáló művészt: „Valahol leíródott így: [Széchenyi] Bessenyei Ferenc eddig legnagyobb alakítása. Nem hinném, hogy helyes az ilyen abszolút megállapítás. Annyi bizonyos, hogy Bessenyei egy korábbi és huzamosan egyenletes szintjéről az utóbbi esztendőkben a színművészet magasabb szintjére lépett fel. Rendkívüli erővel és akarattal vetkezte le, vetette el több ártalmas beidegzettségét, és szabadította fel magát így a mélyebb, külsőségektől mentes emberábrázolásra."

Ezen a **„korábbi és huzamosan egyenletes szinten" – mely ennél sokkal izzóbb méltatást érdemelne** Svángya, Asztrov, Galilei, Budai Nagy Antal, Marcus Antonius, Higgins, Görgey megformálása után – már 1954-ben megszületett **Bessenyei alighanem legkiemelkedőbb fegyverténye, az Othellóvá lényegülés** (Nemzeti Színház) – és már mocoroghatott, noha csak 1973-ban jelenült meg a másik, a Jago-centrikus *Othello*-színrevitel címszerepe (Madách Színház). A szaksajtó – az egykorú is és az utólagos is – ennek a két produkciónak a rögzítésében a legegyöntetűbb. A két *Othello* összevetésére itt kevés lenne a hely. Annak felgöngyölítésére is, miként élte meg művészi útját Othellótól Othellóig Bessenyei, s mint érett meg benne (is) **a „Jagók ülnek a nézőtéren" kort minősítő felismerése, a Bessenyei-féle ars poeticát kikezdő változás kényszerű elfogadása.**



Létay Vera bírálata a monumentálisban a lélegzetnyit ragadja meg: „Bessenyei Othello-alakítása éppen azért lenyűgöző, mert az érzékek kínjai között vergődő férfi féltékenységi őrületén túlmutatva, **az egyetemes emberi értékek utáni sóvárgás gigantikus alakjává növeli a mór figuráját.** Bessenyeit nézve csak mosolyoghatunk az esztétikai fejtegetéseken, melyek Othello bukásáról beszélnek. Miután Desdemona ártatlansága kiderül, s napvilágra kerül a véres ármány, Othello megkönnyebbül. Helyreállt az annyira áhított erkölcsi világrend, mégis létezik hűség és szerelem. Bessenyei olyan szelíd boldogsággal, nyugodt fölénnyel fogadja a halált, mintha csak katonái közé térne haza, egy földöntúli táborba."

Lírai hősalak (vagy karakter) volna Bánk? Kárpáti Aurél így találta. De vajon nem a színész – a színészi játék – monumentalitásának lirizáltsága vetette-e át a minősítést a formálóról a formáltra? S ha kritikusai – nem csupán az idézett esetekben – pátoszt, kapcsolatnélküliséget emlegetnek, az előadások szakmai kérdésein és kifogásolható mozzanatain túl nem az hívta-e elő szavaikat, hogy Bessenyei Ferenc **a közösségért létező és küzdő vagy a közösség által végzetes próbára tett heroikus személyiségek páncéljában feledhetetlen finomsággal költötte meg az Ádámok és Bánkok, az Illyés- és Németh-hősök, egyes shakespeare-i titánok (s néha a kisemberek, a néven nevezett „névtelenek") mindenkori magányát? Annak tudatát, hogy a világtörténelmi küldetéstől a perszonális életuralásig végső soron minden az egón múlik,** s mindennek az egyedüllét a kulcsa és az ára? (Amennyiben mindezt valóban belekomponálta szerepeibe, színpadon kívüli, magánéleti megnyilvánulásainak korlátozhatatlan szubjektivitását is költőileg transzponálta.)

Róla magáról talán Mátrai-Betegh Béla írt a legpoétikusabban. A *Hegedűs a háztetőn* premierjén „a flanc, a glanc, az operett fénymáza" zavarta, míg végre elő nem bukkant „a bensőséges fénykör", főleg az Operettbe vendégül hívott főszereplőnek köszönhetően: **„Bessenyei alakítása ebben az előadásban az a szikla, amelyből, ahol csak hozzáérnek, forró gyógyvizek fakadnak."** A legpregnánsabb észrevételek egyike viszont hajdani rendezője, a színháztudós dr. Székely György nevéhez fűződik, aki észrevette: a humorát épp legemlékezetesebb fellépéseikor visszafogó – vagy visszafogni kénytelen – Bessenyei örök sajátja „némi bajusz alatti kedély".

