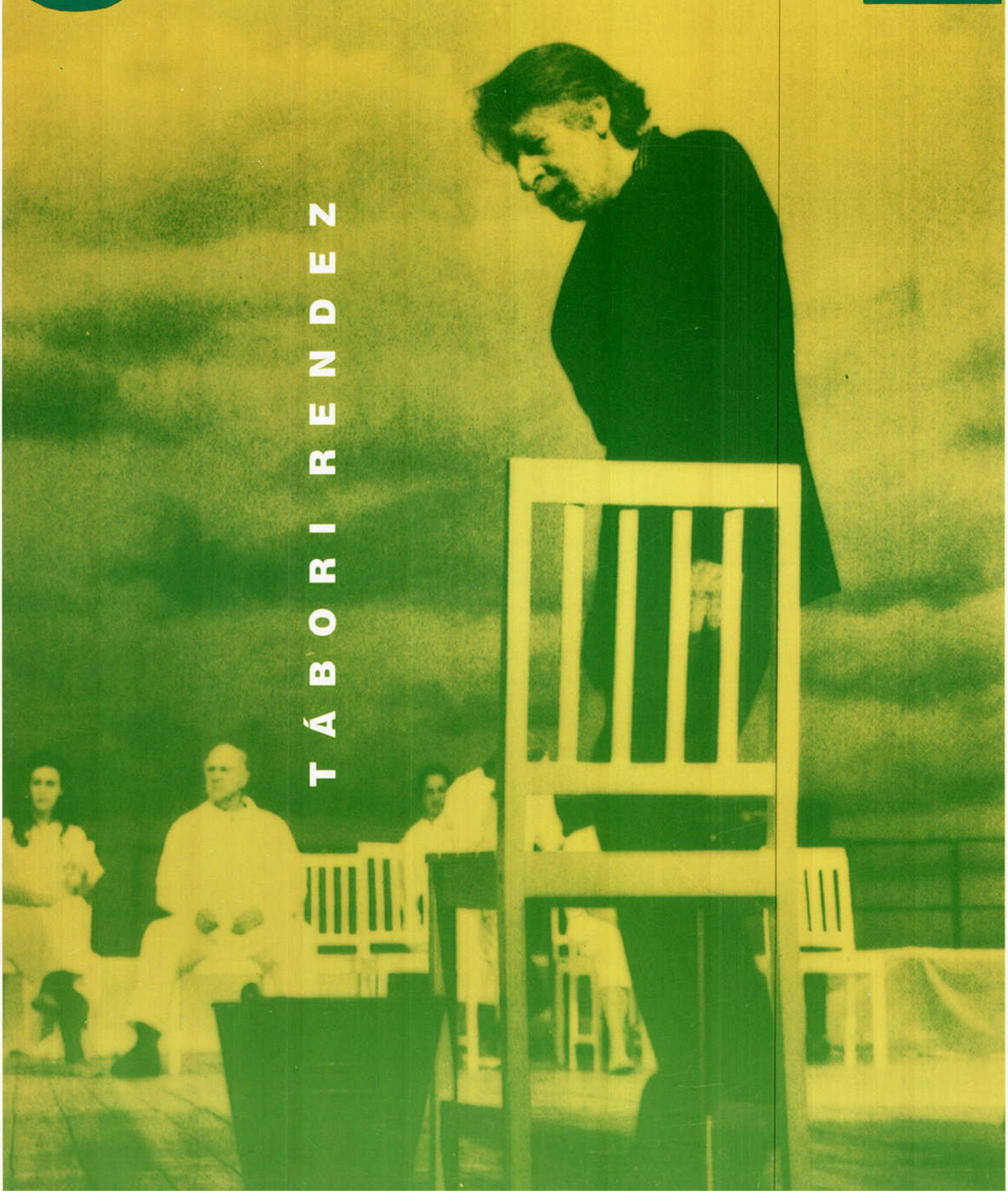
SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 9. SZÁM 1994. SZEPTEMBER



TÁBORI RENDEZ

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Bérczes László: HÍD A DUNÁN 1

Bóka B. László:
TISZA-PARTI CSETEPATÉ 2
(Beszélgetések a szolnoki színházról)
Lőrinczy Attila:
EDDIG OPPOZÍCIÓBAN VOLTAM 9
(Beszélgetés Zsótér Sándorral)

Juhász Sándor:
A SZÍNHÁZ MÁSIK OLDALA 12
(Struktúra és finanszírozás)

Sándor L. István:
CIRKUSZ A SZEMÉTDOMB TÖVÉBEN 16
(Beckett: Godot-ra várva)
Tarján Tamás:
ELKORTYOLGATOTT VÍGJÁTÉK 19
(Shakespeare: A makrancos hölgy)
Tasnádi István:
DEUS EX LATRINA 20
(A Tóték Kaposvárott és Szatmárnémetiben)
Dömötör Adrienne:
ERŐTLEN PARABOLA 22
(Ranko Marinković: Glória)

Peter von Becker:
A NAGY ÉLETUTAZÁS 24
(Beszélgetés *a nyolcvanéves Tábori Györggyel)*

Fodor Géza: BEVEZETŐ 34
Edward Gordon Craig: A SZÍNÉSZ ÉS AZ ÜBERMARIONETT 34

Nyerges András:
ÉRDEMEI ELISMERÉSE NÉLKÜL 46
(Magyar Bálint: Bukásra ítélt siker)

ÓPIUM ÉS FECSKENDŐ 47
(Robert Lepage a Petőficsarnokban)
OLVASÓI LEVÉL 48

DRÁMAMELLÉKLET:
Ad de Bont: MIRAD, EGY FIÚ BOSZNIÁBÓL
Fordította: Simon Márta

Tisza-parti csetepaté (2. oldal)

A makrancos hölgy a Budapesti Kamaraszínházban (19. oldal)

A színész és az übermarionett (34. oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 9. SZÁM
1994. SZEPTEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 23167)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU
ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Tábori György próbál

A hátsó borítón: Haumann Péter és Kerekes Éva a Radnóti Miklós Színház Jubileum című előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

HÍD A DUNÁN

**„Mindig Szarajevó van.
De nem mindig lőnek."**

Esterházy Péter

Újvidék. Amikor fagylaltot veszek, az ötdinárosomból visszajáró pénzérmék közt egymárkást is találok. Egy dinár egyen-lő egy márkával, bármelyikkel lehet fizetni. A szállodában megnézem a szoba árát: küldöldieknek százötven dinár egy éj-szakára - az átlagfizetés ennél jóval kevesebb. No, nem én fizetek a szoba áráért, ha-nem a „Sterijino Pozorje", szóval a jugoszláv (?) színházi fesztivál szervezői, akik a bojkottot legyőzve mindenáron nyitni szeretnének a világ felé, és az idén harminckilencedik alkalommal megrendezett fesztiválra mindenfelől hívtak kritikusokat. Mondván, ápoljuk, -fejlesszük a kapcsolatokat, cseréljünk eszmét, szóval a szokásos dolgok. Rajtam kívül még egy fő érkezett egyébként külföldről, a bukaresti kolléga.

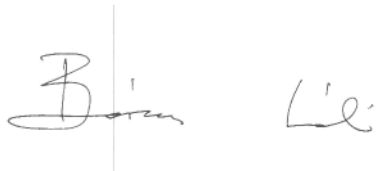
Baktatok át a hídon, alattam a Duna fodrozódik lustán. Álmos, nyári délután, áll a levegő, szinte elviselhetetlen a hőség. Alig mozdul valami, csend van, nyugalom, béke. Egy film jár az eszemben, nemrég láttam késő este a kettesen. Szarajevói képsorok. Látom a féirfit, aki-nek ellőtték a lábát, és most fekszik az út közepén. Ki-kiszaladnának hozzá, de nem lehet, gépfegyversorozatok porozzák fel a betont. A videós célkeresztjében még mindig a fityegő lábú férfi, aki sápadtfehérre feszített ujjaival, körmeivel kapaszkodik előre, hogy védett helyre cibálja magát. Ugyanennek a filmnek egy másik epizódjában a piactéri vérengzés közismert képei tűnnek fel, de most beavatnak a folytatásba is, amit a világcsatornák már ki-öklendeztek magukból, a halottakat és a véresen nyüszítő, még élő áldozatokat kitartóan pásztázó operatőr felvételeit már nem vette be a civilizált euro-amerikai gyomor.

Itt, Újvidéken most nyitás van, tolerancia. Mintha a közelben, ugyanebben (?) az országban éppen nem lődöznék halomra az embereket, „Mintha nem, hogy Szarajevó", jut eszembe a verscím (Bertók László). A fesztiválon kedvesség és vendégszeretet, presszók teraszain török kávék, éjszakánként rekedtes blues a színház bárjában. A tekintetek ártatlanok, de én betegesen gyanakszom. Kelet-európai átok: gyanakszunk és gyanúsak vagyunk. Este egy Ivo Andrić-novellából készült színpadi változata belgrádi Drámai Színház előadásában. A színpadon felvonulnak mindenféle kisebbségek, és hozzák a múlt egzotikus relikviáit. Bosnyák ruhák, szokások, törvények; ébenfekete hajú cigánylány, török katonák, lengyel tiszt... a közönség tapsol, ünnepli belgrádi színészeit. Mi ez: a hétköznapok viszályain felülemelkedő humanizmus vagy épp e viszályok felett szemet hunyó cinizmus? Nem értem az embereket, nem először.

Magamat sem értem persze. Miért akadékoskodom? Miért várok el valamit - de mit is? - egy háborút viselő ország polgáraitól? Mi a baj azzal, hogy egy szerb színház ezt az írást állította színpadra? (Talán csak az, hogy az előadás meglehetősen lagymatag és konvencionális.) Hiszen nem cáfolják ők Szarajevót, csak teszik a dolgukat, jól-rosszul színházat csinálnak. A parkban pedig, amin az imént átvágtam, mielőtt ráléptem a hídra, egy iskolai osztály rohangált és zajongott, ahogy kell, egy nyugdíjas bácsi a ricsajtól menekülve odébb csoszogott egy távoli padhoz, szerelmesek csókolóztak hosszan, egy kiskamasz tétován rátette kezét egy kislány vállára, két-három kölyök rágyújtott egy bagóra és titkon pöfékelt a bokrok mögött.... Hiszen tudhatjuk, úgyis mindig Szarajevó van. Az a lényeg, hogy lehetőleg ne lőjünk.

Vagy azt kívánnám, hogy mindig mindenki szarajevózzon? De hiszen én sem ezt teszem, pedig ez a hétvége *rá van* szánva. Ballagok a hídon, és élvezem, hogy semmi dolgom. A folyó folyik, a nap süt, és minthogy nyáridő van, nincs kellemesebb foglalatosság, mint a híd korlátjának támaszkodva bámulni a nőket (ha jól belegondolok, ez utóbbi kijelentés a többi évszakra is érvényes). Tényleg semmi dolgom, túl vagyunk a „tanácskozáson" - az idézőjelet a résztvevők szerény létszáma indokolja. Bukaresti kritikustársam a bojkottról beszél csalódottan, én beszámolok a magyarországi színházi sajtóról. Panaszkodnék, de menet közben módosítok a hangnemen, mert ki-derül, hogy déli szomszédainknál alig jelenik meg valami. Este újabb előadás, a belgrádi „Kult" Színház *Sötét* az éj című produkciója. Friss tragikomédia a jelenről, a szerző ügyesen meglovagolja *a jugoszláv téma* ideiglenes konjunktúráját, nem véletlen, hogy minta mű-sorfüzet írja: „Alekszandr Popović darabja el sőként törte át a blokádot és aratott sikert Európában és Amerikában." (A téma: komfortos szülők, lázadó ifjak, katonai behívóval vergődő vőlegény; majd egy váltás után: a vőlegény műlábbal visszaérkezik a háborúból, a kisebbik fiú is megkapja a behívót, a finálában sok whisky és tánc.) A siker itt sem marad el, a melodrámák líráját és a jól megcsinált darabok komikus fordulatait ötvöző előadást lelkesen tapsolja az újvidéki közönség. Egy angol rendezőnő, aki nyáron *Lear királyt* rendez az újvidéki várban, nem érti, mi rázta meg így az embereket, a szerb tolmácslány eltette már zsebkendőjét, és most hevesen magyaráz neki, én csak hallgatok.

Átérek a hídon, előttem a vár. A romok közt gyerekek bújócskáznak, a várudvaron turisták fényképeszkednek, nézzük fentről a Dunát, a várost. A Toldi moziban látott portréfilm jut eszembe, amint a Solohov-díjas Karadzsics áll a magaslaton, és egy „híres orosz írónak" megmutatja lenn a várost, Szarajevót. Majd nagyvonalú, úri gesztussal megkínálja a híres orosz írót egy gépfegyverrel. Az udvarias mosollyal, hálásan tüzel. Itt, Újvidéken egy magyar színésszel kávézom a színházi presszó teraszán. A szabadkai magyar színház megszűnéséről beszélgetünk meg arról, hogy már csak három férfi van az újvidéki színháznál. Közben jobbra-balra köszönget szerb kollégáinak, néha feláll, megöleli egyiket-másikat, dumálnak, nagyokat nevetnek, „tudod - mondja, amikor visszaül -, fölötte állunk ennek az egésznek, értjük, szeretjük egymást, és utáljuk a háborút". Napokkal később korunk nagy színésznőjét, a román-zsidó Maia Morgensternt látom, akit felállva ünnepel a kisebbségi helyzetben lévő, határon túli magyar szín-házak közönsége. A nagyszerű színházi est után fáradt-boldogan nyilatkozik a színésznő: „A mesterségesen szított gyűlöletet csak a művészettel hidalhatjuk át". Az iménti filmen Karadzsics szavalja saját verseit, majd elő-vesz egy húros népi hangszert, és átszellemülten muzsikál. A többiek meg lőnek.



BÓKA B. LÁSZLÓ

TISZA-PARTI CSETEPATÉ

BESZÉLGETÉSEK A SZOLNOKI SZÍNHÁZRÓL

Spiró György

- *Szeretném, ha értékelnéd az eddig* eltelt két évad *munkáját!*

– Az első évadom természetesen pocsék volt. De ezt előre lehetett tudni. A magam dolgát mindenképpen megnehezítettem azzal, hogy amikor hívtak, nem vittem Szolnokra egy fél társulatot. Más színházakban ugyanis ez szokott történni. Az új direktor bevett szokás szerint a fél társulatot kirúgja.

– Ezt a *lehetőséget* ezek *szerint végiggondoltad?*

– Teljes mértékben. Végül úgy döntöttem, mindössze egyetlen embert viszek, és megnézem, kik dolgoznak a szolnoki színházban. Így történt, hogy az első saját évadomban senkit nem küldtem el. Az egyetlen színész, akit hívtam, Gazsó György volt Zalaegerszegről, illetve három fiatal, főiskolát végzett színész jelentkezett nálam, Bíró Kriszta, Moldvai Kis Andrea és Mihályfi Balázs. Néhány sztár elment, őket természetesen nem küldtem el, maguktól döntöttek így, például Kézdy György. Úgy gondoltam, etikus, ha így járok el, hiszen az utolsó Schwajda-évad alapján nem tudtam megítélni, kiben mi rejtezik. A második évad kezdetekor azt gondoltam, jobbat kellene produkálni, a kedélyek is lehiggadtak. Már kezdtem sejteni, kiben mi van. Akkor is egyetlen színészt hívtam, Csarnóy Zsuzsát Szegedről, a többiek maguk jelentkeztek. Akik el akartak menni, azok elmentek, de ez a Művész Színház alakulásával függött össze. A második évad mindent egybevetve jó vidéki évad volt. Nem buktunk meg semmivel, természetesen a közönségről beszélek és nem a kritikáról; ez utóbbi egyre kevésbé létezik az országban. Pláne vidékre nem mennek a kritikusok. Március végén kértem egy előzetest a látogatottságunkról, akkor kilencvenhat százalékos volt, de ebben benne vannak a bérletesek is, akik, mint tudjuk, nincsenek ott minden előadáson. Jól alakult tehát az évad, és én ettől kétségbeestem. Úgy gondoltam, ez nem feltétlenül olyan évad, a siker ellenére sem, amit egy színháznak produkálnia kellene.

– *Elégedetlen voltál a művészi színvonallal?*

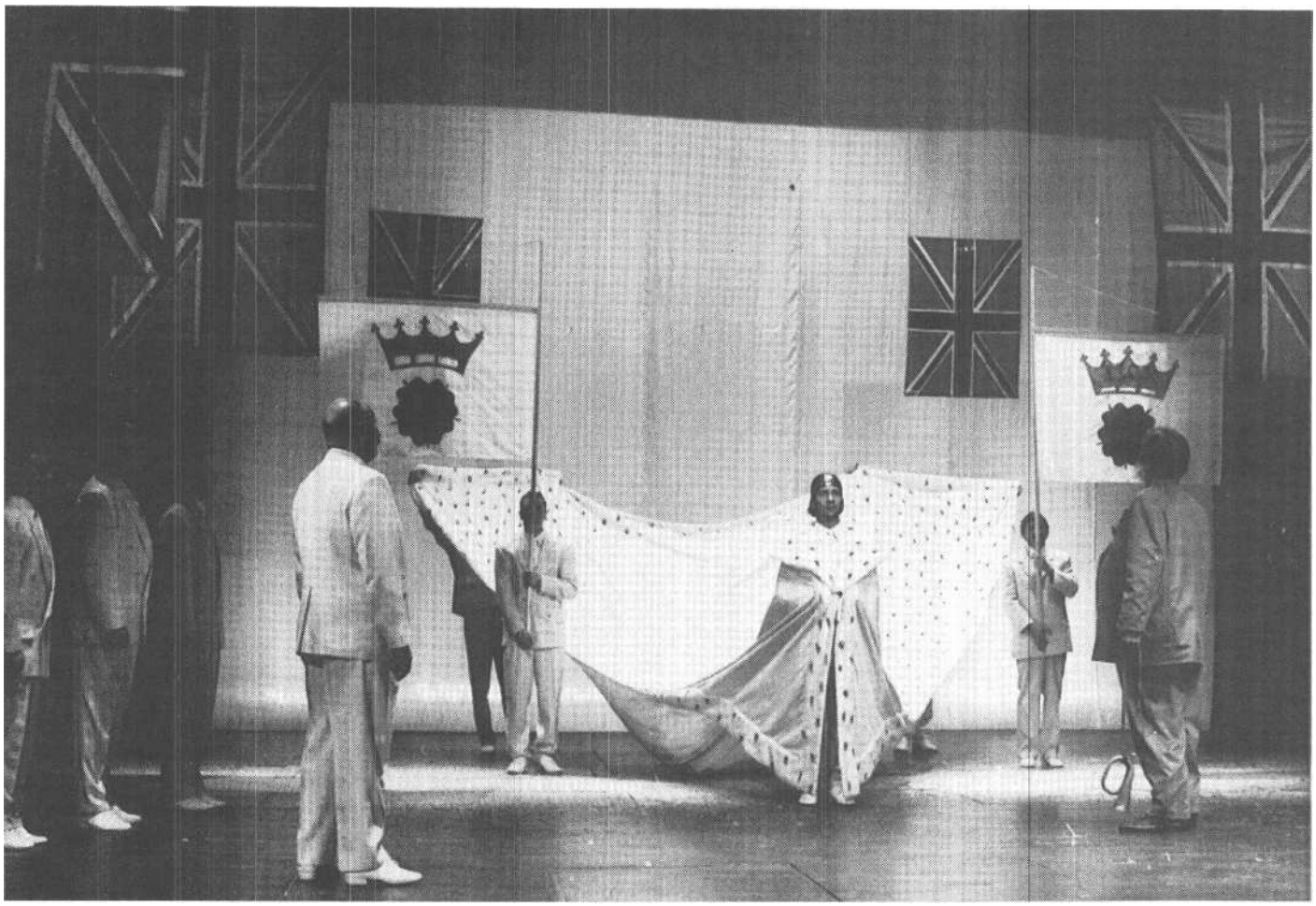
- Igen. Be kell vallanom őszintén, amikor Szolnokra kerültem, nem tudtam, milyen színházat kellene csinálnom. Azért sem lehetett erről elképzelésem, mert szerintem erről most senkinek nincs pontos elképzelése Magyarországon. Válságos időszakot élünk. Ez a válság a művészet funkcióváltozásával függ össze, erről sokat nem tudunk, bár sokat irkáltunk róla. Abban biztos voltam, hogy azokat a színházi dolgokat, amelyekhez az elmúlt tizenöt-húsz évben hozzászoktunk, nem kell erőltetni. Nem azzal a szándékkal mentem Szolnokra, hogy második Kaposvárt hozzak létre, ugyanis Kaposvár csak egyszer volt, és az is csoda, hogy ilyen hosszan tartott. Hozzáteszem, nem voltak arról illúzióim, mit csinál egy színidirektor. Úgy számoltam, hogy az energiáim nyolcvan százalékát a hülyeségek fogják elvenni, és marad húsz százalék a lényegre. Tévedtem. A lényegre nem jutott több öt százaléknál. Ennek objektív okai vannak, és nem csupán a tapasztalatlanságom. Megnehezedtek a működési feltételek. Ezt általában a pénzre szokás fogni, és való igaz, reálértékben a szolnoki színháznak feleannyi pénze van most, mint két évvel ezelőtt. A valódi nehézség azonban nem pénzügyi, hanem mentális vagy erkölcsi, ha úgy tetszik. Olyan fokú züllés állt be Magyarországon, amely a XX. században szinte példátlan. Ez a színházban még súlyosabban jelentkezik. Ha ezt a folyamatot nem sikerül megállítani, akkor abban az esetben is becsukhatjuk a kapukat, ha lesz pénz a színházra. El kell mondanom azt is, hogy iszonyatos különbség van az ország keleti és nyugati része között. Az Alföldet nem ismertem, bár mindenki mondta, hogy egészen más, mint a Dunántúl. Most volt szerencsém tapasztalni, mennyire igazuk volt. Én Kaposvárhoz szoktam, hiszen ott dolgoztam tíz éven keresztül. Az emberek lelki tűréshatára rendkívül alacsony ahhoz képest, amit korábban a Dunántúlon tapasztaltam. Ezt nagyon nehéz kezelni. Éppen ezekben a napokban osztok ki egy sereg fegyelmit mindenféle műszaki fegyelmezetlenségek miatt. Egészen 1975-ig visszakerestük, milyen hasonló lazaságok történtek, és kiderült, ugyanolyanok. Bebizonyosodik, hogy hiába építenek át egy színházat, hiába változik a direktor és a társulat, a tipikus viselkedésformák nem változnak. Ekkor elgondolkodtam azon, mit tegyek. Két választási lehetőségem volt. Az egyik: azt mondom, csinálja más, mert ezt ezen a színvonalon más is megoldja. Ehhez én nem kellek. Vagy robbantok, és létrehozok egy új színházat. Persze kiegyezhettem volna a helyi sztárokkal, akik úgy rosszak, ahogy vannak. Ez a tipikus megoldás. Vagy az ember megpróbál hatnia színészekre, és megkísérli kihozni belőlük a jobbat. Erre volt is lehetőség, hiszen Schwajdától tehetséges embereket örököltem. Végül a „robbantás" mellett döntöttem. Ezért nem újítottam meg két év után tizennyolc ember szerződését, de ebből a tizennyolcból sokan maguk mentek el, többen pedig nem színészek. Igaz, néhány olyan színésznek sem újítottam meg a szerződését, akik azén két évadom alatt főszerepeket játszottak. Ennek az volt az oka, hogy úgy láttam, meg-rekedtek művészileg és szellemileg, nem bírnak előrelépni. Ebből vannak most a botrányok. Megpróbálok olyan rendezőkkel dolgozni, akik nemcsak jönnek-mennek, néha több előadást is rendeznek párhuzamosan telefonon, hanem valóban ott vannak, és hosszú távon próbálják alakítani a társulatot. Amikor elfogadtam Schwajda felkérését, tudtam, a legtöbb gond éppen a rendezőkkel lesz. Magyarországon kevés a rendező. Körülbelül tízen vannak olyanok, akik képesek színpadra állítani egy darabot, de igazán jelentős rendező alig van, egy kezemen meg tudom számolni őket. Az nyilvánvaló volt, hogy ezeket a rendezőket nem tudom Szolnokra csábítani. Egyikükkel próbálkoztam, de ő visszamondta. Egyetlen nagyon jó rendező volt itt, Fodor Tamás, akinek sokra becsültem a Stúdió K-ban végzett munkásságát. És az sem mellékes szempont, hogy kiváló színésznek tartom. Sajnálom, hogy nem hajlandó színészként dolgozni. Ő volta két évad alatt az egyetlen, aki nemcsak egy-egy produkciót hozott létre, de jelen volt, ő ügyelte az előadások többségét. Más kérdés, hogy a képviselőség neki is elvitte az energiáit.

– *Melyik előadásra vagy a legbüszkébb?*

– Nem *a XIV. René* című operettre, amely a legsikeresebb előadásunk, és amelyet én átsám elő. Legbüszkébb arra vagyok, hogy nálunk bukott meg legkevésbé Weöres Sándor *Kétfejű fenevada* Csiszár Imre rendezésében. Eddig Magyarországon gyakorlatilag mindig megbukott ez a darab. Más kérdés, hogy a kritika hogyan reagált, és az is, hogy néha foghíjasabb a nézőtér, mint szeretném. Most megyünk vele egy nemzetközi fesztiválra, kíváncsian várom a fogadtatást. Azt képzeltem tehát, hogy a színházban állandó rendezőknek kell dolgozni, és kell egy fő-rendező. Számba kellett vennem, kik azok, akik szóba jöhetnek. Zárójelben megjegyzem, nem mondtam le arról, hogy fiatal rendezőkkel dolgozzunk, hiszen ezért kerestem meg már két éve Székely Gábort, aki a mostani rendezőszakos hallgatók osztályvezető tanára. Körülnéztem te-hát, és eldöntöttem, hogy Zsótér Sándort hívom főrendezőnek és Gaál Erzsit állandó rendező-nek. Ezzel a döntéssel elköteleztem magam a közönség szempontjából rizikós vállalkozás mellett. Ugyanakkor azzal is tisztában vagyok, hogy jóval kevesebb felelősséget vállalok, mint akár Zsótér vagy Gaál. Én bármikor elmehetek, hiszen író vagyok, és tanítok az egyetemen. Ők viszont kizárólag színházi emberek. Velük kapcsolatban sok előítélet hallható. Azt gondolom, Nyíregyházán is, de másutt éppúgy bizonyították, hogy képesek nagyszínpadon is közönség-csalogató előadást rendezni. A közönséget az érdekli, ami érdekes, nincsenek esztétikai kategóriái. A közönséget nem lehet nevelni, csak színházhoz szoktatni vagy elriasztani. Én nem elriasztani szeretném. Ha ebben az évadban nem lett volna ilyen jó a színház nézettsége, talán nehezebben hozom meg ezt a döntést.

– *Gaál a vidéki ízléshez* képest *talán túl* ezoterikus *előadásokat rendez* és *roppant agresszív.*

– Elég különböző rendezőket ismerek. A legagresszívabb közülük egy apró, madárszerű



Jelenet a IV. Henrikből (Ilovszky Béla felvétele)

öregember, akiről legendák keringtek. Pártos Gézáról van szó, aki a legtehetségtelenebb statisztától is bocsánatot kér, ha szeretne tőle valamit. Alázatos és mindent elér, és közben hihetetlenül agresszív, csupán édesen adja elő. Én még nem agresszív rendezővel életemben nem találkoztam.

– *Arra* céloztam, *hogy* Gaál kijelentette, a *szolnoki színházat nyolc évvel ezelőtt kellett volna felrobbantani.*

– Valami ilyesmit nekem is mondott.. Azt válaszoltam, nem kell felrobbantani, ami összedől magától. Át fog alakulni ez a színházi struktúra, de hagyjuk, hogy magától alakuljon. Ne nyúljunk bele erőszakosan! Erzsi türelmetlenségét egyébként belülről ismerem, hiszen türelmetlen drámaíróként indultam. Szándékosan írtam olyan darabokat, nem a cenzúra miatt, amelyeket nem lehetett előadni realisztikus színházi világban. Nem is adták elő őket, de nem is akartam. Gaál Erzsinek messzemenő mesterségbeli tudása van. Erzsi olyan drámai formákat keres, amelyek közelebb vannak az élethez, és nagyon ért a színészek nyelvén. Minél agresszívabb, annál jobb.

– De *a szolnoki színház funkcióját tekintve nemzeti színház, gyerekektől aggastyánokig mindenkinek mindent kell játszania. Nem* lehet *aluljáróban Gorkijt bemutatni...*

- Éppen ez a kihívás mindkettőjüknek. Rendkívüli váltás lesz a pályájukon. A margóról és az aluljáróból nagyszínpadra kerülnek, ahol egyébként már jártak és bizonyítottak. Közösen és egyetértően olyan műsortervet alakítottunk ki, amely már önmagában is más, mint amit vidéken szokás játszani. Javasoltam, hogy játsszunk romantikusokat, Schillert, Victor Hugót. Azért, mert a társadalom vadabb korszakba került. Ezeket az indulatokat valahol meg kell mutatni, és a színpad ez a hely. Ma az írók nem írnak olyan darabokat, amelyekben tükröződnének ezek az indulatok, oda kell tehát visszanyúlnunk, ahol foglalkoztak velük, vagyis a romantikához. Ez volna az egyik irány. Nem én találom ám ki ezeket. Nézd meg, milyen Schiller-előadások mennek sikerrel! Öt évvel ezelőtt a hasonló előadások megbuktak volna. Drámában az indulatokat leginkább a romantika tudta kifejezni. Illetve Shakespeare, de Shakespearerel mostanában mindenféle baj van. Az utóbbi húsz évben nem láttam olyan Shakespeare-előadást, ami ne bukott volna meg Magyarországon. Igaz, a világban sem sokat. A másik, hogy közben nem akarunk lemondani a kemény realizmusról. Igenis folytatni kell. Azt hiszem, elég baloldali gondolkodású emberek vagyunk. Ezt persze nem május 9-én, a választások első fordulója eredményének ismeretében mondom. Szerencsére bizonyítékom van róla, két évvel ezelőtt megjelent kötetemben leírtam, hogy a baloldali művészeté a jövő. Kelet-Európában az olyan művészet, amely szociálisan érzéketlen, nem művészet. Nem politikai baloldaliságról beszélek tehát, hanem művészi érzékenységről, amely a múlt század eleje óta a magyar irodalom döntő részére érvényes. Azok a rendezők, akikkel a jövőben szeretnék együttműködni, mind ilyen beállítottságúak. Ebben az évadban *a Jegor Bulicsov* lesz realistább típusú mű. A harmadik, amit csinálni szeretnénk, s ami egyébként a színháznak mindig is feladata volt, a zenés „hülyeségek", bohózatok. Ezeket, sajnos, roppantul lebecsülik, ahogy eddig is. Valaha nagyszerű kabarénk volt, és mégis lenézéssel kezeli a szakma. Holott például Lengyelországban a kabaré a magas szín-

Csarnóy Zsuzsanna (De Renalné) a Vörös és feketében *(Szűcs* Zoltán *felvétele)*

házi műfaj integráns része. Ilyen kabarisztikus dolgokat is szeretnénk csinálni. Ezek a zenéstáncos darabok arra jók, hogy a színészek felszabadultan tudjanak komédiázni, és a közönség röhögjön. Közönségszínházat kívánunk csinálni, még inkább, mint eddig. Darabválasztás szempontjából nem lehetek elégedetlen az utolsó két évaddal. Nem választottunk rossz darabokat, sem én, sem Fodor, csak nem voltak elég átütőek ezek a produkciók. Beleragadtak valamilyen realisztikus szürkeségbe. Ebből lett elegem, valószínűleg azért, mert mindig volt bennem fenntartás a túlontúl realista színházzal szemben. Az utóbbi években érzékelem magamon, hogy egyre türelmetlenebb vagyok ezzel a műfajjal szemben. Szeretnék elementárisabb előadásokat látni a színpadon. Ez természetesen összefügg a minden művészetet sújtó válsággal. Korábban az ideológiával való szembenállás konszenzust tudott teremteni a közönséggel. Működött a mögöttes és a szövegalatti. Mára azonban ez megszűnt, hiszen egyáltalán nincs színházi cenzúra. Azt játszunk, amit akarunk. Ebben a helyzetben egy jóval antropologikusabb szemlélet felé kell elmenni. A pozitív utópiák teljesen kimerülnek. Ugyanakkor azt tapasztaljuk, hogy az ember rémületes élő-lény. Ezt a tapasztalatot kell plasztikusan szín-padra vinni. Ha ez nem sikerül, nem csinálunk jó színházat. A lényegesen biologikusabb természetű színház iránt, úgy látom, Zsótérnak is, Gaál Erzsinek is kifejezetten érzéke van.

- Kik jöhetnek szóba munkatársakként Zsótér és Gaál mellett?

– Továbbra is szeretnék dolgozni Vincze Jánossal, és külföldről is szeretnék hívni embereket. Például azt a Frunzét, aki a budapesti Nemzetiben egyszer már megbukott a *Cseresznyés*-kerttel. Éppen most néztük *meg* Marosvásárhelyen két rendezését. Nekem, mint tudod, sokáig voltak erős kelet-európai kapcsolataim. Most új-ra elkezdtem körbenézni a térségben. Érdemes lesz kiépíteni egy magyar-román színházi együttműködést. Egyébiránt Bukarestben készülnek olyan előadások, amilyeneket nekünk is csinálnunk kellene. Tárgyalok Xantus Jánossal, a stúdióban Balkay Géza, Zsótér Sándor, Czeizel Gábor és El Kazovszkij rendeznek majd. És jönnek még tehetséges huszonöt és harmincöt közötti színészek. Azt nem állítom, hogy minden szerepkörre volna megfelelő színészünk, de ez általános magyar probléma. Ötven felett kevés színész maradt lábon, *vagy* meghaltak, *vagy* elitták *az* eszüket. Kevés *a* hősünk és *a* naivánk. Jó tizenöt-húsz éve a főiskola nemcsak rendezőket nem bocsát ki, de karakteres színészekben is hiány mutatkozik. Huzamos ideig főiskolai zűrzavar volt.

– *Volt?*

– Nem tudom, most mi van. Annál kevésbé tudom megítélni, mert néhány éve magam is tanítok a főiskolán. Most a mi feladatunk a színészek kinevelése; amit ők korábban egymás között elintéztek, céhes módszerekkel adták át egymásnak a színészi műfogásokat, azt most a rendezőinknek kell átvállalniuk. A hagyomány a rendezői színház megjelenésével, a hetvenes évek elején veszett ki. A rendezőknek kell felnevelniük a jövő „ősbölényeit", akik a színészi archetipikus vonásokat tovább hordozhatnák. Erre akkor jöttünk rá, amikor olyan darabokat olvastunk, amelyeket annak idején Mezei Mária vagy Latabár játszott. A zenés ócskaságok. Egyszerűen nincs Latabárunk, se Mezeink, se Felekink. Az általános színészi szürkeség az uralkodó.

– *Ezek szerint színészképző stúdió is indul?*

– Pontosan. Május végén lesz a felvételi.

Fodor Tamás

- Lassan az ember kezd hozzászokni, hogy innen is, onnan is embereket bocsátanak el, már a színházakból is. A szolnoki Szigligeti Színházból jó néhányan távoztak. Ez most pusztán azt jelenti, hogy az igazgató, Spiró György nem tudott velük együtt dolgozni, tehát nem hosszabbította meg a szerződésüket, vagy komoly emberi és szakmai problémák húzódnak a háttérben?

– A háttérről érdemes beszélni, mert jelzi azokat a kérdőjeleket, gondokat, amelyek a kőszínházak tájékán megmutatkoznak. Érdemes a magam számára is az ügy tanulságait kibeszélnem. Egyébiránt engem nem rúgtak ki, ugyanis már az előző szezonban elmondtam: nem kívánok tovább professzionális színházban működni. Sokkal több kötne össze bennünket Spiróval, mint amennyi elválaszt, de olyannak ismertem meg a két év alatt, akit erősen befolyásolnak személyes érzelmei. Politikailag bizonyára másképp gondolkodik, mint én, de szellemileg sok rokonság van köztünk. Nehezíti számomra a munkájáról való nyilatkozást az is, hogy liberális többségű önkormányzat döntésével nevezték ki a szolnoki színház igazgatói posztjára.

– *Pályázat nélkül...*

– Ezt nem tartottam rossznak, hiszen a pályázat formai kellék, amely a nyilvánosság meglétét feltételezi. A probléma abból adódott, hogy Spirót valaminek a folytatására kérték fel, talán ez okozta a két év minden dilemmáját. Ő folyamatosan „perben-haragban" állt azzal az igazgatói művel, amelyet örökül kapott. Nagyon sok cselekedetét a finom elhatárolódás óhaja vezette.

– *Nem nevezném finom elhatárolódásnak, ahogy Spiró a gazdasági igazgatótól nem éppen tisztességes módon megszabadult.*

– Ezt én *nem* tudom megítélni. A megbízással kapcsolatban, amit Schwajdával megvitattunk, szilárd meggyőződésünk volt, hogy egyedül Spiró alkalmas *a* feladatra. Szemléletében, irodalmi ízlésében, némelyes gyakorlatában láttuk a garanciákat. Némelyes gyakorlatról beszélek, mert tudomásom szerint a kaposvári dolog nem volt folyamatos, de a színház szelében élt. Egy éven keresztül fenntartás nélkül támogat-

tam, hiszen Az Ikszek írójától elvártam, hogy otthon legyen abban a színházban, amelyet hőse, Bogusławski vállalt. Olyan melegséggel, olyan gazdagon tudta ábrázolni a színházi embert, hogy azt gondoltam, ez a színházi ember valamilyen formában benne magában is él. Ám a bizalom valahol léket kapott. Nem állítom, hogy nem az én hibámból. A mi első összekülönbözésünk egy évvel ezelőtt történt, amikor enyhíteni akartam a rossz színházi hangulation, amely Spiró és a társulat viszonyát jellemezte. Azt gondoltam, rá tudom venni, fontolja meg, mit mondanak a színészek, ami persze nem feltétlenül helyes...

- ...de *legalább végig kellene gondolni.*

– Hiszen a hangulata folyamatosság megbicsaklását jelezte vissza. A megyei hatókörű, önkormányzati színházakban van valamilyen ipari jelleg, meghatározott számú bérleti előadásnak el kell készülnie, a közönség adott, nem Mehet leváltani.

– Kell *csinálni operettet,* mesejátékot...

– Ez a fajta vidéki színház olyan ABC-áruház, ahol minden kapható. Az igazgatónak a színházi vezetés egészével együttműködve, a színházi társulatban gondolkodva kell előre tekintenie azok szemével, akik a nézőtéren ülnek. Animátorként, moderátorként kell léteznie ebben az alkotó teamben. A probléma itt kezdődik; a szolnoki csapat ugyanis nem volt team. Teammunka helyett meghívott rendezők színpadra állítottak ugyan produkciókat, de nem vállalhattak jelentős részt a társulattal való foglalkozásból. Akárcsak én, aki szintén nem töltöttem elég időt a színészekkel országgyűlési elfoglaltságom miatt. Ezért nem is vállaltam tovább a főrendezői posztot, de felajánlottam, konzultáljunk a társulati problémákról. Ezért tartottam fontosnak azt a gyakorlatot, hogy az előadások előtt üljünk össze, megvitatni az éppen soron következő produkciót.

– *Ez Schwajda alatt működött?*

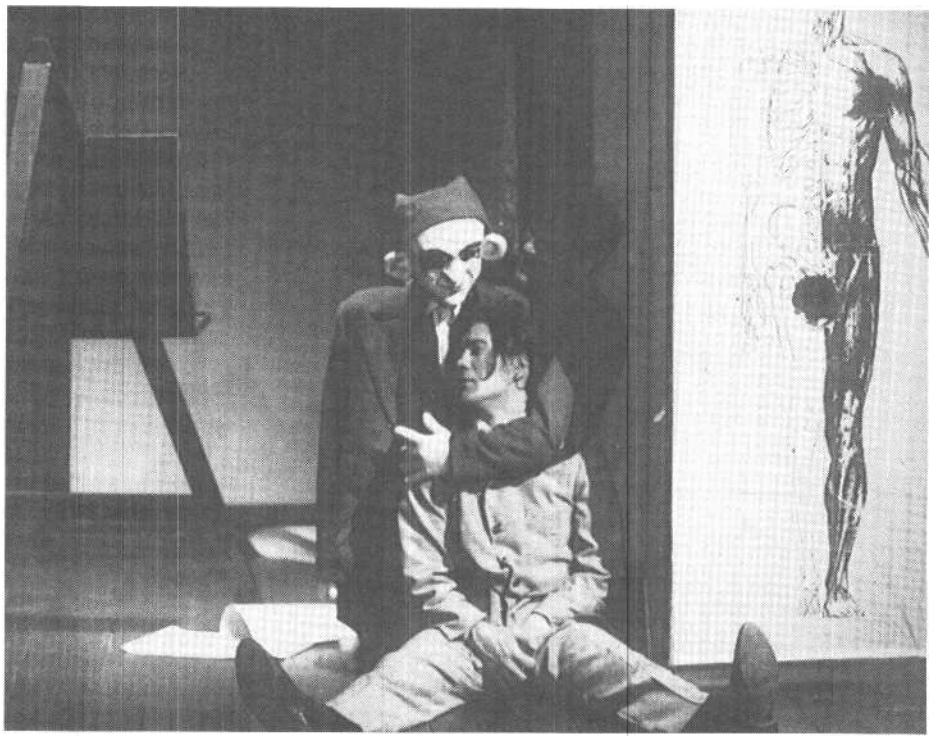
- Igen, de nem végig, később formálissá vált. És, ugye, sem Taubnál, sem a vendégrendezőknél nem lehetett alkalmazni ezt a módszert.

– *Akinek* neve *van, azt már nem* szabad zak*latni?*

– Részben. Meg miért is, ha nem igényli. Nekem szükségem van a közös gondolkodásra, és együttes munkához szoktam.

– *De ehhez* összetartó csapat *kelleme.*

- Amit nem lehet megteremteni olyan rendezőkkel, akik prostituáltként kezelik a színészt, mondván, ők mindent megmondanak, a színésznek csak végre kell hajtani az utasításokat. Azt is el tudom képzelni, hogy az ilyen színház működőképes és sikereket hoz. Láttam már erre példát. Ugyanakkor a számomra kedvező forma is létezett és csodálatosan működött, például Kaposvárott, bizonyos ideig Szolnokon is. Általában kialakul egy rendező körül egy mag, és azaz

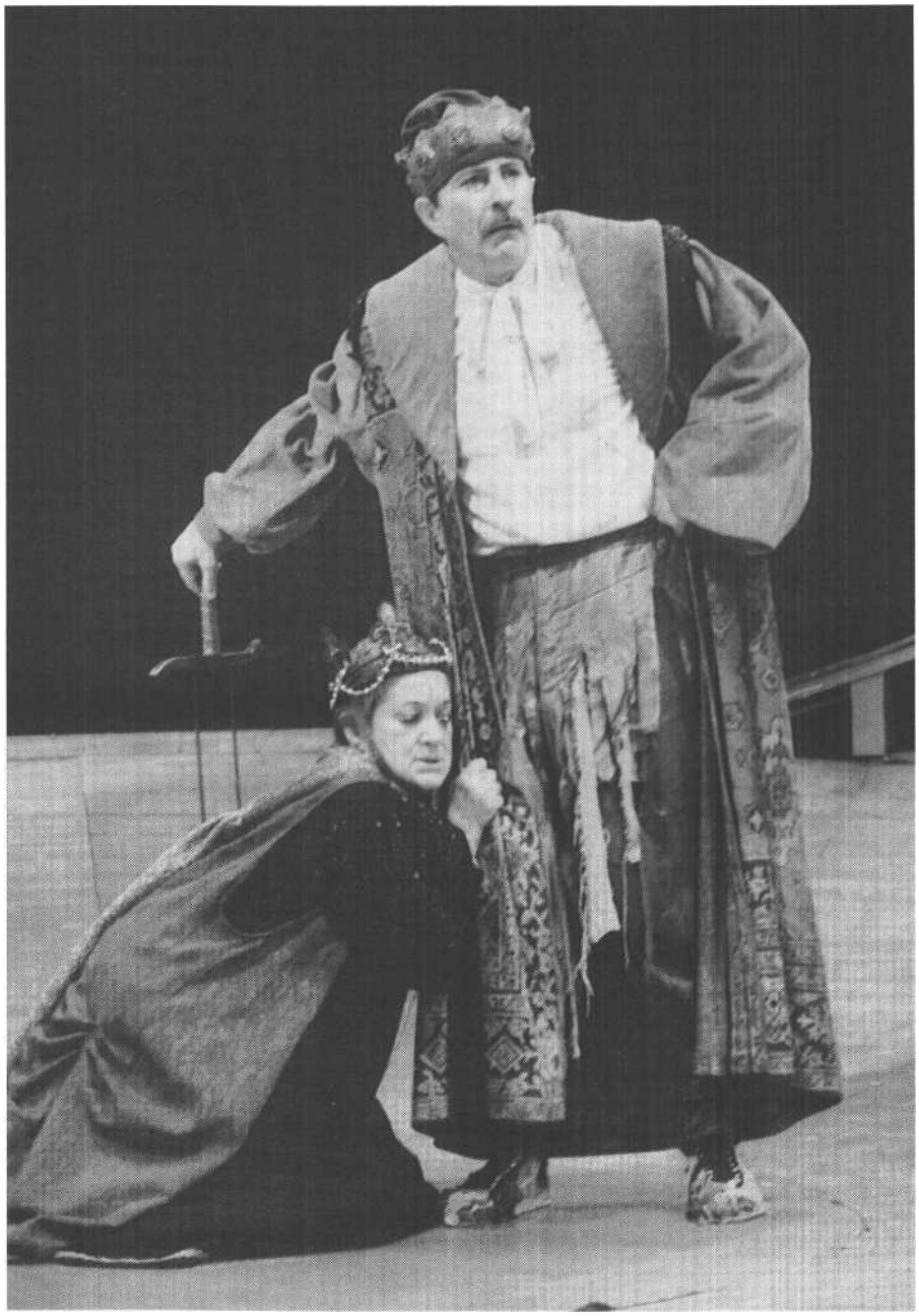


Gazsó György (Wenzeslaus) és Mihályfi Balázs (Lauffer) A házitanítóban (Ilovszky Béla felvétele)

ő csapata. Sokan mondják, hogy most az én csapatom távozott Szolnokról. Mindenesetre szögezzük le, nem tartom példátlannak tizennyolc munkatárs távozását, holott én is rajta vagyok ezen a listán és a feleségem, Német Ilona jelmeztervező is. Ő , ellentétben velem, már nem jelezte egyértelműen Spirónak, hogy maradna-e vagy inkább távozna. Egy bizonyos: egyetlen soros felmondólevélben nem elegáns búcsúzni valakitől, aki nyolc évet töltött el a színháznál. És ezzel elérkeztünk a színházi hierarchia kérdéséhez. A rangsorban való elhelyezkedés a februári, márciusi szerződtetésekkor derül ki, és a fizetésekben érhető tetten. Ez jelzés az igazgató részéről, amely felfogható véleménynyilvánítás-nak is. Spiróval éppen azon különböztünk össze, hogy a színészek számára nem derült ki, kiről mi a véleménye. Márpedig a színház emberpiac is. Tudni kell, mire lehet számítani a következő szezonban, és ezt éppen a szerződtetési tárgyalásokon megajánlott pénzösszeg jelzi. Az igazgatónak tehát ismernie kell színészei éves munkáját, hogy megítélhesse őket. Szoros kontaktust kellene tartania a rendezőkkel, és ott kellene lennie a színház hétköznapjaiban.

- *Ha a fülem nem* csal, ezek *csupán udvari*as *óhajok, amelyek* megvalósulására *azonban nem került sor. Ezek szerint az igazgató nem ismerte szinészei munkáját, nem tudta őket megítélni, nem tartott kontaktust a rendezőkkel,* és *nem* vett *részt a színház hétköznapjaiban.*

- Akkor ítélhetnék jogosultan, ha én ott lettem volna a színházi hétköznapokon. De nem voltam, így csak a rendszeresen visszatérő panaszokra hagyatkozhatom, melyek azt jelezték, hogy ez nem történt meg mindenkor, sőt az igazgató az előadásokon sem tüntetett jelenlétével. Nekem Spiró többször kifejtette, hogy az igazgató magánügye, milyen módszert választ, a lényeg az, hogy hatékony legyen. De íme, egy példa! Amikor Brecht *A házitanító* című darabját rendeztem, egyetlen próbán sem jelent meg. Ez akár hízelgő is lehetne, hiszen azt jelezné, az igazgató ennyire megbízik rendezőjében. Mégis rosszulesett, mert minden rendezőnek szüksége van rá egy adott pillanatban, hogy valaki ráhunyorítson a produkcióra vagy összeráncolja a homlokát. Hiszen ekkorra már elveszítettük rálátásunkat a darabra. A főpróbán megkérdeztem, mikor jön be a színházba az igazgató, hiszen eddig nem láttam. Akkor közölték, hogy a direktor házon belül van ; éppen ülést tart a színház vezetősége. Nem hízelgek magamnak azzal, hogy én is a vezetőkhöz tartozom, s valamelyest érdekelt volna a dolog, de jobban izgatott, mit szól a vezetőség a készülő előadáshoz, amit bérleten kívül mutattunk be. Kétségbeesésemben a párhuzamosan dolgozó, aznap éppen nem próbáló produkció színésznőjét, Törőcsik Marit kértem meg, üljön be a próbára, hogy a színészek úgy érezzék, igazi főpróbán játszanak. A dolog pikantériája, hogy ő akkor mára Művész Színház igazgatója volt. Spiró a premier után sem jött oda a tár-



Sebestyén Éva (Kerálné) és Czibulás Péter (Bölömbér) a Leander és Lensziromban (Szűcs Zoltán felvétele)

sulathoz, de a főszereplő addig provokálta, amíg végül megjegyezte: jó volt a lábmunkád. Tudomásom szerint azóta nem történt hasonló eset. Minden premiert végignézett, néha mondott is valamit. Én semmi esetre sem szeretném így csinálni! Ezért is gondoltam azt, hogy nekem el kell mennem ebből a színházból. Mi egyébként jóban vagyunk az igazgatóval. A maga módján barátságosan köszön, kicsit selypegve és gyerekesen, ezzel talán azt jelzi, hogy nem ő az igazi Spiró, akit egy ország ismer. De a színházi óvodában minden előfordulhat, még az is, hogy kissé affektálva szokta nekem mondani, tiszteletem, művész úr.

– *Nem gondolod, hogy Schwajdával együtt megbuktatok?*

– Én mindenképpen, bár nem mint színházvezető.

– Javaslatot *tettél valakire, nem jött be!*

– Ma sem tudom, kit javasolhattam volna helyette. Azoktól a támadásoktól, amelyek Spirót, a szellemi embert érték a kinevezésekor, mereven elhatárolom magam. Az idézett gügyögéses köszönéséből kiindulva emberi kommunikációjában látom a problémát. Másfajta kommunikációs rendszerben gondolkodik, és nehezére esik megteremteni az érintésig szükséges lépéseket. Nem tud hatni rám, és ha én őszintétlenséget érzek a viselkedésében, akkor ezt a társulat is érzi. Nem az a probléma, hogy tizenegynehány emberre ki merte mondani, nem alkalmas a színházába, hanem az, hogy ezt nem merte megtenni egy évvel ezelőtt.

– *Mondta* valahais, *milyen színházat képzel el Szolnokon?*

– Nem mondta soha, darabokat viszont ajánlott. De ez csupán egy dialógus kezdete volt, amire én válaszoltam, mondjuk, azt, hogy a darab nem tetszik. Kész, további beszélgetés nincs. Túlságosan hivatalos volt, és bizonytalan ember benyomását keltette. Kiszámíthatatlanul, koncepció nélkül cselekedett.

– *Egy ember, aki alkalmatlan* mások *vezetésére?*

- Az alkalmatlanság mindig viszonylagos. Én azt szeretem egy igazgatóban, ha ügyet tud csinálni a készülő előadásokból, ha engem és egy társulatot be tud indítani. Erre nála nem láttam példát. Azt a kérést, hogy „gyere, segíts", nem nagyon hallottam a két év alatt. Mintha nem lettek volna gondok a színházban, szerinte csak felfújjuk a dolgokat, vagy valakik alaptalanul vádolták. És akkor jöttek a perrel való fenyegetések, az utasítgatások. Itt van a kezemben egy az igazgatói utasítások közül, a művészi tanács létesítéséről, amely jogilag lehet, hogy korrekt, de én már a „behívott" tanács létében is furcsaságokat érzek. Van egy passzus, ami engem közelről érint: „A tagok kérésére az igazgató egyetértésével egy-egy ülésre rendező is meghívható." Abban az időben egyszerre három rendező is kapcsolatban állt Szolnokkal, Csiszár Imre, Taub János és jómagam, nekem még a szerződésemben is szerepelt, hogy segítsem a művészeti tanácsot, amelyben a kijelölt színészeknek kötelező volt részt venniük. Sokszor sajnáltam az igazgatót, amikor egyedül ült a büfében. A társulati büfé a színház lelke. A munka előkészítése, a felpuhulás, a valósággal való szembetalálkozás, a szakmáról folyó viták ott zajlanak. A színházi büfé laza művészeti akadémia. Ezeken a „büfés" gyűléseken részt kell venni. Ő ugyan sokszor járt a büfében, de nem kapcsolódott be az ügyekbe. Nem volt elutasító, de úgy tűnt, nem érzi közénk valónak magát.