A nemzet színészéről pedig – még nem címről-rangról, hanem az 1960-as, 1970-es évek fordulójára már kristályos funkcióról, a szerepek sorának összegzett értelméről – Koltai Tamás portréja nyújtotta a legpontosabb ábrázolást: Bessenyei **„az összeroppanthatatlan gondolkodó, a szellem óriása, a történelmet végigküzdő racionalista gólem”**, aki – mert a megelevenített figurák egy modell felé irányulnak – „minden harcában rájön, hogy nincs tovább; akit elgázol, kiábrándít, rászed és meggyilkol a kor, s aki a következő alkalommal újrakezdi, legföljebb egy kicsivel fáradtabban, több tudással, kevesebb naivitással és keserű mosollyal a szája körül. A reménytelennek nekigyürkőző ember, akit kiábrándult saját belső hangja sem tud megállítani. Ádám és Lucifer egy személyben. Napjaink **makacsul kereső hősét testesíti meg Bessenyei Ferenc magánemberi és színészi személyisége.”**

E pár mondat attól is mélységet nyer, hogy Bessenyeit eleinte épp ellenkezőleg, „egy kicsivel fáradhatatlanabbul” és „széles mosollyal a szája körül” szerette volna alkalmazni a magyar színház és a magyar film (hogy ő miként alkalmazta magát, arra a szerepekre készülés ritka, okos önelemzéseiből, egy-egy – nyomtatásban is hozzáférhető – magánlevél részletből lehet következtetni). A „napjaink” szó meg – egy 1978-as könyvben, a *Színházfaggatóban* – azt az időzített bombát rejti, amely az úgynevezett „Bessenyei-ügy” (Létay Vera kifejezése), „Bessenyei-per” (Sándor Iván kifejezése) alatt ketyegett.



Napjainknak – a harmadik évezred eleji jelennek – **nincs „makacsul kereső hőse”**; illetve a „korunk hőse” ideáltípus, esetleg antiideál egyetlen faja sem írható le ezzel a szószerkezettel. Bessenyei mintegy megérezte, megsejtette – ötvenedik életéve közeledtével, azután a múlt század hetvenes évtizede táján –, hogy amit megalkotott, az ugyan soha nem lesz az enyészeté, de művészi hitvallásként és életmegoldásként az ő magasrendű színészi és erkölcsi retorikája egyre kevésbé jöhet számításba. Tudta ezt, s minél inkább tudta, annál inkább kendőzte. Úgy kendőzte, hogy a kétségbeesés határán minél többekkel tudatta. Interjúiban, vallomásaiban átstilizálta az életművét – azzal, hogy (jogosan büszke öntudattal) éppen olyannak hagyta és mondta, amilyen az volt és maradt; csak épp a voltat az egyetlen tökéletes és kívánatos mintaként jelenítette meg. Holott – vitassuk bár napestig, merre fordult a világ – a legcsodálatosabb művészeti eszmény, a legkáprázatosabb művészi gyakorlat sem véződhet véglegessé. „A történelem vége”-teória mint provokatív, aktivizáló filozófiai, jövőtudományi elgondolás állhat jót magáért – Bessenyei „a művészet vége”, „a színház vége” személyes érzületi tapasztalatának a hangoztatásával elparentálta a lehetséges újat vagy mást, és a morál passzív rezisztenciájára biztatott. **Fenntartotta azt a**z eredendően kétséges – alighanem védhetetlen – **képzetet, mely szerint a művészetnek módja van közvetlen válaszokat adni az élet** (az életvezetés, az élési gyakorlat) **mindennapi kérdéseire** (s hogy az 1950-es és az 1960-as évek kezdete közötti Nemzeti Színház, illetve a hatvanas évtizedben a Madách Színház, majd egy-két évad ígéretével megint a Nemzeti, megint a Madách szellemisége, művész-gárdája, repertoárja s e társulatokban az elsők egyikeként ő maga adott a művészetből az életbe konvertálható eminens válaszokat).

Az emberi-művészi csalódásdrámát, a fenti reménye elszálltát mindenki láthatta, leolvashatta Bessenyi arcáról a Ricard Salvat rendezte, 1994-es *Az ember tragédiája* esztétizáltan zagyva előadásán. Aki volt – jelképesen szólva – „Ádám és Lucifer egyszemélyben”, lett – valóságosan – Az Úr egyharmada. A megosztott, de nem értelmezett szerep másik kétharmadát a birtokon kívülről érkezett alakítók, a pantomimművész Regős Pál, valamint a táncművész Fülöp Viktor: az általuk képviselt szféra és eszköztár jegyében elfogadták, a lehetőségek mentén a produkcióba szervítették. A maga birodalmában: a *saját* Nemzetijének egy hanyatló utód-Nemzetijében Bessenyei – akinek rendezőileg amúgy is a legrosszabb pozíció és feladat jutott – látványosan nem fogadta el. Bessenyei-Úr szeme a színházilag (is) becsődölt teremtésen/Teremtésen állapodott meg, a félelmetes indulatot a félelmetes egykedvűséggel keverve – amíg csak el nem hagyta őrhelyét, ki nem vonult a triászból, üresen hagyva székét a jobb oldali erkélyen.