- *Még mindig* itta *kérdés: miért?*

– Ezt majd csak egy év múlva lehet megmondani. Mostanra sikerült elérnie Spirónak, hogy olyan emberekkel dolgozhat, akiket ő választott. Rettenetes teher lehet az igazgató szá-

mára, ha készen kap egy színházi gárdát. Szere-tett volna saját képet felmutatni, és nem egy folyamat részese lenni. Lehet, hogy ebben a régi emberek akadályozták.

– *Most talán majd az új emberek,* Zsótér *Sándor* és *Gaál Erzsi... ?*

– Gaál Erzsi azt mondta, fel kellett volna robbantanom nyolc év alatt ezt a színházat. Én azt mondtam, ez a megyében az egyetlen színház, mások a feladatai, mint egy alternatív színház-nak. Azt válaszolta, őt ez nem érdekli, de az sem, milyen társulat marad itt. Erre egy kissé zavarba jöttem. Ha ez a színház egy kicsit avantgárd szín-ház lesz, és perben, haragban áll a társadalommal, a valósággal, akkor az nagyon izgalmas színház lesz. Ha megvalósul, azt mondom, ezt a lépést Spirónak már korábban meg kellett volna tennie. Ha lett volna ilyen koncepciója; de attól tartok, az ő koncepciója az előző vezetés negációja volt csupán. A régiek távozásával most tiszta lett a helyzet. Én két okból drukkolok a sikerének. Egyrészt, mert fontos, hogy minél több jó színház legyen, másrészt politikailag is érdekelt vagyok, hiszen egy szabadelvű önkormányzat adta áldását erre a tevékenységre.

Bajcsay Mária

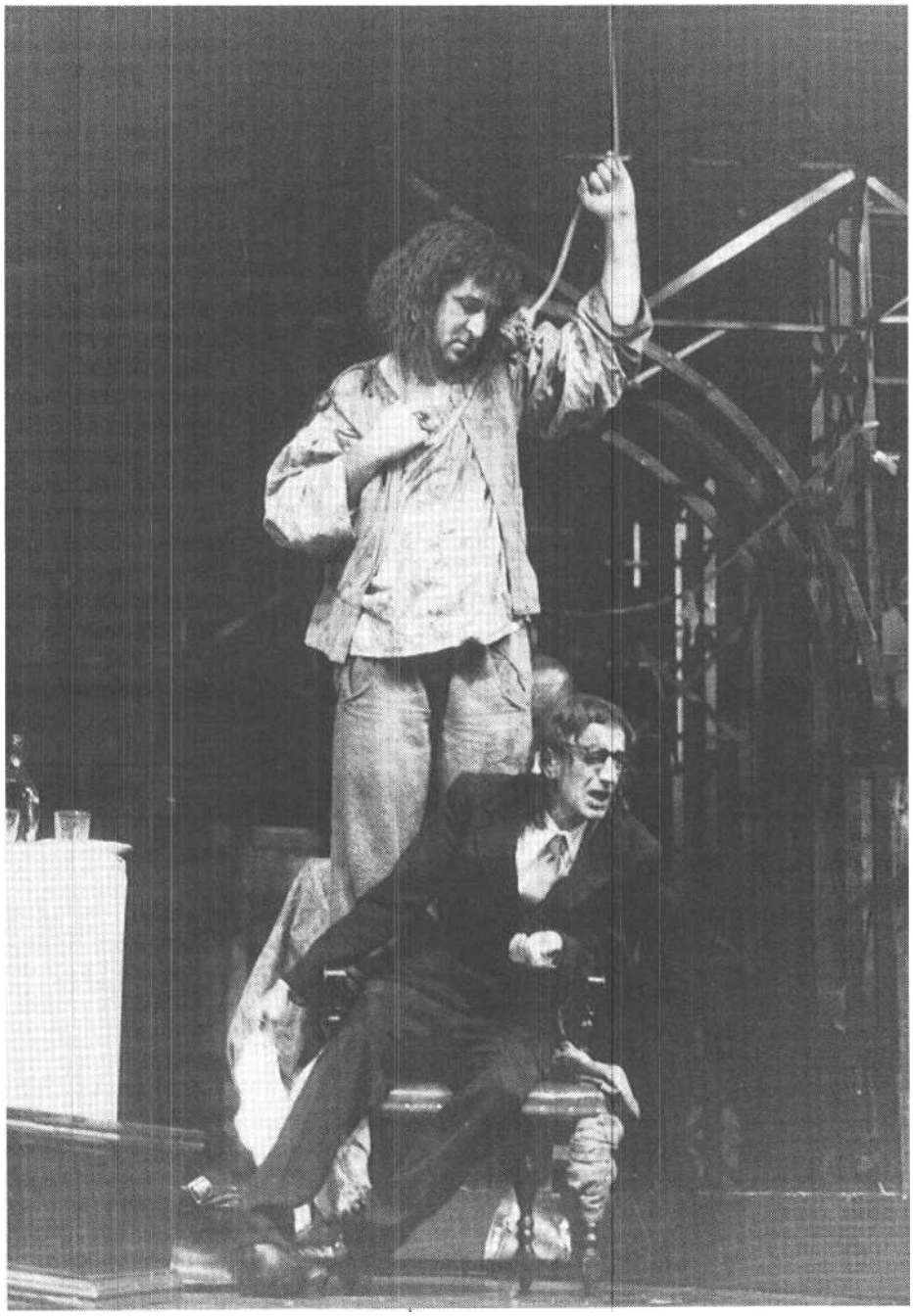
- *Hány embernek nem újította* meg *a* szerződé-sét *Spiró György?*

- A munkaadó február végéig köteles értesí-teni azokat, akiknek nem kívánja megújítani a szerződését. Ezt az értesítést az érintettek feb-ruár 28-án postán megkapták vagy a színház tit-kárnőjétől személyesen átvehették. Én egyetlen olyan emberről sem tudok, akivel az igazgató úr döntését előre megbeszélte volna. Természete-sen nem kötelessége beszélni az érintettekkel. Nem tavaly került azonban a színházhoz, tudnia kell tehát, ha valakinek nem újítják meg a szerző-dését február végéig, és erről ráadásul nem is tud, akkor nagyon nehezen kaphat állást. Nem magamról beszélek, szerencsére nem maradok munka nélkül. Annyival azonban tartozott volna a munkatársainak, hogy időben szól, „nézd, nem tudunk együtt dolgozni, keress magadnak he-lyet". Rólam lehetett tudni, hogy nem maradok a színháznál, nem tartottam ezt titokban. Szeret-tem volna, ha elmondja szemtől szembe, miért akar megválni tőlem, ezért kértem, üljünk le be-szélgetni. Akkor valóban elmondta, miért nem újítja meg a szerződésemet, de ezt nem szeret-ném elmondani.

– *Szakmai vagy emberi indokokra hivatko-*zott *Spiró?*

– Igazából egyikre sem! Szakmai indokok mögé rejtett, nem egyenes emberi indoklás volt.

– *Hány* ember *vált hirtelen* feleslegessé?



***Helyey* László *(Akki)* és Mucsi Zoltán *(Ünnepé-lyes férfiú) az Angyal* szállt *le Babilonba* című előadásban *(MTI-fotó - Ilovszky* Béla)**

- Mindenkit beleszámolva tizennyolc-tizen-kilenc emberről van szó.

- *Valamit nem* értek! *Spiró György második éve* irányítja a *szolnoki színházat. A* toleránsabb *direktorok már egy évad után eldöntik, amit rög-vest kinevezésük után nem mertek vagy nem akartak megtenni: kivel akarnak együtt dolgozni* és *kivel nem. Vajon Spiró miért várt* két évig?

– Én egyáltalán nem találom furcsának. Fel-tehetően mostanra alakult ki benne, milyen szín-házat szeretne csinálni, és ebbe mi nem fértünk bele. Az már más kérdés, hogy nem tudtunk sem szót váltani egymással, sem érdemben együtt dolgozni. Valamiről azonban nem szabad elfeledkeznünk, Spiró valóban nem rúgott ki egyet-len színészt sem igazgatása kezdetén, bár nem is tehette, hiszen megegyezett Schwajda Györggyel, hogy nem teszi.

– *Deklarálta valaha céljait,* beszélt a tervei-*ről?*

– Nem! Kinevezésekor annyit mondott, majd

meglátjuk. Az első konfliktusok jelentkezésekor állandóan arra hivatkozott: „De gyerekek, én nem rúgtam ki senkit".

– *Arról* lehetett *tudni, hogy Szolnokon kisebb-nagyobb súrlódások alakultak ki a* társulat és *Spiró György között, azt viszont nem tudom, milyen* feszültségekről *van szó.*

– Megpróbálok néhány dolgot felsorolni *a* teljesség igénye nélkül. A tavalyi évad már botránnyal indult. *A Rinaldo Rinaldini* körül iszonytató zűrök kavarogtak. Kollégáim számára az derült ki, hogy nem egyeztettek semmit. Mást szeretett volna az író, Fábri Péter és mást a színház. Két ízlés ütközött. Zenés darabról lévén szó, amelynek szövege gyakorlatilag kanavásznak tekinthető, ám a szöveg napról napra, sőt percről percre változott. A darab szípadra állításának próbáin így „elveszett" Mertz Tibor kollégám, aki a negyedik szövegváltozat kézbevételekor nem bírta tovább, és otthagyta a darabot, de a színházat is. Ezután mindkét részről kellemetlen és nem mindig igazságos ütésváltás következett. Ezt az egész hercehurcát nagyobb direktori gyakorlattal el lehetett volna simítani. Spiró hagyta, hogy elmenjen egy értékes színész.

– *A direktor kompromisszumképtelen volt?* - Teljes mértékben, de lehet, hogy neki volt igaza!

– ???

– Bár az előadás nekünk nem tetszett, a közönség imádta. De nem hiszem, hogy mindig, mindenáron be kell valamit mutatni, akárhogyan, és azt sem hiszem, hogy mellékes körülmény volna az igényesség. Hiába mondtuk, hogy a zene igénytelen és rossz, hogy hasznavehetetlen a szövegkönyv! Végül hatalmas véráldozatok árán sikerült kihozni a közepesnél valamivel rosszabb előadást. És hogyan? Úgy, hogy az utolsó héten megjelent Fodor Tamás és reggeltől estig tartó munkával, kínok és keservek közepette színpadra pofozta a darabot. A bemutató után leültünk és elmondtuk, az előadás annak ellenére rossz, hogy odakint tombolnak a nézők. Ráadásul Mertz helyére vendéget kellett hívni, nem kevés anyagi ráfordítással.

– *Ez volt* tehát *a kezdet.* És *a* folytatás?

– Pozsgai Zsolt *Szeretlek, cirkusz* című darabját Molnár György tévé-és filmrendező állította volna színpadra. Ő azonban olyannyira nem tudott velünk mit kezdeni, hogy a bemutató előtt otthagyta a társulatot. A rendezést Spiró György fejezte be.

- *Maguk semmiről nem tudtak?*

– Csak annyit tudtunk, hogy baj van, hiszen Molnár egyre kevésbé tudott felelni kérdéseinkre. Akkor már a díszletről is kiderült, hogy használhatatlan. Maga a darab, ami egy tehetséges ember műve, ceruza után kiáltott. Úgy hittük, Spióból majd előbújik az író, és lenyesegeti a feleleseget. Sajnos ez nem történt meg, de Spiró megérkezett mint rendező és végignézte az „elkészült" anyagot. A végén kijelentette: nem érti, miért vagyunk felháborodva, hiszen ez nem is olyan rossz. Hiába mondtuk, Gyuri, ezt mind mi csináltuk! És Spiró rendezni kezdett... Nem mondott mindig ostobaságot... Végül kijelentette: „Gyerekek, hiszen nem is olyan nehéz dolog a rendezés! Azt hiszem, nem hiába ültem Major Tamás mellett asszisztensként!" Spiró abban a helyzetben semmi érzékenységet nem mutatott a szituáció felmérése iránt.

– *Vagyis az író eldöntötte, hogy ő voltaképpen rendező is?*

– Pontosan! Mi ezt dermesztőnek találtuk. Így született meg a tavalyi évad második kis nyomorékja. Nem tudom, mit várt Spiró! Talán azt, hogy sorban odamenjünk, és azt mondjuk, ez igen kiváló munka volt, elégedettek vagyunk?

– *Spiró boldog volt?*

– Úgy tűnt, mi pedig fejleszegve jártunk. Egyébként nem hiszem, hogy nem látta a dolgok hibáit. Tehetett volna ellene, és mégsem tett. Például segíthetett volna a fiatal írónak, de Molnárnak is. Azt hiszem, hogy azok, akik ott maradtak, nem minden esetben fogják kimondani, amit gondolnak.

- *A társulat néhány* tagja *az önkormányzatnál is járt...*

– Tavaly februárban, a szerződtetési időszakban újra át kellett gondolni a fizetéseket. Még Schwajda dolgozta ki a megbízásos rendszert, vagyis hogy a színészt megbízza X számú szerep eljátszásával és ezért Z összeget ajánl fel, amelyet a színész havi leosztásban kap kézhez. Ezt azért találta ki, hogy ne kelljen a művészek után iszonyú mennyiségű társadalombiztosítást fizetnie. A gazdasági igazgató, aki azóta szintén elment a színháztól, kiszámította, hogy tb-járulék nélkül a színész mennyibe kerül a színháznak. Minden színész eldönthette, hogy közalkalmazott akar-e maradni vagy megbízásos szerződést köt. Spiró és az új gazdasági igazgató addig számították a béreket, amíg elérték, hogy a statisztának több lett a fizetése, minta két-három éve pályán lévő, főiskolát végzett színésznek. Ezt a szolnoki társulaton belül nem lehetett titokban tartani. Már csak azért sem, mert a szegény statiszták lepődtek meg a legjobban. Az nem lehet - mondták -, hogy én többet keressek, mint te. Ebben a társulatban ugyanis senki nem volt hajlandó a szakmai előrejutás érdekében emberi disznóságokat elkövetni. Nem állítom, hogy imádtuk egymást, de őszintén megbeszéltünk mindent. Ekkor néhányan bekopogtunk hozzá és elmondtuk: Gyuri, ez így nem jó. Te megnézted ezeket a szerződéseket? A leglidércesebb az volt, hogy másfél órába telt, amíg felfogta, miről beszélünk. Kezdetben azt kérdezte, miért fáj nekünk, hogy a csoportos szereplőnek több a fizetése.

– *Ha jól tudom, a régi gazdasági igazgató* távozott a *színháztól.*

– Mert Spiró szerint ő is Schwajda embere, aki ellene dolgozik, és feszültségeket gerjeszt...

– *Másokkal is megtörtént ez?*

– Ó, ezt majdnem minden távozó megkapta. Sőt jó néhány embernek fegyelmivel kellett távoznia.

– *Fegyelmivel?*

– Általában mondvacsinált semmiségekért kapták. Távozott az az ember is, aki még Schwajda idején milliókat szerzett a színháznak. A cél az volt, hogy az általa valamilyen okból megbízhatatlannak minősülőktől megszabaduljon. Mindenki, aki kicsit is értett a színházhoz a gazdasági és műszaki emberek közül, már távozott a tavalyi év folyamán. Most csupa kezdő veszi körül Spirót, ezért ő többet foglalkozik az ügy-menettel, mint a művészi munkával. Sajnos kénytelenek voltunk mindig Schwajdára hivatkozni, és ő ezt a nevet egyre kevésbé tolerálta.

– *De hát nem Schwajda jelölte ki őt utódául?*

– Dehogynem, hiszen az önkormányzat még pályázatot sem írt ki. Schwajda javaslatára nevezték ki Spirót színigazgatónak. Ennek a megoldásnak egyébként a társulat is örült.

– *Végül a fizetésekkel kapcsolatos polémia került az önkormányzat elé?*

– Igen.

- *Ki kereste meg az önkormányzatot?*

- A polgármester üzent a társulatnak, de nem hivatalos úton. Néhányan elmentünk hozzá, és elmondtuk a problémáinkat, de visszásra fordult a helyzet. Az kerekedett ki a dologból, hogy mi akartuk a találkozót, és mi mentünk „árulkodni". Ehhez nincs mit hozzátenni! Úgy állították be a dolgot, mintha lázadók volnánk. A polgármester úr nem volt rossz szándékú, de mérlegelnie kellett, mi fontos és mi nem.

– *Kiknek mondtak fel?*

– Fodor Tamás, Csiszár Imre, Németh Ilona diszlettervező, Gazsó György, Moldvai Kiss Andrea, Mucsi Zoltán, Mihályfi Balázs, László Sándor, Illés Edit, Cákler Kálmán, Varga Kata, Berényi Tünde, Kiss Györgyi rendezőasszisztens.

– Végső *következtetés?*

– Spiró és én egészen mást gondolunk a színházról. Úgy gondolom, ezt a többi távozó nevében is mondhatom. Spiró egy nyilatkozatában azt állította, meg akartuk buktatni az előadásokat, sőt egyes kollégák bukását is kívántuk. Nos, ez teljesen idegen mindannyiunktól. Spiró, ahogy mondja, nívósabb színházhoz szokott, mi pedig nívósabb színházvezetéshez, emberileg, gazdaságilag és szakmailag egyaránt.

LŐRINCZY ATTILA

EDDIG OPPOZÍCIÓBAN VOLTAM...

BESZÉLGETÉS ZSÓTÉR SÁNDORRAL

- Dramaturgként végeztél *a főiskolán,* négy éve *rendezel,* és elég *hamar* utolért *a* végzet: *a következő évadban vezető rendező* leszel Szolnokon. *Egy nagy színházról kell majd gondoskodnod, holott eddig inkább csak stúdióelőadásokat* csináltál, *furcsákat, vadakat, vegyes visszhanggal. Hasonló a helyzet a szintén Szolnokra* szerződő Gaál *Erzsébettel:* az előző *két évadban, a nyíregyházi botrányokat követően - a Debrecenben rendezett* Hermelintől *eltekintve - ő sem járt nagyszínpad közelében. És akkor a szakma jelentős része döbbenten és aggódva kérdezi: mi lesz ebből?*

– Mindenki azt mondja: ezt nem szabad. Fiatal vagyok, amatőr vagyok, rosszul fog állni. Miért gondolom, hogy arra a hülyeségre, amit én csinálok, egy egész város kíváncsi lesz! Erről pedig az jut eszembe, hogyha tíz törvényszéki bíró közül tíz azt mondja, hogy „nem", akkor felmerül az elfogultság veszélye. Ez az egyetlen bizodalmam az ügyben. Hogy talán valami elfogultságról van szó. És az azért érdekes, hogy amikor tökéletesen érdektelen színházi előadások születnek szerte az országban, akkor nem nagyon aggódik senki. Én viszont egy jó szót nem kaptam - két ember kivételével. De nem biztos, hogy kell jó szót kapni. Bennem akkor van vágy a nagy-színpad után, ha megtiltják, hogy felmenjek oda. Miskolcon nyilván úgy ítélték, hogy amit én csinálok, az nem kell. Azt nem is feltételezték, hogy ha elmennék, akkor más hatáselemekkel dolgoznék.

– *Miért, feltételezhetnék?*

– Nem vagyok állat, eszembe sem jutna, hogy Genet Paravánokját a miskolci nagyszínpadon akarjam megcsinálni, holott az Operaházban kéne, természetesen...

- *...csak hát a* realitások *némiképp ellentmondanak ennek...*

– Persze, a nézői igény, a befogadás... Ez mind politikai kérdés.

– *Az politikai kérdés, hogy egy vidéki* színházban *mi megy el harmincszor,* és *mi* nem?

– Abszolút politikai kérdésnek gondolom.

– *Nem arról* van szó, *hogy amire* az *emberek kedvet éreznek,* arra *bemennek, ami pedig nem érdekli* őket, *azt nem nézik meg?*

– Az emberek úgy járnak színházba, mint a közértbe, és nagyon sok mindent végignéznek; majdnem mindegy, hogy én milyen előadást csinálok - csak ne legyen nagyon különös -, a nézők nyugodtan végigülik. Ebből a szempontból a jó meg a pocsék között szinte nincs különbség. Ez az önkormányzatot sem érdekli különösebben, holott a pénz egy részét ő adja, a színház vezetőit ő nevezi ki. Tehát hogy ki csinálhat színházat és ki nem, az sokkal inkább politikai, mint esztétikai kérdés. Ami a nézői igényeket illeti, azon én rengeteget törtem a fejem, főleg akkor, amikor az egyes számú tragédiámat akartam megírni Nyíregyházán. Arra gondoltam, hogy a Néző nevű szereplő bejön, és abbahagyatja az előadást, „Álljanak már le! Én ki akarok kapcsolódni!". Arra akartam rájönni, hogy miért? Hát nem azért vett jegyet, hogy bekapcsolják valamibe? Ezt nem tudtam megfejteni. Na jó, nyilván pihenni akar. De szerintem pihenni, lábat áztatni marha rossz. Nem feltétlenül azt akarom, hogy a néző az agyát használja, de az jó lenne, ha az érzékei kicsit nyitva lennének. A szeme, a füle, a szíve... valahogy nyitva legyen, érted?

- *Azt érzékelem, hogy a* néző *otthonosságra vágyik, olyan dolgokat akar látni, amiket már ismer.*

- Igen, hogy ne bántsák, ne sértse semmi.

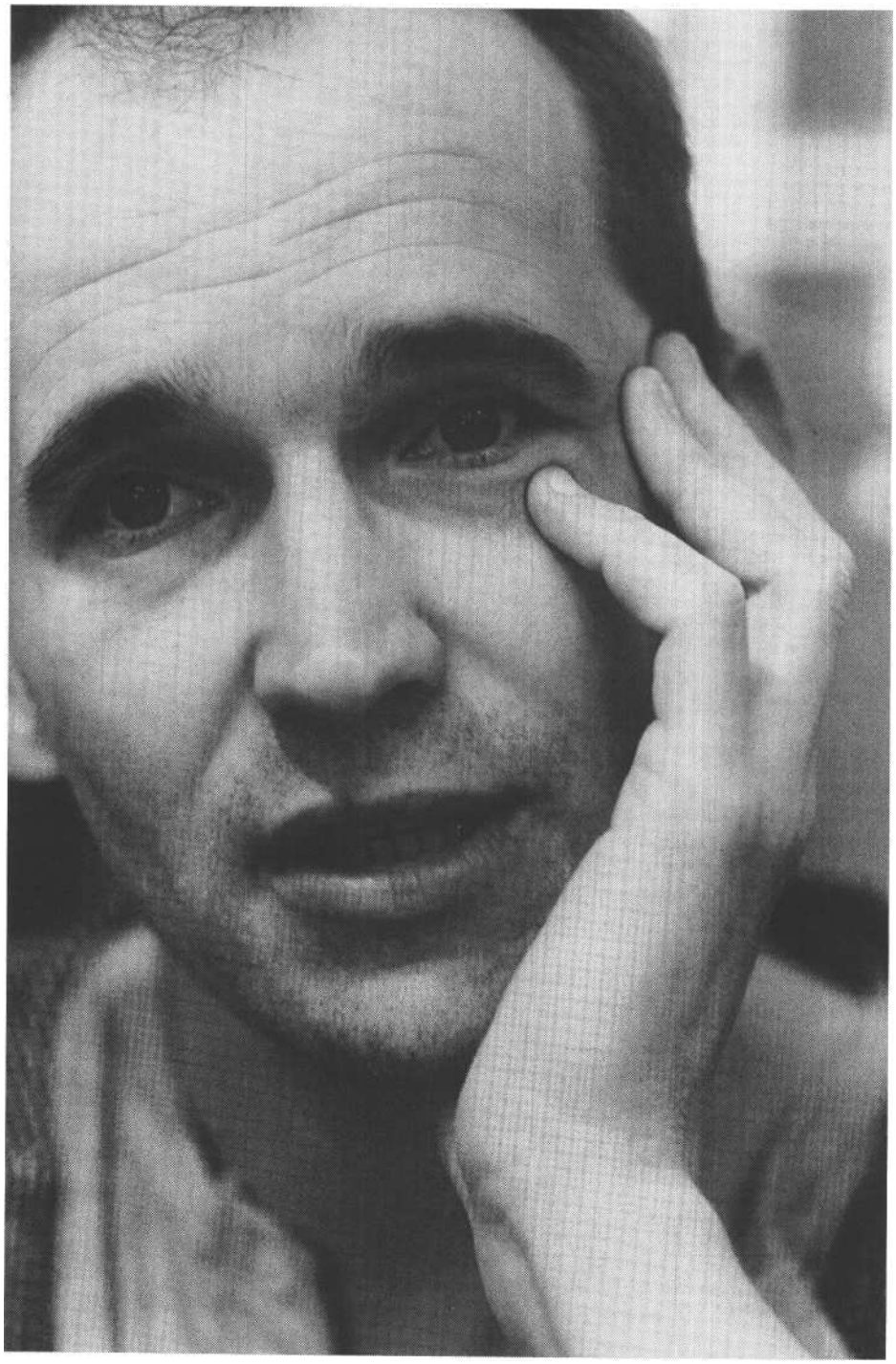
– *Nagyon* szeret *például nagy* színészt *látni, s nézni, hogy valaki milyen jól játszik.*

– Ez nekem fura, nagyon fura: áll egy színész a színpadon, és pakolgatja a fájdalmát jobbról balra, hol jól, hol rosszul, előadás meg nincsen körülötte, és az emberek tényleg élvezettel nézik, hogy a színész hányféle arcát mutatja, milyen szépen sír vagy rendül meg, és ezt mennyire ki tudja fejezni. Holott az előadás egészének kellene közölnie ezt velem, az egésznek, aminek a színész csak egy része, még ha tán a legfontosabb része is. De a nézőt nem szabad bántani azért, mert ilyenek a színházbajárási szokásai. A színház dolga az lenne, hogy mutasson neki mindenfélét. Erre aztán riasztó példákat mondanak, hogy például Jancsóék mennyire el-ijesztették a nézőket Kecskeméten. Én csak az utolsó előadásukat tudtam megnézni, mert még kicsi voltam, db Gyurkó Dr. Faustusa az egyik legszebb színház volt, amit láttam. Azokat a riasztó példákat nem emlegeti senki, amikor egy színház csak operettekre áll rá. Nem az a baj, hogy azt játssza, hanem hogy rosszul játssza, mert ezzel is el lehet riasztani egy csomó embert. Most nekem kell szembesülnöm ezzel a helyzet-tel, és ez elég utálatos lesz. Eddig mindig oppozícióban voltam, ahonnan sokkal könnyebb ugatni.

– *És fogsz* le rendes Marica grófnő t *kiállítani Szolnokon?*

– Ez volt az első kérdés. Azonnal megszólalt az aggódókórus, vegyem tudomásul, mondták nekem, hogy baromságokat csinálni nem lehet. Én egyébként tavaly Miskolcon is jelentkeztem a Marica *grófnőre,* de ott szóba sem jöhetett. Szerintem az operett elképesztően gazdag műfaj, és

Jelenet a Zalaszentiványéji álom előadásából (Zóka Gyula felvétele)



Zsótér Sándor (Koncz Zsuzsa felvétele)

láttam jót is: a Mohácsi János rendezte kaposvári *Csárdáskirálynőt* például, amelyben erősen gondoltak valamit a darabról, és ez a nézőtéren senkit nem zavart. Szép ruhákban elénekelték, eltáncolták a darabot, csak éppen mindenkinek rettenetesen erős köze volt hozzá, vagy ha nem volt, akkor is élvezte. Mert annál szomorúbbat alig tudok elképzelni, mint amikor valakik fáradtan és unottan végigjátszanak egy előadást, semmi örömük nincsen benne, a nézők persze fél tizenegykor még tapsolnak, boldogok, van nyolcvan finálé, aztán a színészek halálosan jeges arccal jönnek ki, mert pontosan tudják, hogy amit csináltak, az rossz volt, és csak valamiféle automatizmus működött, amihez nekik igen kevés közük van.

- *Talán arról* van szó, *hogy* mostanság *végletesen más izgatja a pályáját vagy a* szakmáját *komolyan vevő színházi embert, illetve* az előadásra *jegyet* váltó *fantomarcú átlagnézőt. Az a kérdés, hol az* átjárás...

– Szerintem, ha valaki nagyon akar valamit, akkor azt az emberek megérzik, és mennek vele. Színészek is, nézők is. Ellenpéldám: amikor Zalaegerszegen próbáltam *a Szentiványéji* álmot, akkor a próbák közben az egyik művész azt mondta nekem: tulajdonképpen érti, mit akarok, de ő ezt nem csinálja. Csak nem képzelem, hogy ennyi munkát fog befektetni valamibe, ami itt nem kell senkinek. Pesten igen, szóljak nyugodtan, ha valami lilát csinálok, lilára ráér, de csak Pesten. És akkor elváltunk egymástól. Szóval sokszor az emberek maguk nézik le a munkájukat, meg azokat, akiknek csinálják. A közönség sosem tudja lenézni azt, amit még nem látott.

– *Mindaz, amit eddig elmondtál, kicsit tán félreérthető. Mintha valamiféle* színészellenességet *lehetne kihallani mögüle,* holott te *nagyon sok* energiát és *érzelmet fektetsz a* színészi *munka kidolgozásába,* és *többnyire nagyon meg is szeretnek azok, akikkel dolgozol. Miskolcon, a színészklubban szinte* sorban *álltak érted az emberek, hogy ki beszélgessen veled.*

– Ez nagyon visszataszítónak tűnhet, ha valaki nem ismeri a helyzetet. Mert a színészek részéről ebben semmi udvarlás vagy megalázkodás nem volt. Én ugyanis ott nem voltam helyzet-ben, sem a pénzük, sem a pályájuk nem tőlem függött. Csak a saját rendezéseimben tudtam helyzetbe hozni őket. Esetleg felhívhattam né-hány rendező figyelmét, milyen jó lenne, ha őt vagy a másikat betenné az előadásába, hogy vegyék már észre. Ennyi. De én igazán nem tudtam segíteni rajtuk. Ott fojtogattuk egymást, szívtuk a másik vérét, és akkor ennek egyszer csak vége lett: akivel dolgoztál, az megy tovább, és csinál mást. Hiszen a színésznek mégiscsak arra kell berendezkednie az életben, hogy jönnek-mennek mindenféle mániákusok, egoisták meg csalók, mondanak ezt-azt, lesz egy előadás, aztán kész, jön a következő. Észrevettem, mennyire féltékeny vagyok erre. Miközben tudom, hogy ez a világ rendje. Csak azzal biztathatom magam, hogyha valami fontos, komoly dolog történt köztünk, akkor az meg is őrződik.

– Meglehetős *ellentmondást látok* személyiséged *szelídsége* és előadásaid *vadsága között...*

– Valamilyennek lenned kell ahhoz, hogy el-fogadjanak, hogy életben maradj - és persze nem mersz csupaszon az lenni, aki vagy. Nagyon sokáig nem is vágytam a rendezésre, mert azt gondoltam: ehhez agresszió kell... és egy ilyen úgynevezett kedves fiúban hol van agresszió? Aztán látnom kellett, hogy rettenetesen van. De ez az utolsó háróm-négy év, amikor ren-

deztem - minden kudarcával és tudatlanságával együtt - életem legszabadabb periódusa volt. Azt csináltam, amit gondoltam, ez pedig nagyon jó érzés. Minden előadásom rengeteg hibájáról tudok, de nem szégyellek semmit.

– *Rendezéseidben mintha mindig mindent újra és elölről akarnál kitalálni:* az egészet *újra, minden ízében. Ezek pedig* meglehetősen öngyilkos vállalkozások. *Mintha viszolyognál attól, amit már tudsz.*

- Valóban van bennem szándék arra, hogy ne úgy legyen, ahogy volt, és ne úgy, ahogy tudom. Ez nem a másságnak valami megveszekedett hajszolása, hanem az unalmas ismétlést elkerülni kívánó igyekezet. Tíz évig ültem rendezők mellett, figyeltem, mint egy állat. Rendezés közben sokszor gondolkodtam azon, hogy úristen, ebben a rossz helyzetben mit csinált volna ez vagy az, és nem jutott eszembe. Egyszerűen kimentek a fejemből azok az információk, amiket nálam sokkal okosabb emberektől hallottam. Vagy ott vannak valahol hátul a fejemben, de nem segítenek, valami másnak kell működnie, úgy érzem. Persze, megcsinálhattam volna A kaméliás hölgyet Miskolcon, nagyszínpadon, ha jobbra ott a kandalló, balra meg a két fotel, amelyikbe rendesen le lehet ülni, rágyújtani és beszélgetni. Nem megy. Pedig közben vonz is, hogy ilyesmit rendezzek egyszer. Könyörögtem az igazgatóimnak, hogy hagyják, csináljam azt, amit csinálok, akkor majd kedvem lesz a másféléhez is. De ha megparancsolják a mit és a hogyant, akkor abból csak dac lesz. Előbb-utóbb úgyis mindenki klasszicizálódik, hogy ilyen fennkölten fogalmazzak, tehát elhagy, elhagy, elhagy. De addig csinálni kell mindenfélét, hogy legyen mit elhagyni.

– *Az úgynevezett „fiatal" magyar színházat vagy irodalmat figyelvén, nekem egyre inkább* azaz érzésem, *hogy nagyon* zárt, személyes *mitológiák működnek. Magamon* tapasztalom, *hogy* jobbára csak a kedves *ismerőseim* és barátaim *dolgait értem* és szeretem, *úgy* ahogy, s *gondolom, baj, ha* ezek a gesztusok az *„idegenek"* számára - *a konvenciók hiánya* miatt - *nem megfejthetők, nem hozzáférhetők.*

– Lehet, hogy így van. Ezen még soha nem gondolkodtam, mert azt hiszem, van valamiféle sorvezető a színházi előadásokhoz. Én elmesélek egy történetet, és az vagy hat a nézőre, vagy nem. Unatkozik, sír vagy nevet. Ha engem nagyon bántani akarnak, akkor annyival elintéznek, hogy csak a konvenciókat rázogatom, mintha egy asztalterítőt akarnék lerántani. Én meg azt gondolom, hogy nem így van. A Woyzeckbe betettem a Bizottság Együttes számait, mert segítettek összekötni a magam tébolyát Büchnerével. Addig és azért forgatom, keverem a dolgokat, amíg meg nem értem, nem pedig azért, mert

Kuna Károly és Posta Lajos a Woyzeck miskolci előadásán (Jármay György felvétele)

modern akarok lenni. Arra még nem láttam példát, hogy színház születne, amikor valakik az első szótól az utolsóig szépen értelmezve végig-mondanak egy darabot. Nekem ez nem színház, s akkor már becsületesebbnek tartom, ha valaki valaminek egy szegmensét mutatja meg: azt, amihez mélyen köze van. Én a Woyzeckből harmincévesen ennyit tudtam megérteni. Vagy ott van *A kaméliás* hölgy nagyjelenete, a kurtizán és az apa találkozása, amit mindenki a Traviátából ismer. Jön a papa, és könyörög a nőnek, hogyne szeresse a kisfiát, Mademoiselle Gautier meg kicsit pityereg, aztán beleegyezik, lemond a szerelméről. Én meg biztos voltam benne, hogy ez nem ilyen egyszerű, és hogy ez a gyönyörű nő bizony vágyat ébreszt ebben a vidéki nyárspolgárban. Azt mondtam, ez is csak megtöcsköli a nőt, ez is csak arra használja, amire mindenki, és a jelenet így lesz hiteles. Érzéki kapcsolat születik a színészek között, és érzéki hatást tehet a nézőkre is, tehát egy stilizált kefélés közepette hangzott el az érvelés. Innentől pedig „becsavarodtam"; nem vágytam arra, hogy az apának naturális legyen a feje, így aztán rákerült egy medveálarc, a végén pedig - ekkor lett csak igazán ördögi a helyzet -- a körülmények folytán nemcsak Armand-t, hanem a nőt is Kuna Károly játszotta. És akkor megszületett egy kép, amelyben az apa, mint egy állat, egyszerre erőszakolja meg a saját fiát és annak szerelmét. Ezt nagyonerős, sűrű dolognak tartottam, rettenetesen hittem benne, és azt gondoltam, hogy a színházban az efféle dolgok jók.

– *És mindeközben legjobb lelkiismerettel állítod, hogy* hűséges *vagy a* darab *szelleméhez?*

– Persze, azt gondolom, hogy egyedül én vagyok hűséges.

– *A* történet *nincs elárulva, nincs ironikusan* kezelve?

- Nincs. Halálosan komolyan veszem a történetet, halálosan komolyan veszem a prostitúciót.

– *Hallgatlak,* és eszembe *jut, hogy néhány hónapja az osztrák* tévében vetítettek *egy dokumentumfilmet* Thomas *Bernhardról. Valami régi interjúban piszkálódva kérdezte a riporter, hogy miért olyan izgatott mindig, mi* ez az *állandó izgágaság? Bernhard pedig azt mondta, hogy* szerinte *az izgalom a* művészet legfontosabb eleme.

– Igaza van.

– *Mert ha őt nem izgatja, akkor kit* izgasson? *A művészetnek* ez az *energiája.*

– Tökéletesen egyetértek. Rövid pályám alatt, mióta ezt a szomorú játékmesterséget csinálom, számtalanszor próbáltak rábeszélni arra, hogy ezt vagy azt rendezzem meg. Itta darab, itt a szereposztás, ekkor van a bemutató, és kész, örülj neki. De én nem tudok másképp próbát kezdeni, csak ha abban az illúzióban élek, hogy ez most mindenkinek a lehető legfontosabb lesz. Mit csináljak, ha adnak egy darabot, amiről nem jut eszembe semmi? Hogy álljak a színészek elé, hogy figyeljetek, itt ez a dolog, összedobjuk öt hét alatt, mindegy, majd lesz valami. Rettenetesen félek, amikor el kell kezdeni valamit, és meg-próbálok annyira felkészülni, amennyire csak lehet. A színészeknek pedig érezniük kell, hogy olyasvalamit akarok közölni, amit csak velük tudok, érezniük kell, hogy hihetetlenül nagy szükségem van rájuk.

JUHÁSZ SÁNDOR

A SZÍNHÁZ MÁSIK OLDALA

A hazai színházi előadások művészi színvonalának elemzésével a kritika rendszeresen foglalkozik az írott és az elektronikus sajtóban, nézők milliói alkotnak véleményt évről évre a látott előadásokról. Ez így is van rendjén, hiszen csak a produktum minősége alapján ítélhetjük meg a színházak színvonalát. De érdemes megnézni, milyen anyagi forrásokból táplálkozik a kultúra ezen ága, hiszen a támogatás módja minden ország kultúrpolitikájának a legfontosabb kérdései közé tartozik. Magyarországon megközelítőleg negyvenhat színházi intézmény működik, ebből harmincnégy rendelkezik állandó társulattal. Tizenhárom színház* a fő-városi, huszonnyolc a vidéki önkormányzatok és öt budapesti színház" a Művelődési és Közoktatási Minisztérium felügyelete alá tartozik. Az alternatív színházak száma ötven körülire tehető. Az 1992-es állami költségvetés összkiadásának 2,1 százalékát tették ki a kulturális kiadások, ebből 4,55 milliárd forintot fordítottak a színházak támogatására (az összkiadás 0,22 százalékát!). Az adott évben az országban körülbelül tizenkét-ezer előadást tartottak, négy és félmillió jegyet adtak el, a jegybevétel 614 millió forint volt.

A színházak jelentős része olyan nonprofit szervezet, amely létét a különféle támogatási formáknak köszönheti. Magyarországon a színházak többsége állami vagy önkormányzati költségvetési intézmény, ami azt jelenti, hogy működési költségeik meghatározó részét az állam fedezi. A budapesti színházak várható működési költségeiknek ötven, a vidéki színházak pedig hatvan százalékát kapják a központi költségvetésből, a fennmaradó hányadot kell előteremteniük az önkormányzatoknak, illetve a színházaknak jegybevételből. Ez a támogatási rendszer 1992-től működik; a támogatás nagyságát az akkori működési költségek alapján számították ki. Így a finanszírozási rendszer napjainkra formálissá vált, hiszen a támogatás mértékének növekedése nem tartott lépést az inflációval, miközben a színházakra új közterhek (áfa, kulturális járulék stb.) hárultak. A csökkenő reálértékű központi és önkormányzati támogatás egyes színházak eladósodásához, a színházak és a felügyeleti szerv közötti alkuhelyzet kialakulásához vezetett.

A jelenlegi állapotot jól tükrözi dr. Venczel Sándor írása az egyelőre még csak kéziratos formában létező Színigazdasági Füzetek egyik számában: „Ha a támogatás mai elosztási rendszerét vizsgáljuk, szomorúan állapíthatjuk meg, hogy a támogatás legérzékenyebb tartalma a teljes körű és feltétlen kiszolgáltatottság, amely tökéletesen átitatja a költségvetési színházak mindennapi gazdálkodását. A kiszolgáltatottság oka elsősorban az államháztartási törvény - és annak ma még nem létező végrehajtási szabályzata-, amely semmiféle garanciát sem ad az állami intézmények szükség szerinti támogatásának biztosítására. A támogatás ilyenformán nem más, mint az állam olyan adománya, mely lényegénél fogva magán viseli a legteljesebb bizonytalanságot és esetlegességet. A kiszolgáltatottságnak és különböző megjelenési formáinak fennmaradásához az államnak és végrehajtó szerveinek alapvető érdekei fűződnek. Gondoljunk csak arra, hogy kulturális felügyeleti szerveink többségének egyik legfontosabb feladata a továbbéléshez szükséges önigazolások rendszerének kialakítása. Ezek az önfenntartó mechanizmusok szinte teljes mértékben elidegenedtek attól a valóságtól és attól a gyakorlattól, amelynek feltárása és segítése lényegében egyetlen kötelességük volna. E mechanizmusok érvényesülése esetén a támogatás nem az intézmények alapfeladatainak ellátásához szükséges kiadások fedezete lesz, hanem a felügyelet által »leosztott« adomány, amelyet a költségvetési szervnek ki kell érdemelnie."

A mostani helyzet nem tartható fenn sokáig; ezzel mind a színházi szakmában, mind a támogatói oldalon mindenki egyetért. Milyen irányba mozdulhat el a színházi struktúra és a finanszírozás rendszere?

Dr. Baán László, a Fővárosi Önkormányzat kulturális bizottságának elnöke

- Városi szinten jelenleg nem lehet komolyabb finanszírozási reformra törekedni, ugyanis nem látok olyan forrásokat, amelyek érdemben növelhetnék a színházfinanszírozás volumenét, és nem látok olyan normatív mechanizmust sem, amelyik a mostaninál lényegesen jobban osztaná el a pénzeket. Végső soron nem vagyunk a magunk urai, a színházak támogatása nagyrészt állami forrásból történik, az ökormányzatokon keresztül. Idén a fővárosi színházak az állami költségvetésből 910 milliót kapnak, amihez a főváros mintegy kétszázmilliót tesz hozzá. Ismerve mind a városi, mindaz állami költségvetés készítésének logikáját, nagyon nehéz valamilyen új rendszerre átállni, és ami a legfontosabb: semmilyen új döntési rendszer nem garantál plusz pénzeket. A jelenlegi keretek között nagyon fontos eredménynek érzem, hogy nemcsak a saját tizenhárom színházi intézményünket tartjuk fenn, hanem az alternatív színházak létét is biztosítani tudjuk a színházi alapon keresztül.

Az elmúlt három-négy év folyamán, amióta az új önkormányzat működik, a kulturális bizottság célja kettős volt. Egyrészt stabilizálni és növelni kívánta mindazon pénzeket, amelyek a kultúrára, a színházra fordíthatók. Ez olyan érdek, amelyet minden ágazati politikusnak kötelessége képviselni, főleg egy olyan szférában, amely a közpénzekért folytatott elosztási alkuban általában hátul áll. Tartalmi szempontból pedig olyan többpólusú művészszínházi láncolat kialakítására törekedtünk, amely hosszabb távon is bázisa lehet a budapesti színházi struktúrának. Ez olyan szakmai fellendüléshez vezethet, amely később alapul szolgálhat a támogatás növeléséhez, hiszen egy virágzó művészeti ágazat támogatását könnyebb megindokolni. Ha valaki összehasonlítja a főváros kilencvenes és kilencvennégyes költségvetését, látni fogja, hogy a támogatások mérsékeltebben nőttek a szórakoztató jellegű színházaknál, minta művészszínházak esetében. Ez vitákat is keltett a szakmán belül, de komolyabb konfliktusokra nem került sor. Ebben a struktúrában közpénzeket megtakarítani, pontosabban a támogatás növekedésének ütemét csökkenteni, hatékonyabb, gazdaságosabb működést létrehozni elsősorban a magán-érdekeltség különböző formáinak bevezetésével lehet.

Folyamatban van a Mikroszkóp Színpad részprivatizációja, amelynek értelmében egy vállalkozó hosszú távú együttműködési szerződést köt a színházzal, a leromlott épületet feljavítja, és megteremti a nyári működés sajátos változatát. Kísérletképpen a színház közös működtetéséről van szó. A főváros a jövőben a Mikroszkóp működési költségeinek csak kisebb hányadát fogja fedezni, de fenntartja a művészi színvonal garanciájához szükséges döntési jogokat. A szerződés-nek több olyan eleme van, amely eredménnyel kecsegtet; meglátjuk, hogyan sikerül.

Egyes színházak részleges vagy teljes privatizációja hosszabb távon oda vezet majd, hogy a tizenhárom fővárosi színházból néhány - jelenleg még az arányt sem tudnám megjósolni - nem marad meg városi kézben. Természetesen a magánműködtetésű színházak esetében is folytatódhat valamilyen, előre szabályozott közmecenatúra. A majdani privatizációs döntésnél figyelembe kell venni a színházépület adottságait, a színház hagyományait, és az éppen ott működő társulat jellegét.

Egy biztos: fővárosi kézben fog maradni az a művészszínházi bázis, amelyet az elmúlt négy év alatt hoztunk létre. Nyilvánvalóan megmarad közfinanszírozásban például a Vígszínház mint reprezentatív városi színház, vagy az operettszínház, mivel ez utóbbi olyan szórakoztató színházi tradíciót folytat, amely a nemzeti kulturális örökség része. A két ilyen típusú végpont között található színházaknál valószínűleg lehet számolni valamilyen privatizációs megoldással. Vé-

* Arany János Színház, Budapest Bábszínház, Fővárosi Operett Színház, József Attila Színház, Katona József Színház, Kolibri Színház, Madách Színház, Mikroszkóp Színpad, Művész Színház, Radnóti Miklós Színház, Szabad Tér Színház, Vidám Színpad, Vígszínház

** Budapesti Kamaraszínház, Játékszín, Magyar Állami Operaház, Nemzeti Színház, Rock Színház

leményem szerint ez lesz a járható út a jelenlegi színházi struktúra átalakítására.

A változtatás elengedhetetlen feltétele a kormányzat és a főváros szoros együttműködése, mert közös felelősségünk van a finanszírozásban. Mindenkinek szembe kell néznie a kikerülhetetlen ténnyel, miszerint a közfinanszírozásnak vannak korlátai, bizonyos pozíciókat fel kell adni. A színházi szakma köztestületeinek, illetve a finanszírozó államnak és az önkormányzatoknak közösen előzetes stratégiát kellene kidolgozniuk arra vonatkozóan, hogy mely területekről kell visszavonulni (lehetőség szerint olyanokról, ahol megfelelő magánforrásokat lehet bevonni), s melyek maradnak, vagy akár kerülnek be a biztonságos közfinanszírozási rendszerbe. A döntés felelőssége közös, de a következmények legközvetlenebbül a színházi embereket érintik; ezért nekik kell előbbre gondolkodniuk, hogy bármely szemléletű és szándékú politikusgárda számára képesek legyenek olyan megoldási javaslatokat kínálni, amelyek a reális folyamatokat figyelembe veszik. Ha ezt a szakma nem teszi meg, mások fogják kitalálni helyette, vagy egész egyszerűen nélküle keresnek majd rövid távú, kényszerek diktálta eseti megoldásokat.

Bálint András, a Radnóti Színház igazgatója

- A jelenlegi támogatási rendszernél - amely a korábbiakhoz arányítja a színházak finanszírozásának mértékét - pillanatnyilag nem látok jobbat, pontosabban csak rosszabbak vannak. De a fővárosnak el kell döntenie, hogy melyik színháza mennyire fontos, és ennek függvényében kell támogatnia. Az önkormányzata szakmai testületekkel folytatott konzultációk után dönti el, hogy melyik színháznak mennyit ad. Azt szoktuk mondani, hogy a kultúrpolitikai döntéseket hozzáértő és független embereknek kell meghozniuk. Csakhogy független emberek nincsenek, mindenki tartozik valahova. Mindenki mindenkit ismer, valamilyen módon, valahol, valami miatt mindenki össze van fonódva valakivel. És nem az elvtelenség okán, hanem egész egyszerűen a közös elvek, a közös munkák miatt. Magyarul: nincsenek független tanácsadói a fővárosi kultúrpolitikusoknak sem. Én azt mondom, hogy még mindig jobba hozzáértő, de nem független, mint a független, de nem hozzáértő tanácsadó.

A mi nagy sérelmünk az, hogy a főváros nagyon kevés pénzt ad hozzá a kötelező állami támogatáshoz - ez számadatokkal bizonyítható. A fővárosa saját tizenhárom színházának működési költségeihez kevesebb pénzt tesz hozzá, mint Szeged, Debrecen és Kaposvár a maga színházbüdzséjéhez. Azt látom, hogy mindenki panaszkodik és mindenki okkal, mert a támogatás növekedése '94-ben az elmúlt évihez képest nem tizenhat százalékot tesz ki, ahogy azt a főváros vezetői mondják, hanem például a Radnóti esetében hetet-nyolcat. Az infláció valószínűleg húsz százalék körül lesz, így a támogatás egyértelműen csökken. A fővárosi önkormányzati színházak támogatása azonos zsákból származik. Ha valaki többet kap, akkora másik törvényszerűen kevesebbet.

Ebben a pillanatban a Radnóti Színház úgy érzi, kevesebbet kap, mégpedig annak az üdvös és nagyszerű döntésnek a következtében, hogy a fővárosban több művészszínház legyen. Ebben a Nagymező utcai negyedben jött létre tavaly a Művész Színház, a Radnótitól kétszáz méterre lévő, jelenlegi Arany János Színház épületében Székely Gábor, a velünk szemben lévő mostani Tivoli mozi helyén pedig Meczner János új színháza fog elindulni. Ez elvileg nagyszerű, mert ily módon itt, a környéken négyre emelkedik az úgynevezett művészszínházak száma. Nyilvánvalóan stratégiai döntés volt az önkormányzat részé-ről, hogy a fővárosban ne három művészszínház legyen, hanem hat. Véleményem szerint azonban ez a döntés nem végiggondolt, nem áll mögötte megfelelő anyagi fedezet.

Ezért érezzük mi azt, hogy bennünket sorvasztanak, és ugyanezt érzi mind a tizenhárom színház - újak és régiek egyaránt -, hiszen azonos zsákból kapjuk a támogatást. En azt a javaslatot tettem a főváros kulturális vezetésének, hogy ne mindnyájunkat sorvasszanak, hanem döntsék el, kit akarnak meggyilkolni, és azt lőjék le.

Magi István, a művelődési tárca színházi osztályának vezetője

- A jelen kormányzati ciklusban a kulturális tárca fő célkitűzése az európai viszonylatban is jelentős színházi ellátottság megőrzése volt. Ma Magyarországon bármely helyről ötven-hatvan kilométer távolságra elérhető egy olyan repertoárszínház, amely önálló társulattal bír. Ezt a helyzetet meg kellett őrizni, és közben megteremteni a lehetőséget a színházi struktúra olyan értelmű változására, amely nem a régi lerombolására törekszik, hanem mintegy következik a régiből.

A jelenleg működő színházfinanszírozási rendszer alapelve, hogy a színházak fenntartásában és működtetésében a döntő szerep az önkormányzatoké legyen. Az önkormányzat minden korlátozás nélkül dönthet arról, milyen nagyságrendű támogatást ad egy színháznak; belátása szerint alapíthat új színházat vagy szüntethet meg létező intézményt, hiszen az úgynevezett központi támogatást nem a színház, hanem a színházat működtető önkormányzat kapja. A további változásokat az egyéb központi források megteremtése teszi lehetővé. Már harmadik éve szerepel a költségvetésben egy kétszázmillió forintos, pályázat útján elnyerhető produkciós támogatást, amit a színházak kísérletezésre is felhasználhatnak, Ebből a keretből a nem önkormányzati, de színházszerűen működő intézmények - vagyis az alternatív színházak - is kaphatnak támogatást, de csak produkciókra. Az 1994-es költségvetésben szerepel egy olyan negyvenmillió forintos keret, amelyet csak az alternatív színházak pályázhatnak meg, és az elnyert összeg felhasználható a működés finanszírozására. Ez első ízben teremt lehetőséget arra, hogy egy nem állami vagy önkormányzati jellegű intézmény a működésre kapjon központi támogatást.