Hatványozottan élte át, amit két évvel korábban a *Don Carlos* az ő számára süket és vak eklektikája, a II. Fülöp-szerep kikényszerített. A Nemzeti két vendégrendezői ámokfutása között Kányai fogadóst vázolta fel a *Liliomfi*ból. 1994-ben Az Úr-harmad mellett még a régi vágyszerepet, a *Lear*t vállalta. Nem az lett belőle (még az sem), ami az erőtelj lendületével 1977-ben. A *Vendégség* Dávid Ference, a várakozások ellenére, már nem érte kiáltott (1996). Utolsó szerepe, a musicalesített *Légy jó mindhalálig* Pósalakyja inkább hír volt, mint esemény. Kettőzéssel kapta, vállalta a Móricz-karaktert. Elegánsan búcsúzott.



A pályát záró stációk felől nézve nem egészen indokolt az a szörnyülködés, amelyet Bessenyei „elpazarlása" váltott ki; hogy – sokan, sokszor megírták – „szalonhősként sikamlós bulvár vígjátékban ugráltatták" a fejedelmi művészt. Színházi szereplistáját, filmográfiáját, televíziós elszegődéseinek lajstromát böngészve kitűnik: nem feltétlenül tiltakozott, amikor a Neil Simon and Co. hálóját kivetették rá. Elbírta az ilyen evickéléseket, fickándozásokat. Szilveszteri haknikban, alkalmi dalra fakadásokban is.

Igazabb, mélyebb (színház)történeti tanulságú okfejtések szóltak Bessenyei vergődéséről a Nemzeti és a Madách, a Madách és a Nemzeti között. A hazatalálás illúziójáról és az újbóli otthontalanság letargiájáról. Bessenyei Ferenc útját mégsem a kettős vezetés tudathasadásának egy-egy politikai játszma részeként kitett két színház elmarasztalandóan rossz szituáltsága határozta meg elsősorban. Sokkal inkább a kor, a nagybetűs Kor, mely e hatalmas színészéletmű első két dekádja után **már nem nagyon óhajtotta zavartatni magát Bessenyei Ferenc és az általa megformált hősök monumentalitásától, s nem is igen tudott volna lépést tartani vele abban a színházi mikrofilológiában, a kis dolgok és apró megoldások maximalizmusában,** mely Bessenyei számára Thaliát még mindig múzsává, az előadás napját még mindig ünneppé tette. Bessenyei a fölöslegessé válását, a kiféradását indulatos, iróniátlan nosztalgiával buktatta ki nyilatkozatainak kráterén. Az élet – az életet mindenestül jelentő színpadi élet – odalett: ezt esztendőkön át a halálfélelem megvallásával tudatta. Magát és művét haláláig hol istenítette, hol becsmérelte – közben **a szíve, a szeretete hetente elparancsolta a színházakba előadásokat nézni, frissiben megismert fiatalok sikerének örülni,** a kísérleteket mogorva bizakodással mérlegelni.

Tiszteletére rendezett esteken, könyvbemutatókon, köszöntéseken szinte átmenet nélkül vágott bele egy-egyAdy-versbe. Immár nem kiváló versmondóként hajlítgatta a sorokat. Dokumentált a strófákkal. Elbeszélte állapotát. Az *Aki a helyemre áll* igéivel – ezt nyomtatták a gyász-jelentésére is – az átkozódó-vágyó jövő- és halhatatlanság-szerelmet, a földi üdvözülés paradoxonát. A *Köszönöm, köszönöm, köszönöm*-mel a legnagyobb dialóguspróbálkozást: hogy Isten is szól, és megszólítható. *A szerelem eposzá*ból strófáival a költemény páros rímeitől, hosszú soraitól gyönyörű igazságokká váló, telítődő csupasz-üres maximákat: „Nagy énekmondásnak tudom, mi az ára..."; „Nekem a szerelem nem volt víg ajándék, / Lovagi birkózás, titkos kopja-játék, / De volt ravatalos, halálos-víg torna, / Játék a halállal, titkos élet-forma"; „...voltam bárkinél tisztább és fehérebb..."; „...ha újra kezdhetném friss komédiásként, / Ma is igaz volnék, ma se tennék más-ként"; „De vallani mindent: volt életem dolga...". Úgy teljes, ha Ady pátoszának utána leng Arany János rezignációja, a Bessenyeitől ugyancsak sokszor hallott *Epilógus* szakasza (bizonyságául, hogy némely látszatok ellenére sohasem hagyta el a tépelődés): „Bárha engem titkos métely / Fölemészt: az örök kétely; S pályám bére / Égető, mint Nessus vére."

Mesélik, hogy az idős Bessenyei, ha útja temető mellett vezetett el, megállíttatta a gépkocsit, kiszállt: minek már tovább menni.....?! – 2005. január 12-én Farkasréten pihent meg, de a magyar színházművészet panteonjába érkezett. Az utókoron múlik, hogy a panteon kapuja nyitva álljon.

(fotók: Bánk bán 1951. – Galilei 1956. – Kispolgárok 1964. –Mathiász panzió 1965. – Szerelmem, Elektra 1968. – Bánk bán 1970. – Széchenyi 1976.)