A jelenlegi színház-finanszírozási rendszer kialakításában gyakorlatilag minden érdekelt fél részt vett. A változtatásokat is közös akaratnak kell létrehoznia; a minisztérium feladata a jogi és a finanszírozási háttér megteremtése. Változtatás több területen elképzelhető. Ilyen lehet a kisebb színházak finanszírozási módjának megváltoztatása. Ezek jelenleg önálló költségvetési intézményként működnek, de nem igazán hatékonyak, mert az intézmény fenntartása túl sok pénzt von el a művészeti területtől. Elképzelhető olyan konstrukció, amelyben a támogatás azonos szinten marad, de a működés nem önálló költségvetési intézményrendszer keretében valósul meg.

A nyári színházak például alapvetően a turizmusra építenek. Működésüket a központi költségvetés jelentős mértékben támogatja, de az idegenforgalomból származó bevételek máshol jelentkeznek. Ezért a szabadtéri színpadokat fokozatosan az idegenforgalom égisze alá lehetne vonni. Ha ezek a nyári színházak a nemzeti kultúra szempontjából fontos értékeket hoznak létre, akkor az adott produkciót a kulturális tárca anyagilag támogatni fogja. Az állami költségvetés egész filozófiája arra irányul, hogy csak a nagy nemzeti kulturális intézmények tartozzanak a központi költségvetéshez. A minisztériumok alá tartozó egyes budapesti színházak biztonságos működése már középtávon is megoldhatónak tűnik más felügyelet alatt. Ezt a lépést nem kampányszerűen kell megtenni, meg kell találni a megfelelő helyzetet és a számba jöhető színházak életének azt a pillanatát, amikor ez zökkenő nélkül megvalósítható.

Az utóbbi hónapokban nagyon sok színháztól és önkormányzattól kaptunk olyan jelzést, hogy a színházak pénzügyi helyzete egyre tarthatatlanabb. Az önkormányzatok hajlandók többet áldozni a színházra, és azt kérik, hogy a központi költségvetés is ennek arányában emelkedjen. A minisztérium támogatja ezt az elképzelést. Az el-

múlt években már sikerült elérni a Pénzügyminisztériumnál, hogy azok a színházak, ahol az önkormányzati támogatások jelentősen emelkedtek, magasabb központi támogatásban is részesüljenek. Ebből arra következtethetünk, hogy a pénzügyi tárca nyitott lesz ebben a kérdésben.

Véleményem szerint lehetőség van a költség-vetési támogatás korrekciójára, de a kezdeményezés az önkormányzatok kezében van. Nem tartanám jónak, ha központilag határoznánk meg, hogy a következő években hány százalékkal növekedjen a támogatás, mert ez a jelenlegi rendszer elvének feladását jelentené. Szerintem ezt a finanszírozási rendszert kell megtartani, sőt azt más művészeti területekre is ki lehetne terjeszteni.

Megyeri László, a Művész Színház, gazdasági igazgatója

- A színházak finanszírozásának vizsgálatakor hozzá kellene végre nyúlni ahhoz a kérdéshez, hogy szükség van-e ennyi színházra Magyarországon? (Szándékosan nem mondtam csak Budapestet.) A kérdés megválaszolásához világosan szét kell választani, mi az állam és mi az önkormányzat feladata. Nem tartom jónak a színházak többségére érvényes kettős támogatási rendszert. A színház sok esetben egyfajta közművelődési funkciót is ellát, s ennek támogatása kizárólagosan állami feladat. Én itt húznám meg a határt a finanszírozás területén. Ebből logikusan következik, hogy a vidéki színházak és néhány budapesti színház eltartása kormányzati feladat.

Kell-e Győrnek, Pécsnek, Szegednek háromtagozatú színház? A Szegeden most alakuló balett-társulat finanszírozása állami feladat-e? Az ilyen kérdések megválaszolása a kulturális kormányzat dolga. El kell dönteni, hogy a közművelődési funkción felül mi fér bele a színházak állami finanszírozásába. Azt gondolom, Budapesten nem kell tizennyolc színházat közpénzből eltartani. Az államnak nyilvánvalóan fedeznie kell az Opera, a Nemzeti Színház és ezek mellett még néhány olyan színház teljes működését, amely felvállal közművelődési funkciót.

A többi, szerintem, önkormányzati kérdés. Döntse el az önkormányzat, hogy a rendelkezésére álló színházépületekben milyen típusú szín-házakat kíván eltartani, illetve megpályáztatni, milyen költségekkel, illetve milyen költségek megfinanszírozásával. Világítsa át, számolja ki, milyen támogatás szükséges az egyes színházakhoz. Természetesen ez az új rendszer feltételezi, hogy az állam lemond bizonyos adóbevételekről az önkormányzat javára. Egy fővárosi képviselő kérésére készült anyag egyértelműen rávilágít: ha szétválasztom az egyes költségeket - működés, rezsi, produkció létrehozása és műsoron tartása -, akkor például kiderül, a Madách Színház támogatása jelen pillanatban úgy fest, hogy a főváros még az épület fenntartását sem finanszírozza, hanem bérleti díjat kapa színháztól az épület használatáért.

Kell-e több művészszínház vagy ilyen típusú színház? Ez önkormányzati döntés kérdése, hiszen ilyen döntés volt az is, hogy a meglévők mellett létrejött a Művész Színház, és a következő évadban is elindul egy hasonló jellegű szín-ház, Székely Gábor irányításával. Ezeknek a döntéseknek költségvetési vonzatai vannak. A döntések az önkormányzatra tartoznak, de annak tudatában kellene meghoznia őket, hogy nem egymilliárdos állami, hanem csak kétszáz-milliós önkormányzati támogatásra építhet. Ha az önkormányzati döntés mögött nincs elég fedezet, akkor a színház meg a színházvezetők mennek rá.

Nem nehéz megjósolni, hogy az év végére a színházak többe fognak kerülni a tervezett támogatás összegénél. Ennek fő oka, hogy '94 februárjában szavaztak arról a költségvetésről, amelynek hatvan-hetven százalékát a színházvezetők elméletben már '93 februárjában szétosztották - akkor, amikor szerződtették a társulatukat, kialakították műsortervüket. Nem lehet '94 elején azt mondani, hogy ennyi pénzből tessék kijönni, amikor a színházvezető már egy évvel korábban kénytelen volt meghozni a döntéseit. Ráadásul a mostani támogatási rendszerből hiányzik a garancia arra, hogy a színház jövőre nem fog kevesebbet kapni, mint idén. Olyan támogatási rendszerre van szükség, amely a jelenleginél hosszabb távú anyagi garanciát jelent a színházaknak. Egyes munkákat megrendelni és versenyeztetni csak akkor lehet, ha időben rendelkezésre áll a keret és az információ.

Összegezve: a jelenlegi támogatás átalakítása rengeteg kérdést vet fel, de ezek megoldása csak akkor lehetséges, ha az állami és az önkormányzati feladatkör és vele a felelősség is elkülönül egymástól.

Nánay István, színházkritikus

- A főváros kérésére elkészítettünk egy tanulmányt* a budapesti színházak működési és finanszírozási rendszeréről. Javaslatot tettünk új támogatási rendszer bevezetésére. Abból indultunk ki, hogy a mostaninál kisebb összegből az önkormányzat nem tudja a színházait fönntartani, illetve azok működését biztosítani. Nem mindegyik színház képvisel azonos eszmei értéket. Javaslatunk ebből a tényből indul ki, és ennek alapján azt javasolja, hogy három kategóriába sorolják be a fővárosi színházakat. Az önkormányzat a kategóriák szerint vállalna arányos részt a színházak támogatásából.

Az A kategóriába tartoznak - műfajtól függetlenül-a művészileg legértékesebb színházi műhelyek, amelyeknek fönntartását, működtetését és produkciós költségeit a főváros magára vállalja (természetesen ésszerű évenkénti bemutatószámot figyelembe véve).

A B kategóriába olyan színházak tartoznak, amelyek fontos eszmei, művészi értékeket hordoznak. A főváros teljes egészében vállalja e színházak épületeinek fenntartását, továbbá részben az egyéb üzemeltetési költségeket, és bizonyos részt vállal a produkciók költségeiből is.

A C kategóriába olyan színházak kerülnének, amelyeknél a támogatás mértéke nem haladja meg az épület fenntartásának legszükségesebb költségeit. E színházaknál elképzelhető a privatizáció, ám kizárólag a működési privatizációra szabad törekedni, mivel az épületek magánkézbe adása színházi funkcióvesztéssel járhat.

Fontos alapelv az új támogatási rendszer megvalósításához, hogy a kategóriák a művészi eredményességtől függően átjárhatóak legyenek. A jelenlegi támogatási és gazdálkodási rend helyett új, három részre tagolódó, de átjárható finanszírozási és gazdálkodási kör kialakítására van szükség. Az első kör a teljes intézményi eszközállomány, magával az épület-tel, szcenikai berendezésekkel, bútorzattal és egyéb eszközökkel. A második az ehhez az épülethez nagyságrendben hozzárendelhető szükséges üzem, beleértve a működéséhez szükséges minden dologi és bérköltséget. A harmadik terület maga a produkció.

Az új rendszer lehetővé teszi, hogy a főváros ésszerűbben ossza szét a támogatásra szánt összeget a színházak között. Ezenkívül megvan az az előnye, hogy több - vagy még több - önállóságot, kezdeményezést, rugalmasságot és fantáziát követel a színházaktól művészi és gazdasági szempontból egyaránt. Ez a támogatási rendszer bizonyos színházakat újfajta üzemmenetre fog ösztönözni: nyilvánvaló például, hogy az A kategóriás színházak túlnyomórészt állandó társulattal fognak működni, a B, illetve C kategóriásokról viszont elképzelhető, hogy saját érdekükben más formában, például en suite jelleggel üzemelnek majd.

A tanulmány szerzői: Berényi Gábor, Deák Sándor, dr. Henye Nándorné, Kállai Katalin, Nánay István, Szirtes György

Dr. Venczel Sándor, az Állami Operaház gazdasági igazgatója

- Mindenekelőtt az államnak, illetve kulturális kormányzatának, művészeti koncepciója következményeképpen meg kell határoznia azokat az alapfeladatokat, amelyeket az állami támogatás fejében a költségvetési színházaknak -- hosszú távon - el kell látniok. Az államnak nemcsak azt kell eldöntenie, hogy mit kíván támogatni, hanem azt is, hogy milyen szempontok alapján ossza el az ilyen célra szánt állami dotációt. Elemezni kell továbbá a jelenlegi színházi struktúrát abból a szempontból is, hogy vannak-e ma olyan színházak, amelyek alkalmasak az alapfeladatok ellátására. Amennyiben igen, akkor fel kell mérni a színházaknak mint épületeknek a fenntartásához és az alapfeladatok ellátásához szükséges állami támogatás nagyságát.

Nem véletlenül említem külön a színházat mint épületet, és a színházat mint művészeti tevékenységet, hisz a legnagyobb gazdasági félreértések mindig abból fakadnak, hogy a revizorok és a kívülállók nem tesznek különbséget e két kör között. Az állami dotáció szempontjából fontos szétválasztani a művészettől független és az attól függő költségeket. A művészettől független dologi és bérköltségek meghatározása minden támogatási rendszer kiindulási pontja, hiszen ez az a gazdálkodási terület, amelynek kiadásait ideológiától és kulturális koncepciótól függetlenül, állami támogatás formájában fedezni kell. E költségek kielégítését függetleníteni kell a művészeti munka eredményétől, felügyeleti elismerésétől és legfőképp a pénztári bevételtől.

A művészettől függő költségcsoport legjelentősebb tétele a művészek, a művészeti ügykezelés és a színpadot közvetlenül vagy közvetve kiszolgáló műszakiak bére. Ennek nagysága az adott évben bemutatandó produkciók, az éves műsorterv és a tervezett szereposztás ismeretében viszonylag könnyen meghatározható. Alig valamivel nehezebb a különféle díjak -- felléptidíjak, alkotói díjak, jogdíjak -- meghatározása. A legnagyobb gondot az előadáshoz szükséges dologi kiadások (jelmez, díszlet, bútor, kellék, világítás) olyan színvonalú tervezése okozza, amellyel meg tudunk felelni a legszigorúbb szakmai és felügyeleti igényesség követelményeinek is. A fő kérdés az, hogy az állam hogyan és milyen mértékben biztosítson támogatást a művészettől függő költségek fedezetére.

A támogatás elosztási normatívái lehetnek a jegy- és egyéb bevételek, a fizető nézőszám vagy más mutatók, illetve ezek kombinációi. A támogatást az államnak legalább három évre kell meghatároznia, és minimum évadonként, illetve szükség szerint, de mindenképpen előre kell a színház rendelkezésére bocsátania. A pályázati rendszerben történő elosztásnak a színházakat csak olyan mértékben szabad kitenni, hogy az még esetlegesen se veszélyeztesse a színház művészeti munkáját.

A színházak nagysága meghatározó lehet az alkalmazott támogatási rendszert illetően. A kisebb, szerkezetében egyszerűbb színházakban jól és hatásosan működhet az intézményi támogatás, míg a nagyobb és bonyolultabb felépítésű - esetleg több tagozatú - színházakban csak egy összetettebb támogatási rendszer hathat gyümölcsözően.

Egyáltalán nem szabad abban reménykednünk, hogy létezik olyan rendszer, amellyel egy-szer és mindenkorra meg tudnánk oldani támogatási problémáinkat. A legjobban kidolgozott rendszer eredményes alkalmazásához is elengedhetetlen a támogatás felhasználásának szigorú és rendszeres ellenőrzése.

A különböző vélemények bizonyítják, hogy vannak elképzelések a jelenlegi finanszírozási és strukturális rendszer reformjára. Az érdekelt felek között olyan konszenzust kell kialakítani, amely rugalmasabb, ellenőrizhetőbb, a művészeti elképzeléseket hatékonyabban szolgáló támogatási rendszerhez vezethet. Ez azonban csak akkor jöhet létre, ha a kormányzat olyan hosszú távú kultúrpolitikai koncepciót alakít ki, amelyből világosan kiolvasható, hogy az állam milyen feltételekkel és mennyivel hajlandó támogatni ezt a művészeti területet. A helyzet tisztázásában a szín-házi szakma felelőssége vitathatatlan. A hazai színházak még állják az összehasonlítást más európai színházak előadásaival - ezt bizonyította az Európai Színházak Uniójának Budapesti Fesztiválja is. Kár volna ezt a pozíciót feladni.

AZ ÚJJÁÉPÍTETT VÍGSZÍNHÁZ KIZÁRÓLAGOS SZPONZORA A POSTABANK

SÁNDOR L. ISTVÁN

CIRKUSZ A SZEMÉTDOMB TÖVÉBEN

BECKETT: GODOT-RA VÁRVA

„*Itt* töltöttem el az egész kurva életemet. Nézd ezt a szemétdombot!" - mondja a *Godot* művész színházi változatában Estragon. Az idézet az előadás szövegkezelését éppúgy jellemzi, mint helyszínválasztását. Darvas Iván rendezése ugyanis az időtlenségből a közelmúlt honi történelmének jelen idejébe emeli át a darabot. Mi-közben szövegváltozatából elhagyja az eredeti francia földrajzi neveket, nagyon is konkrét utalásokkal telíti az előadást. A helyzetünkre, hangulatainkra való ráismerés érzetével kíván hatni a produkció. Ezt szolgálják a játékötletek mellett a szövegmódosítások is. (Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában az idézett részletben *itt* helyett „ebben a sivárságban", szemétdomb helyett a „förtelem" kifejezés szerepel. Az előadás szereplői mosolyt fakasztó gyakorisággal használják a ma már többnyire a nyomdafestéket is békésen tűrő durva kifejezéseket, bátran applikálnak bele Beckett szövegébe a magyar irodalmi műveltség legismertebb rétegéből vett idézeteket éppúgy, mint politikai utalásokat: „Mi dolgunk a világon?" - kérdezi fáradtan Vladimir. „Küzdeni erőnk szerint" - vágja rá savanyúan Estragon. „A legnemesbekért"- nyekergi hozzá a földön fekvő Pozzo. Később Vladimir egy botra támasztja a hajlott tartású, erőtlen Pozzót. Így tanítja ismét járni, mutatva, miképp használja egymást váltogatva a három „lábát": „bal, jobb, centrum" - vezényli a bicegős menetet.)

Vladimir: Darvas Iván

Nem útszéli, sivár tájban (üres térben) játszódik a Művész Színház Godot-előadása, hanem világvégi szeméttelepen (tárgyakkal telezsúfolt színpadon). Hatalmas kupacokba hányva ismerős eszközök roncsait fedezzük fel: többek között egy Trabant hűtőrácsát, egy forgótárcsás Hajdú mosógépet, kibelezett ósdi televíziókészüléket, olajoskannát, gumiabroncsokat, biciklikerekeket. Középen, a fa alatt gondosan egymásra állítva, felszedett, majd szemétre hajított kockakövek. Mintha az elmúlt negyven év Magyarországának szemétlerakata lenne ez a helyszín: egy közhelyessé koptatott forradalom banális, koszlott rekvizítumaival, egy megtévesztő konszolidáció diadalittas fogyasztási cikkeinek roncsaival.

A főszereplők szemétgyártók és guberálók egyszerre; Vladimir Pozzótól elcsent tárgyakat, pipát, órát, illatosítót hajít csalódottan a szemét közé, Estragon a hírhozó kisfiú nevető bábuját vágja dühödten a földhöz. Közben valójában mind a ketten erről a szemétteleprő öltözködnek: Gogó a játék kezdetén a romhalmazban hosszú, fekete kabátot talál magának - Minarik Ede egykori felöltőjét. Didi a mosógépbe állított, kifakult ötvenhatos nemzeti zászló vásznát tépi le a rúdjáról: jó lesz poncsónak, ha a középen tátongó lyukon át belebújik. Öltözetét az ugyancsak a szemét közt lelt szőrmés orosz fülessapka teszi riasztóan eklektikussá.

A szeméttelep közepén hatalmas (halottnak tetsző) fa terebélyesedik. Csupasz, csonka ágai a semmibe meredeznek. Gyémánt László díszlete megfordítja a szövegben jelzett, a Godot-bemutatók konvenciójaként kialakult viszonyokat: a Beckett-darabot átható ürességben az egyet-len bizonyosság, a dráma előadásaiban többnyi-re az egyetlen valóságos táji elem a (rendszerint csenevészként megjelenített) fa. A Művész Színház előadásában azonban a valóságos tárgyak romhalmaza közepette színtiszta stilizációként, a színpadképet uraló kompozíciós elemként hat

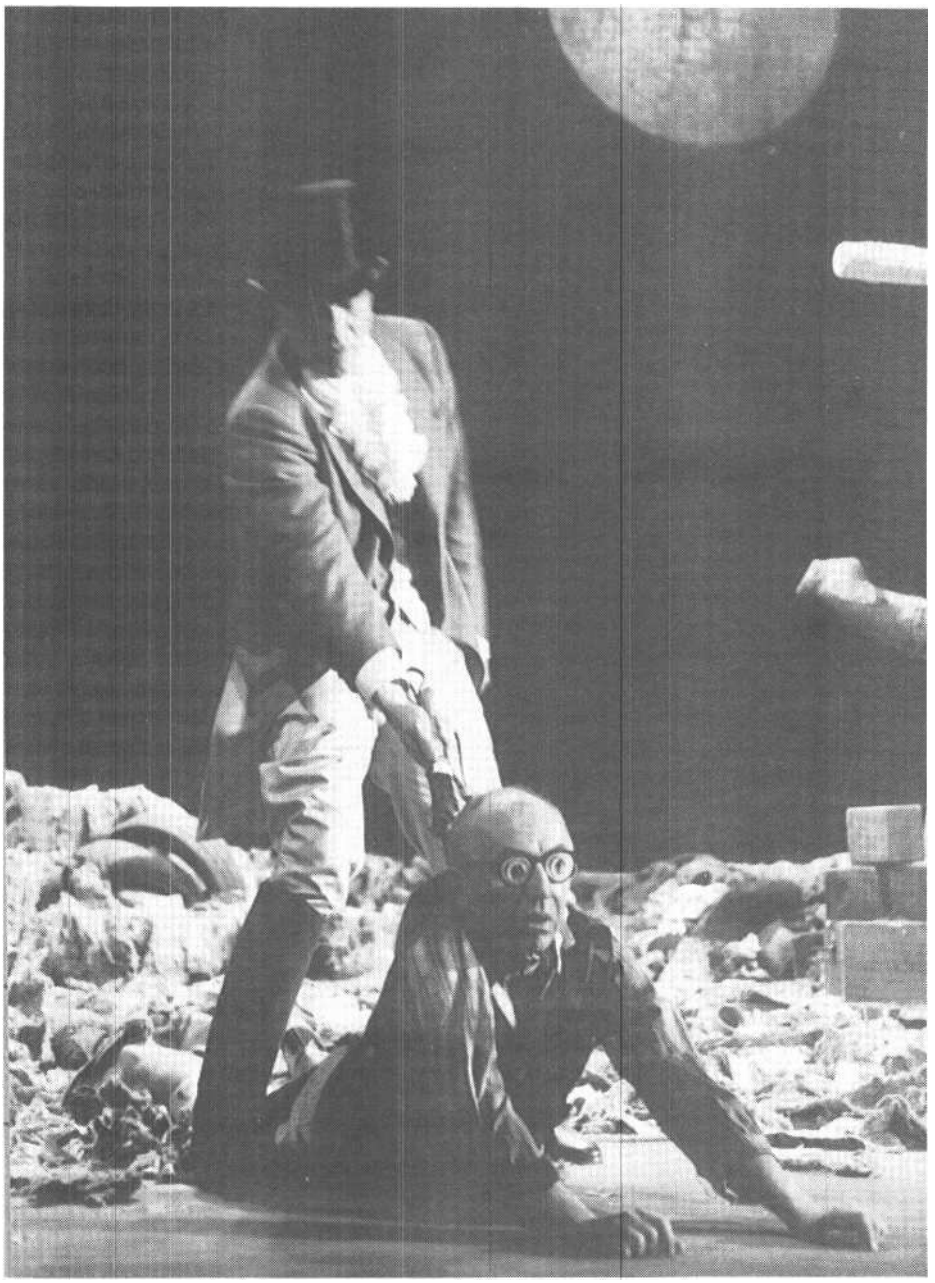
Estragon: Garas Dezső

az óriásfa. A második részben sem valóságos levelek hajtanak ki rajta, hanem gyantafoltokból kialakított miniatűr képzőművészeti kompozíciót pillanthatunk meg a tövénél. A fa ebben az előadásban inkább vizuális hatáseszközként, képként szerepel (még akkor is, ha a rendező többször is ügyesen vonja be a játékba), és nem a helyszín elvontságát ellenpontozó reális táji elemként. Nem utal a természeti és a metafizikai összetartozására, a világszintek összekapcsolódására. Így a fáról minta létezés egyetlen organikus bizonyítékáról az előadás hangsúlya a szeméthalmazra, az elhasználódott élet használhatatlanná vált kacatjaira helyeződik át.

Létproblémák helyett legfeljebb életproblémákat érint a Művész Színház bemutatója. Az időtlenből és az örökkévalóból a jelen időbe, a „mindenhol"-ból és „sehol"-ból ,,itthon"-ra áthelyezett történet a huszadik század zavarodottsága helyett csak a magyar korszakforduló zavarait érzékelteti. Játékos-filozofikus világértelmezés helyett inkább csak állapotrajzot, korhangulatot sejtet. Beckett különféle kulturális utalások segítségével egyetemessé táguló mitikus története Darvas interpretációjában a magyar viszonyok emblémái között játszódó demitizált eseménysorrá egyszerűsödik.

Darvas koncepciója azonban szerencsére korántsem tolakodó; inkább csak az előadás külső kereteit határozza meg, és nem egész szellemiségét. Gesztusértéke fontosabb, mint játékot szervező ereje. Darvas rendezőként nem akar allegorizálni és egyértelműsíteni, nem erőltet rá történelmi-politikai megfeleltetéseket a Godot-ra. Felvet, majd elfelejt ötleteket, mosolyt fakaszt utalásaival, „kiszólásaival", de nem vezet végig kényszeredett párhuzamokat; inkább csak ját-szik a „valójában rólunk szól a történet" alapötletével, de nem ragaszkodik hozzá makacsul. Az előadásnak így korántsem a koncepcionális rétege, inkább csak mesterségbeli szintje, színészi nívója tekinthető valóban megalapozottnak. A produkcióban a sokféle utalás ellenére mégis-csak maga a színjáték igazán fontos. Főszerep-lője nem két mai hajléktalan, hanem két remek színész.

Miután Darvas Iván (Vladimir) és Garas Dezső (Estragon) mindent tud a színészmesterségről (és valljuk be, egyikük sem akar túl sokat elmondani a két figuráról), feladatukat azzal teszik tehetségükhöz méltóvá, alakításuk azáltal válik érdekessé, hogy a darabot pontos keretekkel meg-határozott stílusjátékként fogják fel. Két, finom árnyalatokból felépített, számtalan színében megmutatott, remekbe szabott bohócot látunk a színpadon. Látjuk azt is, miképp vedlenek ilyen-né a főszereplők: a dühös Estragon lisztet szór Vladimir arcára, aki nem sokkal később így morfondírozik: az utolsó pillanat mégiscsak bekövetkezik, de azért nevetünk. Nézd! - mondja barát-



Bubik **István** ***(Pozzo)*** **és** ***Iglódi István*** *(Lucky)*

jának a fehér arcú Didi, s kényszeredetten maga rajzol magának feltűnően piros szájat. Később festékes kezével megérinti az alvó Gogó arcát, így varázsol színes szemhéjat, piros orrot bohóc-partnerére. Ötletesek, szépek kidolgozottak ezek a jelzések, amelyek valójában a csúsztatást hivatottak elfedni, nevezetesen azt, hogy miképp alakul át Beckett létfilozófiai bohózata gyengéd bohócjátékká, kortársi kiszólásokkal hatásossá tett cirkuszi tréfává, erőteljes, de mégiscsak önmagáért való színészi mutatvánnyá. (Az előadás hatásos-hálás pillanataiban talán csak keveseknek jut eszébe akadékoskodni: miért játszanak a szereplők cirkuszt a szemétdomb tövében?)

Darvas Iván Vladimirje fáradt mozgású, belső nyughatatlanságtól hajtott clown. Slampos külsejét, lepusztult ruházatát - a sors által rárótt megpróbáltatások attributumait - rezzenéstelen beletörődéssel, fásultan elegáns sztoicizmussal ellensúlyozza. Maga is folyton rácsodálkozik az érthetetlenre, de társa előtt az egyensúly végett sosem mutathatja ki, mennyire megrendíti őt is a kettejüket körülölelő felfoghatatlan.

Garas Dezső Estragonja bájosan ostoba, kedvesen bumfordi bohóc. Úgy tűnik, nem izgat-ja, nem zaklatja fel túlságosan semmi, de maga

***Darvas Iván* és Garas Dezső (Korniss Péter felvételei)**

választotta együgyűsége sem kíméli meg attól a fájdalomtól, hogy megérezze, milyen könyörtelen világban adatott élnie. Folyton szétfoszló derűje soha nem több egy álmos tekintetnél, naivan a világra csodálkozó pillantásnál, a keserűség-ben együttérzésre, szolidaritásra vágyó kisemberi melegségnél.

Remek a két színész összjátéka is, a tréfa számtalan stílusváltozatát mutatják be. Néhol, akárcsak Hacsek és Sajó, értetlenkednek egymással, máskor - akárcsak cirkuszporondon a bohócok - veszekedni, huzakodni kezdenek. Más alkalmakkor szellemes replikákban mérik össze erejüket. Gyakoriak köztük az ismétlődő játékok, az ironikus betétek, groteszk utalások. Veszekedéseik végén mindig kézrázással békülnek, kézfogás közben azonban kinéznek a helyzetből, mint fényképfelvételhez pózoló politikusok. Előkerül a szeméthalomból egy koponya is, melyet hamleti pózban tart maga elé Estragon, majd hosszú zsinegen lóbálja, mintha Dávid parittyája lenne. Mindhiába zajló közös játékaik végeredménye mégiscsak az a kettős szorongás, amely elől egyetlen kabát melege alá bújva keresnek együttes menedéket az előadás záróképében.

Iglódi István Luckyjának csíkos trikója inkább rabruhára, semmint artistaöltözetre emlékeztet. Ebből következik Iglódi alakításának furcsa kettőssége: játéka a maga visszafogottságában, árnyaltságában hasonlít a két főszereplő szerepfelfogásához, a figura mégsem épül bele szervesen az előadás egészébe. Hasonul ugyan a környezetéhez, maga is bohóc, de mintha nem len-ne valódi helye ebben a cirkuszi társulatban. Mindha máshonnan jönne, örökké kívülálló maradna. Különbözőségét érzékelteti sokdioptriás SZTK-szemüvege. De az előadás - akárcsak egyéb utalásait - ezt az erőteljes jelzést sem bontja ki, nem teszi értelmezhetővé. A szerep önmagába zárja Iglódi Luckyját, csak benne történik meg az, aminek a szereplők között kellene lezajlania. Mindezt elsősorban rendezői és nem színészi problémának érzem.

Ugyanígy rendezői-színészvezetési probléma az is, hogy a Lucky és a két csavargó között közvetítő szerepet betölteni hivatott Bubik István Pozzóként egészen más színészi felfogás, gyökeresen eltérő játékstílus képviselőjeként lép színpadra. Bubik Pozzója szintén cirkuszi ember, ő a porondmester vagy talán a maga állatszelídítő számával rendszeresen publikum elé álló direktor. Más tehát a státusa, mint a másik három szereplőnek. De ennek érzékeltetésére feltehetően nem az a legjárhatóbb út, ha erre harsányan, durva eszközök sokaságával hívja fel a figyelmet a figurát alakító színész. Pozzo skálázik, áriázik, recitatívókban vagy eltorzított hangon beszél. Magakelletően öntelt vagy gátlástalanul esetlen. Nekiszabadult, torz mimikával él, feltűnő gesztusokat használ. Úgy hat mindez, mintha a színészt elsősorban a rá irányuló nézői figyelem érdekelné s nem maga a figura, nem is a partneri összjáték. Önkéntelenül magára vonatkoztatja tehát azt az egyetlen sértést, amit az egymásra zúdított szitkok közül Vladimir és Estragon is komolyan vesz: „ripacs".

A rendezői koncepció rései, a színészi játékstílus ellentmondásai miatt született ismét csak félsiker a Művész Színházban, melyet lassan át lehetne keresztelni színművész színházzá. A társulat erejét és fogyatékosságát is jelzi, hogy benne a színészek a főszereplők. Tagadhatatlan művészi kvalitásaik azonban az eddigi előadásokban (talán A *nagybácsi* álmát kivéve) nem találkoztak méltó rendezői koncepcióval. Pedig nemcsak egy adott színház művészi koncepciójának megteremtéséhez, hanem a színészi tehetség folyamatos karbantartásához, időről időre elvárható megújításához is elengedhetetlen lenne igényes, értő rendezők folyamatos jelenléte.

Samuel Beckett: Godot-ra várva (Művész Színház) Kolozsvári Grandpierre Emil fordításának felhasználásával színpadra állította: Darvas Iván. *Díszlet, jelmez:* Gyémánt László m. *v.* Zene: Sáry László m. *v. Rendezőasszisztens:* Bodori Anna. *Szereplők:* Garas Dezső, Darvas Iván, Bubik István, Iglódi István.

TARJÁN TAMÁS

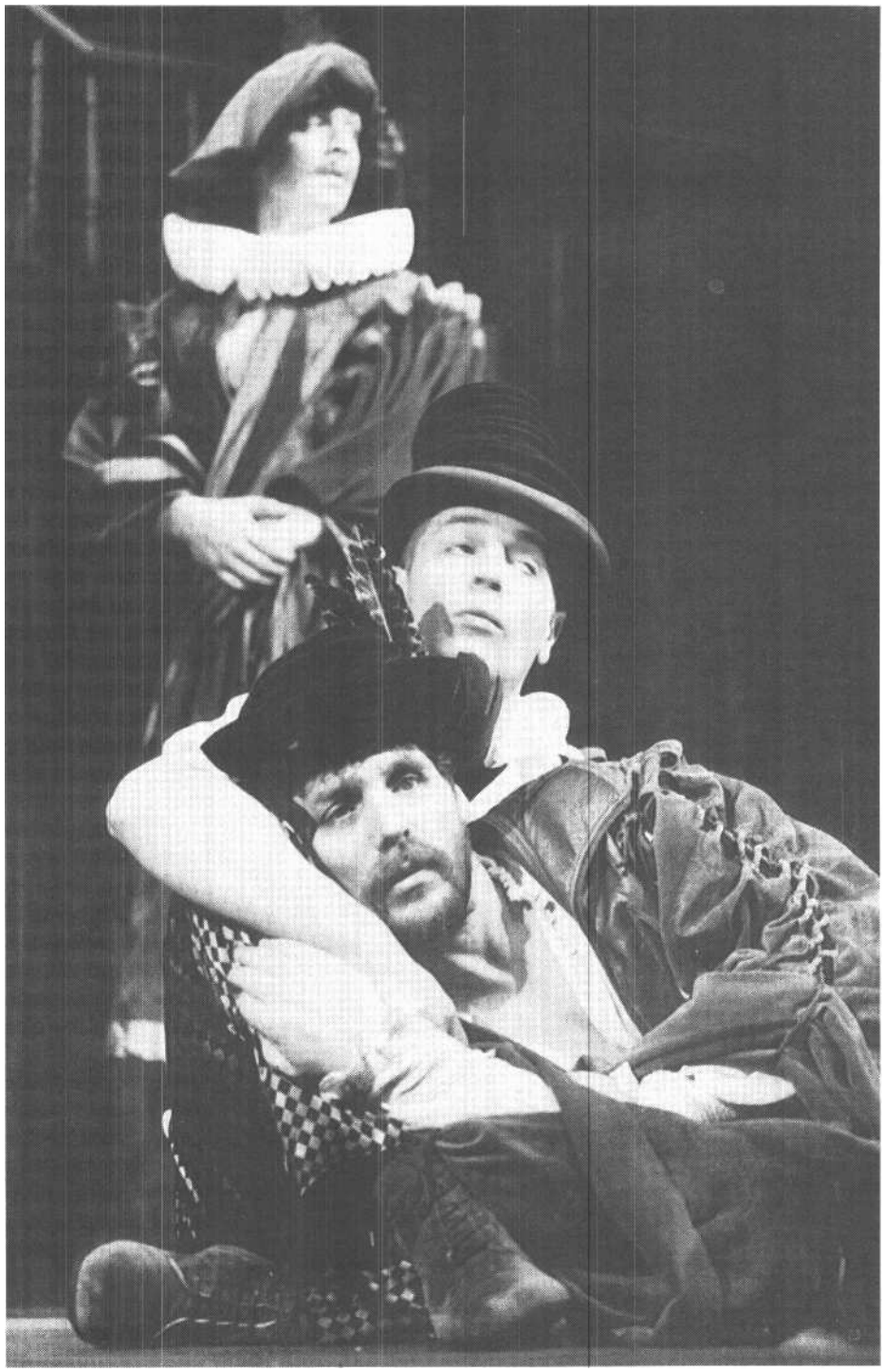
ELKORTYOLGATOTT VÍGJÁTÉK

SHAKESPEARE: A MAKRANCOS HÖLGY

A kortyolgatás tárgya a talányosságától függetlenül közkedvelt asszonyregulázó Shakespeare-komédia, nedűje a ser. A keretjáték megőrzésével, az egész színházteremre való, fejkapkodtató kiterjesztésével nem indul rosszul a dolog: a sohasem unalmas rendező, Csizmadia Tibor megint kitalált valamit. A Jékely-fordításból Huncfutnak is-mert (egykor Lévay József magyarításában a Ravaszdi Kristóf nevet viselő) mihaszna üstfoltozó, Selyma Kristóf Márton László új szövegében is derekasan leissza magát, de aztán nem tűnik el a csalafintán az ő megtévesztésére prezentált színjátékból. A nézőtéri széksorok fölé ácsolt palló rozoga hátsó páholyféléhez vezet, ahonnan a becsapott lump, a kedvesének ígérkező langaléta és az egész beugratást szervező Lord szemmel követhetik Katalin és Petruccio kutya-macska marakodását, amit egy trupp ad elő.

Ha a kétórás szemlélődésnek funkciója lenne, ha gyanítanánk hogy ezek a színészek majd mennek tovább, és ha az kell, az Egérfogójelenetet játsszák az újdonsült dán királynak, ha a makranc megtörése a fölényeskedő erőszakon kívül fájdalmas, szkeptikus tartalmakkal is bírna, a rendező csatát nyerne. Sajna a sohasem unalmas Csizmadia Tibor ismét előhord egy pár jó öt-letet, aztán ismét vagy szétszórja, vagy makacsul túlerőlteti őket. Ettől még a (diák)közönség örvendezhet férfi és nő nagyszabású csetepatéján (és nem baj, ha olyan kulturált közbeszólásokkal, drukkolással követi a spektákulumot, mint tette ezt nyilván az évszázadokkal ezelőtti sereglet. Az általam látott évad végi esten csak egy hang javasolta a kezdet kezdetén, hogy Petrucciónak jól meg kellene kummantania Katát. - Akkor nem lenne darab - felelte erre egy tizen-éves esztéta).

Kezdjük a keretjáték üldögélőivel. Kocsó Gábor m. v. mindent megtesz, a koncepció jogossá-gát bizonyítandó. Hajlong, kacag, közbekotyog - nem pusztán „az 1594-es anonym kiadás szövegei" alapján -, együttél a neki nagyrészt háttal ülő közönséggel. Mégis látszik, hogy az egészet csak *csinálja,* holott ő A *makrancos hölgy*-ben nem színész; ő Selyma Kristóf. Sörét úgy kortyolgatja, hogy lehetőleg kitartson felvonásvégig. Sok energia, derekasan elpocsékolva. Ficzere Béla mint gyönyörű hölgy - némi utalással a Shakespeare-kor nőt játszó fiúszínészeire, s nem egészen ok nélkül a Budapesti Kamaraszínház egyik fiatal színművésznőjének maszkírozva, tehát kétszeresen is ironizálva - tizedennyire sem hajlandó. Egy-egy perctől eltekintve



Ungvári István (Tranio), Dózsa Zoltán (Grumio) és Derzsi János (Petruccio)

Rátóti Zoltán (Lucentio), Rudolf Teréz (Bianca) és Jakab Csaba (Hortensio) (Koncz Zsuzsa felvételei)

átunatkozza az előadást és az előadásbeli előadást. Safranek Károly vésztjósló ülésmóddal böjtöli ki a passzív heverés hosszú perceit. Ami-kor aztán alkalmi színészként belekeveredik a saját maga szervezte vigalomba, mértékvesztő poentírozással és időhúzással vesz elégtételt a Lord tervszerű - *hisz* saját *maga tervezte!* - mellőztetéséért.

A keretjátékot elhagyó bemutatók általában megszabadulnak attól a gondtól, hogy nem élet, hanem játszás jelenik meg a színen. Csizmadia örömmel hozta vissza a játszást mint életet. A Lord megfizette csepűrágók olykor amolyan ma este *improvizálunk* hangulatot teremtenek (a premier jócskán a Katona József Színház Pirandellója előtt volta Józsefvárosban), rendező- és öncsúfolásra, kedves privát tréfákra is futja lendületükből - ám semmi több. Lábas Zoltán függöny- és pokróchuzogatós (és egy kicsit ugyan-csak Globe-izáló) díszlete amúgyis késztet az aprózó, szaggatott, újrekezdő, ív nélküli, kacsingatós játékmódra. A tökéletesen tét nélküli, magára a történetre is fittyet hányó álszínjátszásban Kránitz Lajos jár az élen, aki radikálisan nem csinál semmit ott, ahol a csinálás, a bohó erőlködés az úr. Termetével, előrehajlásaival időnként előnyösen betölti a játéktér fölösleges felső szintjét, ahol gunnyadt muzsikusok darvadoznak.

Egri Kati (Katalin) és Derzsi János (Petruccio) kettősében szakmailag nincs kivetnivaló. Miért ne fogadhatnánk el, hogy a kényes és művelt tűzrőlpattant a divatozással nem vádolható rusztikus férfinak, a föld fiának hódol be? Derzsi maga a tűz; örökégő. Egri pedig ideális hevülő. Szerelmi csatájuknak, a „ki hordja a nadrágot?" párviadalnak azonban szintén nincs tétje. A férfi egyre jobban szorongatja a nőt, hogy végül torkon ragadva oltár elé cipelje, a torok gazdájának fulladozó örömére. Minden rendben, minden jó, ha a vége jó: ez a Petruccio majd naponta eltángálja asszonyát, amíg asszonya nem főz neki egy kis csalmatot. Valószínű, hogy a vígjáték általános kedélyességébe Csizmadia ezt a sötétebb pszicholigikumot akarta belevinni, s ez itt-ott benne is van - akár a színészek Schäffer Judit remek-tarka bohócjelmezeiben.

Miért lett a Petruchiónak ismert figurából Petruccio? Az újatkereséséről, filológiai iskolázottságáról nevezetes Csizmadia-Márton alkotópáros az olasz eredetű mese itáliai csengését adta vissza. A ch Shakespeare-nél, az angolban cs-ként szolgált. Az új tolmácsolás fő erénye nem a betű- vagy a névmódosítás. Más történt, mint hogy Huncfutból Selyma lett. Mártonnak ez igen jó fordítása, a modernizálás túlzásai nélkül, és rengeteg szellemes ikerítő szójátékkal. A valóságosan vagy csupán hangalakjuk szerint azonos tövű szavak libbenő, perdülő tánca, önríme alkalmas annak kifejezésére, hogy az ég és a föld: Katalin és Petruccio is egymásnak összecsengése. Egymásnak vannak teremtve - hisz oly kibékíthetetlenül különböznek.

A második rész közepe, vége felé fölsejlik, milyen lehetne ez az előadás, ha a keretjáték tényleg körülvenné, és nem pusztán fityegne rajta. A kifejlet visszalopja a kezdés élénkségét, noha olyan viharok, kacagásorkánok most már nem kerekednek, mint az első percekben, amikor a széksorok közt folyt a kergetőzés. A *makrancos hölgy* szépen belebékül abba az enyhén búbánatos, nosztalgikus, mégis fénylő záróképbe, amelyet a házassággal végződő Shakespeare-vígjátékok századvégi színpadán egy ideje megszokhattunk. Ám mert ez csak színház, és Selyma Kristófnak a való életbe való visszazöttyenésével a figura iránti csekély érdeklődésünk is elvész, Kata és Petruccio helyén két, szerepét bevégzett színészt látunk. Legföljebb azért aggódhatunk, hogy kis társulatuk kap-e fizetséget, vacsorát, sert egy szomszéd Lordnál is holnap vagy holnapután.

A Katák és Petrucciók egyébként hemzsegtek a Kálvária téren. A büfés üvegballonjában a szünetre vészesen fogyni kezdett a narancslé, s öröm volt nézni, ahogy az általában élelmesebb bakfis Katák kipüfölték a sorban málén tolakodni igyekvő szakközépiskolás Petrucciókat.

William Shakespeare: A *makrancos hölgy (Budapesti Kamaraszínház)*
Fordította: Márton László. *A fordító konzultánsa:* Rozsnyik László. *Dramaturg:* Almási Tóth András. *Díszlet:* Lábas Zoltán. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zene:* Darvas Ferenc. *Asszisztens:* Kaskó Erzsébet. *Rendező:* Csizmadia Tibor.
Szereplők: Safranek Károly, Kocsó Gábor m. *v.,* Kránitz Lajos, Hável László, Rátóti Zoltán, Derzsi János, Kölgyesi György, Jakab Csaba, Ungvári István, Illyés Barna, Dózsa Zoltán, Harangozó György, Holl János, Egri Kati, Rudolf Teréz, Szilágyi Zsuzsa, Ficzere Béla.

TASNÁDI ISTVÁN

DEUS EX LATRINA

ÖRKÉNY ISTVÁN : TÓTÉK

Örkény a Tótékat forgószínpadra szánta, azon négy-öt helyszín aprólékos miliő-díszletében is zökkenőmentesen le lehet bonyolítani az előadást. Ha azonban stúdióban vagy olyan színházban játsszák a darabot, ahol nincs forgószínpad, naturalisztikus színpadkép helyett a díszlettervezőnek kell kitalálnia egy általános vagy absztrakt teret. A szöveg viszont, látszólagos abszurditása ellenére, csakis realisztikus környezetben képes meg-

szólalni, a kor, a helyszín és pár már-már szimbólumértékű kellék kiiktathatatlan része az előadásnak. A szcenika tehát ebben az esetben nemcsak technikai, hanem stiláris kérdés is.

A kaposvári előadás rendezője és díszlettervezője, Znamenák István a realisztikus miliődíszlet mellett döntött, és mellé a forgószínpadi „átdíszítések" gyorsaságát produkáló szcenikai rendszert próbált kitalálni. A nála megszokott paravánszerű kulisszák mozgatásával igen jól zsonglőrködik, miközben a félvakká maszkírozott Postás (Ottlik Ádám) a függöny előtt elhörgi siralmasan mulatságos „egyperceseit". Később ugyan a nagy csiki-csukiban egy kredenc a pitvarba keveredik, egészében véve azonban a technika igen jól működik. Sőt túl jól: Znamenák oly nagy hangsúlyt helyez a korfestő atmoszféra megteremtésére, hogy maga a történet majdhogynem vidéki zsánerképek füzérévé lazul. A kezdőképben a falu népe Tóték rádiója köré sereglik, hogy meghallgassa a napi uszító beszédet, és végigácsoroga a Himnuszt; az antennát szorongató Postás egy sámlin állva nyújtózkodik az ég felé, hogy jobb legyen a vétel. Az elegáns Őrnagy egy pökhendi ölebbel érkezik a körvadászatra. Tótéknál a veranda ablakában kovászos uborkák érnek egy jókora dunsztosüvegben, Mariska rácsap a levelet fogalmazó Ágika balkezére, mondván: „Szebbik kezeddel l" A helyszínt, a korszakot, a karaktereket szellemesen jellemző ötletek garmadája közt azonban többnyire elsikkad a lényeg.

A történetet két markáns, a környezetét a saját igényei szerint alakító lény dominanciaharca tarthatja mozgásban, ám sem Szula László Tót-ja, sem Kelemen József Őrnagya nem elég önelvű és súlyos személyiség. Szula hajlott testartással és bamba tekintettel, Kelemen szögletes, hirtelen mozdulatokkal és harsánysággal igyekszik hozni a maga figuráját, de ezt a stilizáló játékmodort nem hevíti át a tipizálást árnyaló személyes hitelesség. Alakításuk egysíkúsága azért is szembeötlő, mert mellettük a magával ragadóan intenzív Börcsök Enikő intelligensen és színesen mutatja meg Mariska butaságát és szürkeségét. Játékával fényesen igazolja azt a színházi paradoxont, hogy a legszimplább életjelenség felidézése is lehet izgalmasan komplex a színpadon. (Börcsökkel kapcsolatban csupán azon sajnálkozhatunk, hogy immáron megfáradt család-anyákat játszik nagyszerűen, míg két éve még ugyanilyen autentikus Júlia volt.)

Znamenák tavaly már készített egy stúdióelőadást ugyanezzel a csapattal, ám a Woyzecket könnyű volt kiosztania a jórészt harminc alatti színészek között. Most azonban Szula és Kelemen is túl fiatalnak bizonyul ezekhez a szerepekhez. Tót már túlvan az első lázadás korszakán, amikor a hátsó felét mutatta annak a „csöpp, kis aranyos Viktor Emánuelnek", azóta megállapodott, de viselkedésében még őrzi hajdani viharos temperamentumának nyomait. Szulának viszont göthösnek és savanyúnak kell lennie, hogy hozzáöregedjen a szerephez, ezzel viszont valószínűtlenné teszi figurája múltját és jövőjét: a lázadást. A rendező ezért a megnyíló hátsó falon be-ömlő fényözönben hozatja be Tótot a gyilkosság után, s ezzel a „hőstett" a vágyteljesítő hallucinációk birodalmába transzponálódik.

Czintos József (Tót), Kovács Lajos (Őrnagy), Zborovszky Andrea (Ágika) és Kovács Éva (Tót-né) a szatmárnémeti előadásban (Barabás Zsolt felvétele)

Kaposvárott tehát a végig funkcionális díszlet az előadás végén elvont elemmé változik; a Szatmárnémeti Északi Színház előadása is egy metaforikus képpel zárul. A színpad mélyén álló szobányi doboz fém tolóajtajait kihúzzák, a belőle induló pallókat ráhajtják, így Tóték háza vagonná változik, amint a mozgást érzékeltető villanófényben, zakatolás és szirénazúgás közepette robog a semmibe. A díszlettervező, Dobre-Kothay Judit valószínűleg ebből az ötletből kiindulva vezette le a konkrét helyszínek díszletterveit. A dobozban van Tóték és Cipriani háza, a paplak és az állomás. Egy idő után a doboz előtti teret is bebútorozzák, de innen - az így is épp eléggé elhúzódó átdíszítések miatt - Tóték holmijait a színváltozások során sem viszik ki. A biciklis Postás a komódok és asztalok között szlalomozva érkezik, míg a behúzott vasajtók mögött átrendezik a berendezést. A látványt az is ellent-mondásossá teszi, hogy a darab szereplői egy naiv freskó modorában vannak a tolóajtókra rá-

Börcsök Enikő (Tótné), Szula László (Tót), Veress Dóra (Ágika) és Kelemen József (Őrnagy) a kaposvári előadásban (Simara-fotó)

pingálva. Az egyes elemekben megnyilvánuló absztraháló szándék ellentmondásba kerül az előadás lebonyolításához feltétlenül szükséges praktikus tényezőkkel. A kaposvári előadással ellentétben itt a játék kerete zavaros, míg maga a történet interpretációja egységesebb és végiggondoltabb.

Kovács Lajos alakításában az Őrnagy már csak életfunkcióiban hasonlít emberhez, gondolataiból tökéletesen hiányzik a szubjektív elem, érzelmei pedig nincsenek, legfeljebb - jó vagy rossz - kedve. Nem tervszerű taktikát követve töri meg Tótot, hanem a belétáplált militáns szellem belső parancsára végzi el szinte motorikusan a „kiképzést". Fogalma sincs arról, hogy rombol, így aztán némiképp szánalomra méltó, amikor sugárzó arccal visszatér az ő kedves Tótjához, aki néhány perc múlva a mályváknál „négy egyforma darabba" szeleteli.

Sajnálatunkra persze leginkább Tót érdemes, hisz Örkény rajta szemlélteti a lelki terror különböző technikáit. Czintos József alakításában Tót olyan, mint egy elkábított áldozati bika, amit kirángatnak a pocsolyájából, felpántlikáznak, aztán az oltárhoz vonszolnak, ahol végre feleszmél és felökleli a fenyegető bálványt. A játék kegyetlensége abból fakad, hogy aki ehhez az áldozathoz megmosdatja és felöltözteti, az saját lánya és felesége. Mariska (Kovács Éva) a fiáért, Ágika (Zborovszky Andrea) az Őrnagy kegyeiért zsarolja ki tőle állati türelmét és bagatellizálja megalázottságát. A rendező, Árkosi Árpád az első felvonásban plasztikus képekben komponálja meg a családban végbemenő lassú eróziót, a második felvonásban azonban, ahol a darab kissé epikussá válik (a kaposváriak ki is hagyták Cipriani professzor jelenetét), egyre nehezebben tartja fenn a feszültséget. Itt már öncélúvá válik a Postás (Rappert Gábor) szerepeltetése, aki minden jelenet végén bekerekezik, hogy némajátékkal vagy elnyújtott narrációval töltse ki az átdíszítésekkel elkallódó időt.

A játék akkor vesz új lendületet, mikor a zsinórpadlásról aláereszkedik a kerti budi, hogy groteszk deus ex machinaként kis híján mindent megoldjon. A közös vizelés eufóriájában a gránátok, a csipogók, az éjszakai bevetések és az éjszakai dobozolások nyomtalanul felszívódnak az emlékezetben. Tót és az Őrnagy sörrel a kezükben ücsörögnek a latrinán és énekelik a Gaudeamus igiturt. Egy régi-régi nótát diákkorukból, amikor még nem ültek naphosszat az aknatűzben, vagy nem kellett zseblámpát szopogatniuk, és nem volt vakolatlan fal a fejükben, amely mindig rájuk akar omlani. Mindig, kivéve ezeket a pillanatokat, amikor nem kell rettegni, amikor olyan megnyugtatóan közeli, pici és primitív minden. Aztán a pillanat varázsa eloszlik, és az egyik megöli a másikat. Ez amazt vagy az emezt. Mi-ért? Amíg nincs válasz, van okunk rettegni nekünk is.

Örkény István: Tóték *(Szatmárémeti* Északi Színház)
Díszlet: Dobre-Kóthay Judit. Segédrendező: Kulcsár Edit. *Rendezte:* Árkosi Árpád m. v.
Szereplők: Kovács Lajos m. v., Czintos József, Kovács Éva, Zborovszky Andrea, Rappert Gábor, András Gyula, Fülöp Zoltán, Lőrincz Ágnes, Bessenyei István, Tóth-Páll Miklós, Angel József, Bessenyei Istvánka.

Örkény István: Tóték (kaposvári Csiky Gergely Szín-ház)
Díszlet: Znamenák István. *Jelmez:* Libor Katalin.
Rendezte: Znamenák István
Szereplők: Szula László, Börcsök Enikő, Veress Dóra, Kelemen József, Ottlik Ádám, Törköly Levente, Nagy Zoltán, Gráf Csilla, Szűcs Zoltán, Kuti László, Pál Tibor, Lecsó Péter.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

ERŐTLEN PARABOLA

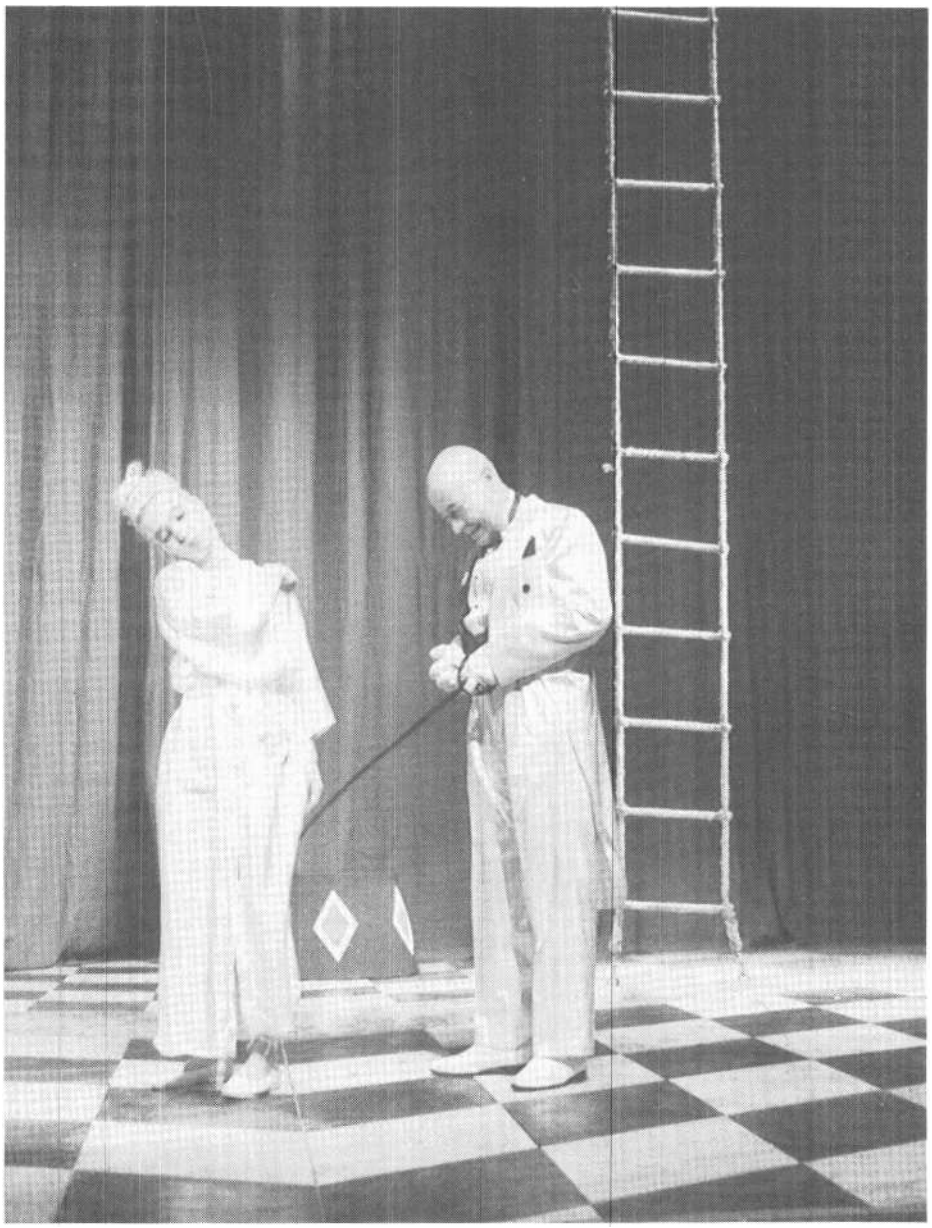
RANKO MARINKOVIĆ: GLÓRIA

Lengedeznek a világoskék és fehér selymek Mária húsból-vérből való álszobrán; Glória (Palásthy Bea) áll Szűz Máriaként az oltáron. Hitet tápláló csodás jeleket ad - csodautánzatot játszik el egy valódi csodákat nélkülöző korban. Ám hogy az álcsoda valósnak hasson - hogy nézőként elfogadjuk: meggyőzi a hívőket -, látnunk kellene a merev „kőszobrot" és a kiemelt pillanatokat, amikor a kő életre kel. Ha a mozdulatlanság és a mozgás ha-tára összemosódik, súlytalanná válik a jelenet - hacsak nem azt akarják megmutatni: bár mindenki látva látja a csalást, de mert az igazságnál jobban áhítják a hitet, szemet húnynak a hazugság fölött. Ám mivel az előadás nem sugall efféle értelmezést, a jelenet a szöveg meggyőző erő nélküli illusztrációja marad. Apró részlet, mégis árulkodik az előadásról, melyet többnyire ugyanez az illusztrativitás jellemez.

Marinkovićnak, a kortárs horvát irodalom vezető alakjának 1955-ből való drámája nem remekmű, de sokat ígérő színpadi alapanyag. A darab a középkori mirákulumok fordítottja: tanulságos történet az egyház kebelébe megtért,

majd a cirkuszba visszamenekülő artistalány áldozattá válásáról. Cselekménye, figurái - a megidézett műfaj mintájára-- modellszerűen átláthatóak. A dráma így egyrészt lehetőséget kínál a rendezőnek arra, hogy kiemelje a groteszk antimirákulum-jelleget, kidolgozza a darabban felvillantott, de nem eléggé összefuttatott két réteg - a templom és a cirkusz - együttesét, s így a realisztikus ábrázolás szintjétől elemelt szín-padi szituációkat teremtsen; másrészt arra is alkalmas a darab, hogy rendező és színészek előbányásszák a szereplők modellszerűsége mögül az egyéni színeket, életteli helyzeteket, megteremtsék a figurák emberi hitelét. Bármelyik megközelítésből elevenen szólalhatna meg a parabola a manipuláció természetéről, a mindenkori irányítókról és befolyásoltakról, csodavárókról, önjelölt csodatévőkről, kegyes és kegyetlen hazugságokról.

A neves szlovén vendégművész, Janez Pipan rendezte zalaegerszegi bemutató egy-egy mozzanatában mindkét törekvés nyomai felfedezhetők, de az előadás egésze a - némileg megkurtított - szöveg és a szerzői utasítások túlzott tiszteletén alapul. Pedig ígéretes a kezdőjelenet, amelyben nyüzsgő ördöghad lepi el a püspökség grandiózus, barokk könyvtártermét (az impozáns díszlet Dušan Milaveć és Boris Benčic munkáját dicséri). A kép később visszatér: az álcsodát megszervező Don Jere (Farkas Ignác) feltörő kételye, félelme nyomán Mária-szoborral labdázó bohóccal és ugrándozó ördögökkel népesül be a templom. Ám a két groteszk részlet csak betétszám marad a jobbára a történet lepörgetésére koncentráló előadásban. (A „lepörgetés" olykor szó szerint is értendő: a hosszadalmas nyitó párbeszédben Szatmári György úgy hadar, mintha mielőbb túl akarna jutni szövegén.) Alig tör felszínre az anyagban bujkáló irónia, amelynek felbukkanása két alakításra korlátozódik. Borhy Gergelyére a kedélyes, de nem veszélytelen kanonok szerepében és Balogh Tamáséra a szerencsétlen sorsú zsebdiktátor cirkuszigazgató alakjában. A váltások és az átmenetek az előadás nagy részében hasonlóképpen rejtve maradnak, mint az írásom elején fölidézett jelenetben. A papok és vezetőik pozícióféltő, taktikus kapcsolata éppúgy kibontatlan, mint a hívők viszonyulása egyházi elöljáróikhoz és a csodához (amit kissé lagymatagon várnak és fogadnak) vagy a Glória és Don Jere között szövődő érzelmi szálak. Glória - nem tudni, mikor - valamely rejtélyes okból beleszeret a szenvtelen, mindig dühös Don Jerébe, aki - ugyancsak nem tudni, mikortól - szintén nem mutatkozik közömbösnek az egyfolytában szendén mosolygó tisztelendő nővér iránt. Az elfojtások meghatározta érzelmi viszonyról azonban túlnyomórészt a szövegből értesülünk. Arra, hogy Palásthy Bea és Farkas Ignác egy átgondoltabb előadásban



Palásthy Bea (Glória) és Balogh Tamás (Kozlovič) (Zója Gyula felvétele)

mennyivel kimunkáltabban tudta volna felépíteni szerepét, az utolsó szín enged következtetni, amelyben a két színész felmutatja a melodrámába hajló történet főszereplőinek esendőségét, sejteti titkaikat, megvívott és megvívatlan belső küzdelmeiket. A cirkuszi öltözőben az őszinteséghez megtért, de nyugalmát nem lelő Don Jere a kissé kevély, ám a magabiztosságot csak színlelő Glóriával találkozik, aki a salto mortaléval egyszerre kívánna megfelelni a kihívásnak és ugyanakkor rábízni magát sorsára. Kár, hogy a lezárás ismét csak a lehetőségük alatt maradó jelenetek számát szaporítja: a Glória halálát jelképező pillanat, amikor a hősnő selyemköpenye visszahullik az öltözőbe benyúló (I) kötélhágcsóra, a cirkuszi zenébe vegyülő orgonaakkordok ellenére is súlytalan marad.

Ranko Marinković: Glória (zalaegerszegi *Hevesi Sándor Színház)*
Fordította: Vujicsics Sztoján. *Díszlet:* Dušan Milaveć m. *v.,* Boris Benčic m. *v. Jelmez:* Doris Kristić m. *v. Jel-meztervező* asszisztense: Djurdja Janeš *m. v. Maszk-mester:* Lampé Anikó. *Dramaturg:* Lőkös Ildikó. *Zenéjét összeállította:* Janez Pipan m. *v. Koreográfus:* Tanja Zgonc m. v. *Rendezőasszisztens:* Tompa Gábor és Szőke Zoltán. *Rendezte:* Janez Pipan m. *v.*
Szereplők: Palásthy Bea, Balogh Tamás, Peczkay Endre m. *v.,* Farkas Ignác, Szatmári György, Borhy Gergely, György János, Ecsedi Erzsébet, Szőke Zoltán, Andics Tibor, Baj László. Közreműködnek a színház stúdiósai.

PETER VON BECKER

A NAGY ÉLETUTAZÁS

BESZÉLGETÉS A NYOLCVANÉVES TÁBORI GYÖRGGYEL

- Bertolt Brecht halála óta ma már a *német nyelvterületen egyedül te* testesíted még meg a *régi, eszményi perszonáluniót drámaíró, rendező, alkalmanként* színigazgató s néha színész között. *Ugyanakkor mint amerikai nyelven* író, *németül* beszélő és *rendező, angol útlevéllel rendelkező zsidó, egyike vagy az* 1933 és 1945 *közötti emigráció utolsó tanúinak is:* a tengerentúli száműzetés és a *közép-európai hagyomány* között *vagy összekötő kapocs. 1914 májusában,* azaz az első *világháború* előtt három *hónappal, a régi Habsburg-birodalom alkonyán láttad meg a napvilágot. Milyen emlékeket* őrzöl *gyermekkorod Budapestjéről?*

- Ha az ember öregszik és megkísérli rekonstruálni az életét, akkor soha nem folyamatos, regényszerű történésben gondolkodik, hanem inkább mozaikszerűen, anekdoták, legendák füzérében. Hogy mindebből mi igaz, mi a közvetlen emlék, s mi az, amiről csak hallott az ember, azt néha maga sem tudja. Én csak azt tudom, hogy 1914-ben, közvetlenül a háború kitörése előtt születni nem volt valami jó ötlet. Ám úgy mesélik, születésem nagyon könnyen ment végbe. Anyám folyton kacagott vajudás közben, és azóta a női nevetésnek különös jelentősége van számomra, mert világra jöttömet idézi fel bennem.

Apám akkor, egészen véletlenül, Ferenc Ferdinánd trónörökössel utazott. Ott volt Szarajevóban is, amikor a trónörököst agyonlőtték: tanúja volt a világháborút voltaképp kiváltó merényletnek. Amikor megjött, azt mondta anyámnak: ne haragudj, amiért nem lehettem itt, de hát megölték a trónörököst; hol a bébi? A monarchia összeomlása után társadalmi kérdésekkel kezdett foglalkozni. Nyomornegyedekről és a monarchia különböző részeiből érkezett menekültekről készített filmeket, és előadásokat is tartott. Emlék-szem, hogy amikor négyéves lehettem, egy budapesti szegénynegyedet ábrázoló diafelvételeket mutatott egyik előadásán. Én a díszpáholyban ültem, Magyarország bíboros érseke mellett. Apám, mielőtt ezeket a szörnyű képeket be-mutatta volna, valami filmbohózatot forgatott le. Humor és iszonyat keveréke volt az egész. Az emberek nagyokat nevettek, és aztán mélyen megdöbbentek, amikor a patkányoktól összemart gyerekek képeit eléjük tárták. Az érsek odafordult hozzám, és azt mondta: „Az a baj az apáddal, fiam, hogy nem tudja eldönteni, megnevettetni vagy megríkatni akar-e bennünket." Számomra ez valamiképpen már akkor világos volt; így fest a helyzet azén fejemben is, és bizonyos értelemben ez az ambivalencia határozza meg drámaírói munkásságomat.

– *A keskeny határsáv* sírás és nevetés, *tréfa* és *fájdalom között* valóban *végighúzódik* egész munkásságodon.

– Azt hiszem, három-négy éves lehettem, amikor apám először vitt el cirkuszba, és én mindentől - a bohócoktól, az állatoktól - el voltam bűvölve. A végén aztán jött egy csodaszép nő, csillogó trikóban, felmászott a trapézra, meghajolt, nekilendült, és leesett. Ott feküdt egy vértócsa közepén. Igaziból halott volt. És én éveken át azt hittem, hogy ez minden este így történik, minden este jön egy szép hölgy, felmászik a trapézra, meghajlik, mosolyog, nekilendül - és lezuhan. Vagyis az, ami igaz, ami egzisztenciális, az az igazi tragédia, amelyet a színház legföljebb csak körülírhat - ez az utópia megmaradt bennem.

– 1932-ben letetted az *érettségit,* és *utána Németországba, Berlinbe* jöttél.

– Ez volt a nagy gazdasági válság ideje, amely Magyarországot különös erővel sújtotta. Meg aztán írni is akartam, mint családom legtöbb tagja, apám, fivérem, több nagynéném és unokanővérem - és ez elég reménytelennek tűnt, mivelhogy Magyarországon mindig több volt a költő, mint az olvasó. Akkoriban a családom a szállodai szakmára szánt. A berlini Adlon Szállónak volt egy igazgatója, bizonyos Kretschmar úr, aki elfogadta jelentkezésemet, így hát ott kezdtem dolgozni. Ez a Kretschmar aztán otthagyta az Adlont, és egy finom kis úri szállodát vett a Kantstrassén, a Hessler Szállót. Egy művészkávéház is tartozott hozzá, ott én csináltam mindent: hamutartókat pucoltam, pincér és szakács voltam egy személyben, egyébként elég közepes. Sört például egyszerűen nem tudtam tölteni.

Tábori György az ötvenes évek közepén New Yorkban

Az elfojtás művészete

- Tehát pikolóként kezdted tanulni a hotelszakmát, de nyilván közben az embereket is *tanulmányoztad. Mi maradt meg benned a weimari köztársaság végének* és a *nácí uralomba való átmenet korszakának berlini társadalmából?*

– Nagyon fiatal és nagyon éretlen voltam, és a politika nem érdekelt különösebben. Berlin mindenkit lenyűgözött, aki egy kisvárosból jött. Apokaliptikus időszak volt. Én a vörös Weddingben laktam, apám egyik barátjánál; ott szüntelen utcai harcok dúltak a kommunisták meg a nácik között, és minden hónapban új választásokra került sor.

– 1933. *január* 30-át *Berlinben* élted meg?

– Igen, ott voltam, méghozzá a Wilhelmstrassén. Mindenki oda ment. Nagy fáklyás parádét rendeztek a birodalmi kancellária előtt. Hitlert is láttam, ahogy integet az ablakból. Az emberek ujjongtak. Nagyon magányosnak láttam, de azért mégsem sajnáltam. Arra gondoltam: furcsa, milyen magányossá teszi az embert a hatalom. De a lényeg az volt, hogy legtöbb ember-nek, magamat is beleértve, fogalma sem volt, mit jelent ez az egész. A németeknek mindig szemé-re vetik, miért nem ébredtek fel előbb, miért nem akadályozták meg a dolgot már az elején. Hát hogy lehet, hogy nem tudtak semmit? Pedig az emberek tényleg semmit sem tudtak, talán né-hány politikailag aktív vagy nagyon világos szemű ember kivételével. A nácik stratégiájában éppen az volt az ördögi, hogy mindent lassan, fokozatosan csináltak. Néhány embert lefogtak vagy elvertek, egy koncentrációs táborról is suttogtak, de hát ez még szinte semmi sem volt. A monumentális fenyegetés lopakodva közeledett. Sokat szavainak az elfojtásról meg arról, hogy az milyen ártalmas; én már hallani sem bírom az ilyesmit. Könnyű azt mondani, hogy tudatosan kell élni! Ha az emberek valamit elfojtanak magukban, azért teszik, mert jó okuk van rá. Nem akarnak szüntelen a gonosszal szemezni, akár magánéletben, akár a történelem síkján. Ma ugyanilyen a helyzet. A németek ebből a szempontból egyáltalán nem kivételek. Hiszen a zsidók is elfojtották magukban a veszélytudatot, és még ma is ezt teszik. Az a bizonyos Kretschmar úr, a fönököm, német nacionalista volt, és nagyon rendes ember. A hatalomátvételt követően a szállodában senki sem nézett rám görbe szemmel. Én voltam az egyetlen külföldi: magyar is, zsidó is. Csak egyetlen pincér jelentette ki: „Kretschmar úr, mit keres itt ez a Tábori, aki kül-földi is meg zsidó is, amikor annyi a munkanélküli?!" „Mit mondott?" - kérdezte Kretschmar. „Azt, hogy igenis külföldi és zsidó!" „Ki innen!" És kidobta azt az embert. És ez 1933-ban történt. Mi hát a tipikus? Létezik-e - akár a színházban, akár az életben - tipikus emberi viselkedés? Szerintem nem létezik.

– *A harmincas években* aztán *hazamentél Budapestre, írni kezdtél,* újságíró *lettél. Mi történt a* családoddal a *harmincas évek végén,* és te *magad hogy kerültél Budapestről Londonba?*

– Pál fivérem 1935-ben Londonba ment, és ott irodalmi ügynökséget alapított, és én néhány hónap múlva utána mentem. Magyarország csak fokozatosan, szóval csak 1941 után lett fasiszta. Konzervatív kormány volt, de a parlamentben ott ült a szociáldemokrata ellenzék is. A harmincas évek elején jött létre a helyi fasiszta mozgalom: nyilaskereszteseknek hívták őket. A háború kitörése után egy angol lap tudósítójaként megint visszamentem Budapestre. Azon a karácsonyon láttam utoljára a családom legtöbb tagját. Olyan volt az egész, mint egy tragédiában: az asztalon még a régi ezüstnemű, egy kis ünnepség, a vihar előtti csend. Nagyon szép volt. Az emberek meglehetősen nyomott hangulatban voltak, de nem jobban, mint manapság. De annyi világos volt, hogy ha tovább maradok, ottragadok, és ezt nem akartam. Az utolsó liberális pesti újság tudósítójaként Szófiába küldtek. Családomnak nem lett semmi baja - egészen az 1941-es fordulatig. Apámat egyszer rövid időre letartóztatták, amiért a bátyám a BBC-nél, a magyar osztályon dolgozott, s ezt persze tudták. Apám maga köré gyűjtötte a Jugoszláviában, Romániában és Csehszlovákiában élő rokonsá-

Eleonore Zetzshe és Stanley Walden a Jubileumban (1983)

got, mert ott már sokkal rosszabb volt a helyzet. Magyarországon volt a legkisebb az antiszemitizmus; félmillió keleti zsidó gyűlt ott össze. Egy ideig tizennyolcan laktak viszonylag nem nagyméretű lakásunkban. És azután apámat újra letartóztatták, és különböző börtönökbe és lágerekbe került.

A szülők sorsa

▪ *Ez már 1944-ben történt, amikor Eichmann Budapesten* ütötte *fel főhadiszálását.*

– Igen. Egy kis illegális mozgalom ki akarta apámat szabadítani. Ő vonakodott, mert azt kérdezte, mi lesz a láger többi ezerkétszáz lakójával. 1944-ben aztán az utolsó Magyarországról indított transzporttal Auschwitzba vitték. Anyám elrejtőzött, de őt is elkapták, és négyezer ember-rel együtt vonatra rakták, hogy deportálják, de a határon különös dolog történt, amiből elbeszélést és színdarabot is írtam: anyám rávett egy német tisztet, hogy küldje vissza. Volt egy menlevele a svéd vöröskereszttől. Hittek neki, és hazaengedték. A négyezer emberből egyedül ő maradt életben.

– My Mother's Courage *című darabodban azt* írtad, *hogy ez egy átrakodóhelyen történt, úton Auschwitz felé.* A *darabot 1979-ben* írtad, és *a müncheni Kammerspiele mutatta be, Hanna Schygullával a főszerepben.* És azt *állítod, hogy Tábori mama még aznap* este *leült kártyázni az ismerőseivel.*

– A határállomás, ahol az a német tiszt meg-mentette, három órára volt Budapesttől. Anyám rögtön vonatra ült, és elment a húgához bridzsezni.

– És utána *hol bujkált az* édesanyád? *Barátoknál vagy hamis papírokkal?*

– Az egyik unokatestvérem Wallenbergnek volt a munkatársa; emberek ezreit mentették meg, köztük anyámat és a húgát, az ő édesanyját is. Később a két nővér elvált egymástól, és anyám a féltestvérénél bujkált; ott maradt a háború végéig. Utána Londonba utazott. Családom mintegy nyolcvan százaléka pusztult el különféle lágerekben.

– *Te magad is Londonban voltál, de jártál a Közel-Keleten, Szófiában, Isztambulban, Palesztinában, Jeruzsálemben és Kairóban is. Jeruzsálemben nősültél meg először.* 1943 *végén aztán* visszatértél *Londonba,* és ismét a *BBC-nél dolgoztál. Ez idő tájt több* német és osztrák *emigráns is dolgozott a* BBC-nél, *például Erich Fried* és *Hilde Spiel. Volt köztetek* kapcsolat *ezekben az utolsó háborús években?*

– Legföljebb a kantinban, ahol a világ legrosszabb kávéját főzték. Feleségem, Hannah a német osztályon dolgozott, én meg főképp a regényeimen dolgoztam. Első könyvem, a Beneath the Stone *(A kő alatt)* még Jeruzsálemben keletkezett. Hőse egyébként német volt, amiért számos bírálat ért. Pedig engem éppen ez izgatott: egy angol meg egy német találkozása. A könyv aztán 1944-ben jelent meg Londonban. A *Companions* of the *Left* (Társak *balkézről)* című regényt 1945-ben a hajón írtam, Szuez és Liverpool között. Utána következett egy Kairóban játszódó pszichokrimiféle, az *Original Sin (Eredendő bűn),* majd még egy közel-keleti tárgyú regény, *The Caravan* Passes *(A karaván halad),* de ezt már Hollywoodban írtam.

Ha csenget Hollywood

- *A hollywoodi* meghívás *a háború után jött. Első regényeid felkeltették a nagy álomgyárak tehetségkutatóinak figyelmét.*

– Először 1945-ben mentem át Evelyn Waugh-val három hónapra; az volt az elképzelés, hogy egy kicsit kipihenjük magunkat; élvezzük a napsütést, az élet kis örömeit, amelyekben Angliában nem lehetett részünk. Szerdán még sort álltam egy szem tojásért, és pénteken már Los Angelesben reggeliztem steaket és little-thin-hot cake-et, meg csupa olyasmit, amit évek óta nem is láttam.

– *Már akkor* is *repülőn utaztál?*

– Igen, tizennyolc óráig tartott a repülőút Londontól New Yorkig. A Metro-Goldwyn-Mayer hívott meg, mivel megfilmesítették egyik novellámat. Istennek hála, az egészből semmi sem sült ki. Esztétikai szempontból Hollywood legpocsékabb korszaka volt ez. A nagy studiók monopolizálták a mozikat, és minden szemetet el tudtak sózni. Másfelől viszont az is igaz, hogy három hónapra utaztam el Amerikába, és aztán huszonkét évre ottragadtam - 1947-től 1970-ig. Éltem Hollywoodban; az ottani munkakörülményekre nézve elég csak beleolvasni Brecht nap-lójába, ő ezt az egészet tovább és élesebb szemmel figyelte meg. Engem két hétre megbabonázott Hollywood, de már akkor is egyszersmind feszengtem egy kicsit.

– *Ez idő tájt mégiscsak valami komfortos inkubátorban éltél, Evelyn Waugh* mellett, *aki* megírta fontos és *jellegzetes könyvét,* a Halál Hollywoodban t, *amely arról* szól, *miképp fojtják el magukban az itt élő emberek a* halál és a *betegség tudatát. Együtt voltál Faulknerrel is,* aki *akkoriban ugyancsak gyér sikerrel* írta *forgatókönyveit.*

– Néha, ha pénzszűkében volt, bedolgozott Howard Hawksnak.

– *Te példának* okáért *forgatókönyvet* akartál *írni Thomas Mann* Varázshegyéből. *Az* engedélyt *megkaptátok, te Madame Chauchat* szerpét Greta *Garbónak szántad, Hans Castorpét pedig Montgomery Cliftnek. Mi lett* ebből a terv*ből?*

– Thomas Mann az Angliában született (?)

A kannibálok (Schillertheater, 1969)

Alexander Kordának, a nagy filmcézárnak adta el a jogokat. Korda öccse, Zoltán Hollywoodban nagyon jó, kissé már alternatívabb szellemű rendező volt. Sokat beszélgettünk és álmodoztunk erről a tervről, és persze Thomas Mann-nal is beszéltem róla. Hat hónapig dolgoztam a forgatókönyvön, és Korda meg is próbálta eladni, de csak kinevették. Film egy klinikáról, egy szanatóriumról, ahol csupa tüdővészes él - ez az akkori Hollywood szemében csak rossz vicc volt.

– *Ez volt az az idő, amikor Hollywoodban semmiről nem akartak tudomást venni, ami dekadens,* beteges, *túlságosan európai vagy éppen kommunistának minősülhet.* És ráadásul ezt *mind* össze *is keverték.*

– Hát igen, elvégre kommunista tendenciáknak nyomuk sem volt. A McCarthy-féle vizsgálatok abszurditása hisztérikus jellegükből fakadt. A legjava forgatókönyvírók munkái legföljebb társadalomkritikai jellegűek voltak, méghozzá, a mai gyakorlattal összemérve, roppant szerény mértékben. A McCarthy-féle nyomás alatt mégis irtózatos hatású boszorkányüldözés bontakozott ki, ha nem is oly radikális következményekkel, mint Európában: elvégre itt senkit sem öltek meg. De volt foglalkoztatási tilalom, volt börtön, voltak öngyilkosságok. Sokakat tartóztattak le.

– *A te neved is ott volt az úgynevezett* feketelistán.

– Igen, mint úgynevezett „útitársé", hiszen kommunista soha nem voltam.

Idegen a paradicsomban

- *Hollywoodról mint álom-* és *lidércnyomásgyárról* számos *könyv, film,* színdarab íródott. *Feljegyzések születtek az emigrációról is, Thomas Mann, Feuchtwanger, Brecht vagy* Salka *Viertel tollából.* Sokat *tudhatunk meg az európai emigránsok* csalódásairól, akik ekkoriban *nem találták meg a vágyott munkalehetőségeket. Te miként élted meg ezt a* helyzetet, *úgyis mint az egyik* ilyen *„idegen a* paradicsomban", *hogy egy angol* történész meghatározását *idézzem?*

- Brecht nagyon kritikusan, én inkább romantikusan éltem meg a helyzetet. Képzeld csak el, hogy élsz egy házban, és minden vasárnap Büchner, Kafka, Flaubert, Mahler és társaik jönnek hozzád vendégségbe. Számomra ők voltak ifjúságom hősei, és a szokásos emigránskonfliktusok nagyon kevéssé érintettek. Jóformán minden vasárnap megjelentek: eljött Chaplin meg Greta Garbo, meg Charles Laughton; Salka Viertel háza ott, a Mulberry Roadon volt az egyetlen igazi szalon, a szó francia értelmében. Salka voltaképpen szegény volt, ezért laktam nála mint albérlő. Anyám is ott lakott. Életem egyik legszebb korszaka volt ez. Persze tapasztaltam, milyen kevesen boldogultak. De Thomas Mann-nak jól ment, Feuchtwangernek pedig nagyon jól, Schönberg professzor lett, noha legföljebb ha két ember tudta, kicsoda, és mekkora a jelentősége. A többieknek viszont nehéz soruk volt. Salkának volt például egy takarítónője, aki vendégségek alkalmából pincérnőként is kisegített. Ez az Anna nevű nő Berlinben színésznő volt; és most így kereste a kenyerét. Bámulatos jelenség volt. Felszolgált az elegáns vacsorákon, ahol Chaplin meg Garbo is jelen voltak, és a szájában mindig ott lógott a cigaretta, és hangosan szitkozódott. Egy másik alkalommal Garbo valami üzleti tanácsadóval, bankárral vagy ingatlanügynökkel, mindenesetre egy roppant visszataszító alakkal jött el. Anna sürgött-forgott, lengyel libasültet szolgált fel, és közben szitkozódott, hogy lehet ilyen undorító fráterrel egyáltalán egy asztalhoz ülni. Hátborzongató volt ez a hangos átkozódás.

Hollywoodi arcok

Garbo barátja Gaylord Hauser, a híres dietetikus volt, és Garbo ezért egészségmániás lett. Otthon volt egy Gertrud nevű német szakácsnője, és örökké brokkolit ettek vagy legjobb esetben báránykotlettet, soványan. Mivel azonban Garbo így örökké éhes maradt, titkon, Gertrud háta mögött, eljárt Salka Viertelhez, és falta a libasültet meg az almásrétest... De azért persze volt benne valami isteni. Az istennő és a nyárspolgár egészen sajátos keveréke volt.

- Bertolt *Brechttel 1947-ben ismerkedtél meg, amikor* Charles *Laughtonnal* és Joseph Lo*seyval* épp a Galilei életének *ősbemutatójára* ké-

A Godof-ra várva Tábori 1969-es müncheni rendezésében

szült. Hogy keveredtél oda? Hiszen a darabot két helyen játszották, egyszer Kaliforniában és egyszer New Yorkban.

– Az első előadás Hollywoodban volt. Kétszer-háromszor elmentem a próbákra, mert ismertem Loseyt, és általa ismertem meg először Laughtont, aztán Brechtet. Brechttel azonban alig volt közvetlen kapcsolatom. Hollywoodban őróla keveset tudtak, csak a németek ismerték. Olvastam a *Koldusoperát* meg az elbeszéléseit. A többi darabját nem ismertem. *A Kurázsi* mamát Laughton adta oda nekem; később aztán lefordítottam angolra.

– *Melyik Brecht-művet* fordítottad le először?

- A Galileivel kezdődött. Laughtonnak nagy erkölcsi és pszichológiai nehézségeket okozott Galilei híres utolsó beszéde, amelyben önmaga fölött mond ítéletet. Laughton ezt roppant heroikus stílusban adta elő: ime, a nagy ember, aki beismeri, hogy elárulta mesterségét. Brecht szándékai ellenére „átélte" a dolgot. Amikor New Yorkban voltak, elmentem az egyik próbára. Amikor beléptem, Laughton a földön fetrengett, mint valami óriási bálna, és tombolt. Megkérdeztem Loseyt, mi történt. Kiderült, hogy Laughton nem boldogul azzal a bizonyos beszéddel. Lehet, hogy a fordítással volt baj, amelyet maga Laughton készített. Ekkor aztán odaadták nekem a szöveget, és egy kicsit bütyköltem rajta. A problémát nem sikerült ugyan maradéktalanul megoldani, de bennem akkor támadt fel először a kéjes vágy, hogy közvetlenül foglalkozzam Brechttel.

– *Első saját darabodat, a* Flight in Egyptet (Menekülés Egyiptomba) *1952-ben mutatták be a Broadwayn, Elia Kazan rendezésében. Hogyan* születettez a *darab,* és *mi* volta *célod* vele?

– A darabnak nem volt sikere, én mégis nagy sikernek éreztem. Nagy álmom valósult meg: láthattam, ahogy művem Elia Kazan rendezésé-ben, csodálatos színészekkel életre kel a Broadwayn. A darab egy Egyiptomban rekedt osztrák családról szólt, amelyik Amerikába szeretne eljutni; az ő áldozataikról és szenvedéseikről beszél a történet. Afféle ironikus tragédia volt, de Kazan inkább melodrámává formálta, és kihagyta belőle a humort. Akkoriban nagy nyomás alatt állt, a bemutató után el is ment McCarthyhoz és denunciáns lett, mert mindenáron Hollywoodban akart filmeket csinálni.

– *Dolgoztál még vele a későbbiekben?*

– Nem, mert mi mind fölöttébb morális lények voltunk. Vannak korok, amikor egész egyszerűen muszáj morális döntéseket hozni. Ha az ember nyomás alatt áll, mindig módjában van vagy igent vagy nemet mondani, és Kazant végtére nem kínozták meg. Kora legjelentősebb színházi rendezőjeként bízvást maradhatott volna New Yorkban is, ahol nem létezett feketelista.

– *Kit jelentett fel például?*

– Sokakat. Nem emlékszem már minden névre, de köztük volt Lee Strasberg, Clifford Odets meg néhány színész. Nagyon a bögyömben volt, mert azt lehet mondani, barátok voltunk. Ez az a sajátos korrumpálódás, amelyet épp a siker hoz magával. Emlékszem, a *Menekülés Egyiptomba* bemutatója után sétálni mentünk; körbejártuk a háztömböt. Kazan nagyon lehangolt volt. Én tudtam, hogy az előadásnak nem lesz sikere, és tudtam, hogy emiatt szorong. Úgy éreztem, meg kell, hogy vigasztaljam, és megkérdeztem, miért van ennyire letörve? „Holnap elmégy Hollywoodba, és holnapután megrendezed Tennessee Williams új darabját. Hát muszáj mindig mindennek sikerülnie? You can't win them all." Ő erre azt mondta: „Ti, európaiak nem tudjátok megérteni, mit jelent a siker és mit a bukás." „Hát akkor - kérdeztem - mondd meg, mit jelent számodra a siker?" „Success is when everybody calls you." Hát persze: csak akkor vagy sikeres, ha szüntelenül cseng a telefonod. Azt feleltem: „Már ne haragudj, neked azok számítanak, akik csak akkor hívnak fel, ha sikered van?" És Kazan azt felelte: „Igen."

Hitchcock és Chaplin

- A Menekülés Egyiptomba *Broadway-bemutatója után keresett meg Alfred Hitchcock.* I Confess (Beismerem) címen *írtál* számára forgató*könyvet, egy kissé melodramatikus francia anyag alapján. A film 1953-ban készült el, Montgomery Clifttel, Karl Maldennel* és O. *E. Hasseszel a főszerepekben.* Ám *Hitchcockkal való együttműködésednek hamar* vége *szakadt.*

– A személyes kapcsolat igazán kellemes volt; Hitchcock volt ugyanis Hollywood legnagyobb ínyence. Pazar borpincéje volt - a legjobb Amerikában. Volt egy fantasztikus német szakácsnője is. Nagyvonalú, kedves, szellemes és roppant gonosz fickó volt, aki minden problémáját és frusztrációját le tudta vezetni a maga

fenségesen szadista munkáiban. Hiszen valamennyi filmje megkínozza a nézőt- ahogy jó krimihez illik. Ami azonban közös munkálkodásunkat illeti, meg kell világítanom a kontextust. Hollywoodban mindig valami esztétikai vagy politikai cél lebegett az ember szeme előtt, ami persze merő illúzió volt. A mai viszonyokkal szöges ellentétben a forgatókönyvírónak semmi hatalom nem volt a kezében; néha öten-hatan is írták a forgatókönyvet. Én igent mondtam, először is azért, mert kellett a pénz, de ennél lényegesebb volt, hogy ennek a felkínált francia melodrámának volt egy, a McCarthy-korszakot érintő dimenziója is; felvetődött benne a kérdés, hogy szabad-e neveket mondani? Márpedig igenis voltak, akik, Kazannal ellentétben, nemet mondtak, és ez izgatott engem a dologban, meg persze az, hogy Hitchcockkal dolgozhatom. Bár soha nem voltam igazán szenvedélyes rajongója, mert az effajta manipulált feszültség az én számomra túl átlátszó volt; Carol Reedet érdekesebbnek találtam. Meg aztán akkoriban még idealista voltam, politikailag balra álltam Hitchcocktól, transzcendens hajlamaim voltak, őt pedig mindez nem érdekelte.

– *Van* valaki, *akivel nagyon jó viszonyban voltál, mégsem dolgoztatok* soha együtt: ez *Charlie Chaplin. Pedig van, ha úgy* tetszik, egy *különös kapcsolat is* kettőtök *között: Chaplin filmvászonra* vitte *a „nagy diktátort", Adolf Hitlert,* te *pedig szűk fél évszázaddal később* Mein Kampf című *darabodban Hitlert még mint kis, kifejletlen diktátort ábrázoltad. És mégis: Chaplinhez csak* társasági, *nem pedig munkakapcsolat fűzött...*

– Igen, ez a kapcsolata negyvenes években alakult ki. Akkor már Oona O'Neill volt a felesége, és én nagyon gyakran jártam hozzájuk. Chaplin egészen grandiózus elbeszélő volt; el is játszotta, amit mesélt. Tulajdonképpen csak tíz sztorija volt, de ezeket százszor is előadta, és mindig isteni számot produkált belőlük. Utoljára Londonban találkoztunk. *A hongkongi grófnő* című filmjét forgatta éppen, ami nem volt valami különösebben sikerült alkotás. Forgatás közben látogattam meg; csodálatos volt figyelni, ahogy rendez. Csak az volt a baj, hogy mindig előjátszott Marlon Brandónak, aki, mint tudjuk, nem volt komikus színész. És minél komikusabb volt Chaplin, annál nehézkesebb, melankolikusabb és igazabb lett Marlon Brando.

Chaplin éhenkórász csavargófigurája és saját személyisége között nagy volt a távolság. A magánéletben olyan volt, mint egy diplomata, mindig nagyon elegáns; tűcsíkos öltönyökben járt, és tökéletes King's Englisht beszélt - tehát voltaképpen megtagadta ifjúságát, hiszen cockney családból származott. Csodálatos politikai előadásokat is tartott; idealista volt, egy afféle régimódi szocializmus értelmében.

Jelenet a Melli Kampfból (Akademietheater, Bécs, 1987)

Marilyn Monroe, az összeomló mesefigura

- *Az e századi amerikai film-* és *kulturtörténet* számos *kiemelkedő alakjával voltál* személyes *barátságban, így Arthur Millerrel* és *Marilyn Monroe*-val is.

- Marilyn Monroe tragikus eset, mert azok, akik csak szexbombának nevezték, súlyosan félreértették. Garbo isteni mivolta belőle hiányzott. A tragikus az volt, hogy fejleszteni szerette volna tehetségét, mert elege lett a filmekből, ahol a rendezők csak szexbombaként használták, és nagyon csúnyán elbántak vele. Mint szinte minden nagy és jó színészben, benne is súlyos szorongások éltek. Ez a szorongás egyfajta szeméremérzetből fakad, mert ha az ember ilyen sokat ad magából, akkor ki is adja magát. Minél jobb színész valakI, annál többet árul el magáról a szerep keretein belül. Egyébként, ha az életrajzból indulunk ki, Beckett és más írók is küzdöttek ezzel a problémával.

– *Pedig hát az* írók *jobban el tudják rejteni személyiségüket...*

– Ez igaz. De térjünk vissza Marilynre. Mindig elkésett. Különböző pszichiáterekhez és analitikusokhoz járt; lehet, hogy ebben a szakmában erre szükség is van. Engem egy fényképész, Alex Paul mutatott be neki, még mielőtt híres lett. Amikor Paul elhozta hozzánk, én éppen egy regényen dolgoztam. Együtt vacsoráztunk; fogalmam sem volt, kicsoda. Nem is érdekelt különösebben. Amíg csak hirtelen meg nem kérdezte: „Szóval maga író?" „Igen, az vagyok." „És mit ír?" „Most éppen egy regényt." „Én is olvastam egy regényt." „Valóban? Mi volt az?" „Egy orosz regény." „És ki írta?" „Dosztojevszkij." Na, ez már kezdett érdekelni. „És mit olvasott Dosztojevszkijtól? *„A* Karamazov testvéreket." És el-kezdett Dosztojevszkijról beszélni, egy gyermek naivitásával, de nagyon találóan. Elmesélte az

egész történetet. Az volt a vágya, hogy eljátszhassa Grusenykát, a szajhát.

– *Ekkoriban még Norma* Jean *Bakernek hívt*ák?

– Nem, már Marilyn Monroe volt. De még nem játszotta el első fontos szerepét, John Huston Aszfaltdzsungelében. Évekkel később aztán ismét találkoztunk, amikor Arthur Miller barátom felesége lett. Álompárnak nevezték őket, holott házasságuk valójában érdekes keveredés volt, egy nagyon puritán és nagyon morális baloldali radikális brooklyni zsidó és egy mesefigura között, aki belepusztult abba, ahogyan a világ bánt vele.

– *Ugorjunk egyet.* Saját *színházi tevékenys*éged Amerikában, az ötvenes-hatvanas évek-ben bontakozott *ki;* ekkor *mozdultál el a filmtől a* színház *felé. Ekkoriban már második feleségeddel, Viveca Lindfors svéd színpadi* és *filmszínésznővel éltél, aki máig is New* Yorkban *van. Mindketten* Lee Strasberg Actors' Stúdiójának *köréhez* tartoztatok, *majd* saját társulatot *alapítottatok; rövid ideig volt egy fesztiválotok is. Az egyik* asszisztensed *neve...*

- ...Dustin Hoffman volt. Fiatal, teljesen ismeretlen színész.

Auschwitz-drámával Németországba

▪ 1968-ban *volt az utolsó amerikai bemutatód:* a The Cannibals-é (Kannibálok). A darabot *egy évvel* később *megrendezted Berlinben, a Schillertheater stúdiójában is. Ezzel tértél* vissza Németországba - *éppen* egy Auschwitzban játszódó darabbal. A *kannibálok* egy koncentrációs tábor *foglyai, akik a* végén *egyik fogolytársukat falják fel. A* darab *arról* szól, *hogy a* túlélés vágya *gyilkos hajlamú, de nagyon* is emberszabású szakács. *Mit jelentett neked mindez? Milyen csábítás* és netán *milyen* szorongások *indítottak rá, hogy éppen* ezzel a darabbal jelent *meg Né*metországban?

– Hitem szerint az Isten a véletlenben rejtőzik. Véletlen volt az egész - de számomra éppen ez az alkotás alapelve. Amerikában a hatvanas évtized a mindenirányú emancipáció fellendülésének korszaka volt. Nagyon sokat tanultam belőle, de gazdaságilag egyre nehezebb lett a helyzet. Ami ma végbemegy Amerikában, igazán hátborzongató. A hatvanas évek nagy impulzusai mind elhaltak. 1968-ban Kelet-Berlinbe utaztam, egy Brecht-kongresszusra. Akkor láttam először a Berliner Ensemble-t. Ma is úgy vélem: ez volt a legjobb színház, amit valaha láttam.

– *Ez Helene Weigel* és a *megboldogult Brecht Berliner Ensemble-ja volt.*

– Ez a színház valóságos idol volt, még ha magam nem is követtem stílusát. Ezután ajánlotta fel kiadóm, Maria Sommer a Kannibálokat a Schillertheaternek. Amikor értesültem a dologról, nagyon csodálkoztam, amiért egy német színház hajlandó eljátszani egy ilyen Auschwitz-drámát. Maria Sommer azt is megkérdezte, nem akarnám-e én magam színre vinni. Martin Frieddel közösen csináltuk; New Yorkban is ő volt a társrendezőm.

– *Vagyis a vőd...*

– Igen, a vőm volt. Ez is úgyszólván véletlen volt meg nem is. Amerikát roppant izgalmasnak találtam, New Yorkban nagyon szívesen éltem huszonkét éven át, de otthon soha nem éreztem magam, noha saját házam volt, és két gyermekem. Az angol állampolgárságot is megtartottam; jóformán öntudatlanul, de soha nem bírtam elszakadni Európától. Sok emigráns volt így ezzel. Visszajött Thomas Mann, csakúgy, mint Hans Sahl vagy Fritz Kortner. A Kannibálokkal szerzett New York-i tapasztalatok birtokában úgy éreztem: ha egyszer színházat csinálok, annak Németországban kell megtörténnie. Ráadásul itt működik a legjobb színházi struktúra is. Minden szempontból nehéz volt a búcsú Amerikától, de soha nem bántam meg.

Hildegard Schmahl és Michael Degen a Masada bécsi előadásában

„Így én nem tudok gondolkodni!"

- *Gondolkodtál-e* azon *valaha, amikor* 1968-69-ben *visszatértél Németországba, hogy akkoriban* még egészen valós *lehetőség lett volna egy kávéházban, vendéglőben, a buszon vagy a vonaton* szemben *ülni apád gyilkosával?*

– Így én nem tudok gondolkodni. A háború alatt sem tudtam. Nem tudok úgyszólván pausálban találkozni emberekkel. Olyan fogalom, hogy „németek" általában, nem létezik. Létezik Peter von Becker, Helmut Kohl és Edith Clever, mindegyikkel személyesen kell találkoznom, számomra minden más felfogás gonosz vagy hazug. Ha időnként ilyen pausál megállapításokat hallok, viszketni kezdek. Akár általában a nőkről, az ifjúságról vagy a színházról beszélnek így: ezek az absztrakciók voltaképpen csak kényelmes módszerül szolgálnak az emberek eldologiasítására. Ha egy emberből „dolgot" csinálunk, azzal Hirosima vagy Auschwitz felé tesszük szabaddá az utat. Erre én nem vagyok képes! Attól kezdve, hogy visszajöttem, soha, egyszer sem éreztem ilyesmit.

– A Kannibálok sikert aratott, *és a tévé is át*-vette az előadást. *Utána hogyan alakultak a dolgok?*

– Egyetlen bőrönddel és százötven dollárral érkeztem meg Németországba, és már ifjúnak sem mondhattam magam, de mindez csöppet sem zavart. Az emberek kedvesek voltak, segítettek. A Német Kulturális Cserehivataltól egyéves ösztöndíjat kaptam Berlinben. Jött a *Pinkville* című musical, amelyet egy templomban adtunk elő. A vietnami háborúról, My Lairól szólt, és

azt mondták: ez a „best musical", amely egy tömegmészárlásról szól...

– Sajátosan kötöd össze a *tréfát a fájdalommal; úgy találkoznak nálad, mint az* olló *két szára*. Sokan azonban *úgy érezték: ez az olló* őket *vágja meg.* A My Mother's Courage-ben *például azt kérdezi valaki az Auschwitz felé tartó halálvo*naton: *„Hol van* itt az étkezőkocsi?" *Egy* másik *ponton anyáddal* ezen a vonaton *egy ismeretlen* utas, *egy fogolytárs fizikailag szeretkezik: „Nagyon kérem - talán* most *tehetem* utoljára!" Komédiának, *sőt, néha* obszcenitásnak és tragé*diának* ez az összekapcsolása *nagyon tipikus* vonása egész *munkásságodnak.*

Vicc és katasztrófa

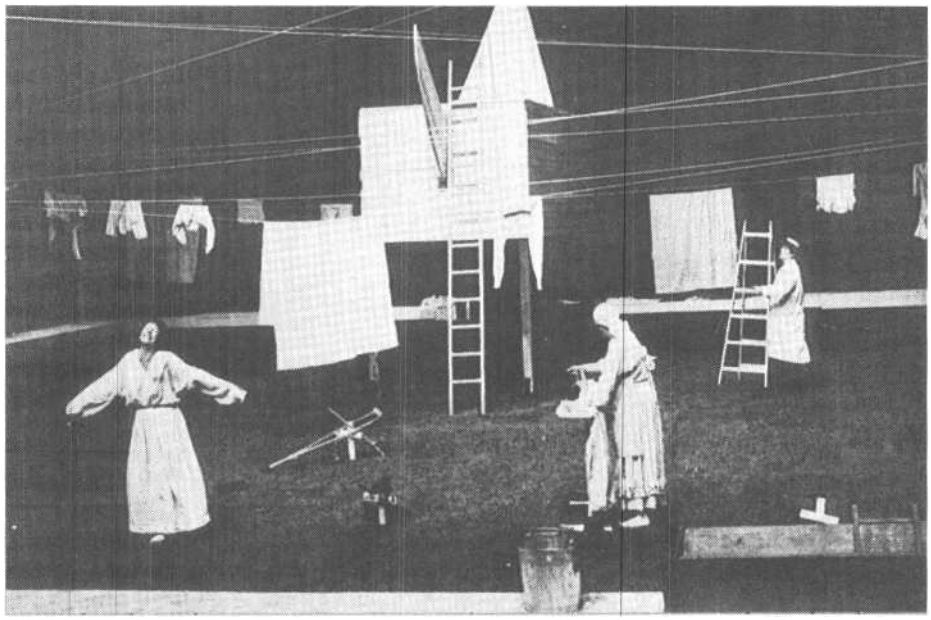
- Nem programszerűen történik így. Soha nem ülök úgy neki a munkának, hogy azt kérdezem magamtól: na, hogy tudnék most nevetni valami komoly dolgon? Ám a kérdést gyakran felteszik. Először is szerintem a nevetés nem feltétlenül valami frivol dolog, hanem éppoly egzisztenciálisan felszabadító hatású, mint a sírás. A nevetés nagyon mély testi reakcióból születik. Számomra tulajdonnképpen a vicc lényegéről van szó, a vicc voltaképpeni zsidó hagyományáról. De ez a fajta humor másutt is fellelhető, például Angliában. Abból a felismerésből fakad, hogy minden viccnek egy katasztrófa az igazi tartalma. Ha ezt a felismerést megfordítjuk, és azt kérdezzük, miképpen bánjon az ember egy katasztrófával, legyen bár személyes vagy történelmi jellegű, és ha aztán humorral ábrázoljuk, vagy éppenséggel viccé alakítjuk - nos, szerintem ez először is nagyon is jogosult eljárás, másodszor pedig, ahogy Luther mondta: „Nem tehetek másként." Valahol ezekben a színdarabokban a tréfának egyszer csak vége szakad. Azt hiszem, ha a viccben vagy a komédiában nem rejlik valami halálosan komoly tartalom, akkor nem működik - számomra legalábbis biztosan nem. Számomra a vicc a legtökéletesebb irodalmi forma, mivelhogy rövid, abszolut logikus, és a poénja mindig meglepetés. A vicc egyszersmind a dialektika demonstrációja is.

– Jártál-e *magad is* ott, ahol a *komikumnak vége szakad,* azaz *Auschwitzban?*

– Nem, Dachauban többször is, de Auschwitzban soha. Nem azért, mintha nem akartam, vagy valamilyen belső ellenállásra számítottam volna. Münchenben láttam egy társasutazási hirdetést: autóbusz-kirándulások Auschwitzba... Nem is tudom, talán mégiscsak van bennem valamiféle ellenállás; Dachauban is voltak ilyen ellenérzéseim. Mára minden olyan szép lett, olyan tiszta, olyan perfekt.

– *Auschwitzra és Birkenaura ez nem* vonatkozik. *Birkenauban a régi* halálépületekben még *ott leng a* füst feketesége. *A barakkok olyanok, mintha csak* most mentek *volna ki belőlük a lakók.* De persze ez is *múzeum. És efelől a színház* sem téveszthet meg, *amikor ilyesmivel foglalkozik. Nem állíthatja színpadra a* valóságot; csak *emléket, fantáziaképet* ábrázolhat - és *talán valami* reménységet is.

- Igen, ez itta fogas kérdés. Tulajdonképpen mi van a színpadon? Hogyan találhatjuk meg azt, ami valósnak, reálisnak nevezhető? Mi a valóság egyáltalán? Oly gyakran hallom ezt a szót, egyszer talán alaposabban is meg lehetne vizsgálni: tulajdonképpen mi az, ami valóság? Én csak egy példát mondhatok. Amerikában minden értelmes ember analízisbe akar menni. Nekem is volt egy öreg, nagyon kedves pszichiáternőm. Egyszer el-meséltem neki egy egészen fantasztikus álmomat. Egy ideig az ember, egészen öntudatlanul, mindig fantasztikus álmokról akar mesélni, hogy bemutassa, milyen beteg a lelke, milyen őrült, milyen vad képzetek foglalkoztatják. A mese közepén tartottam, amikor egyszer csak elhallgattam, és azt mondtam: be kell vallanom, hogy hazugság volt az egész, egyáltalán nem álmodtam ilyesmit. Ő pedig erre azt mondta: „Nem, téved, ha azt hiszi, hogy hazudott, mert amit elmesélt, az a maga számára éppoly valóságos volt, mintha tényleg álmodta volna. Mert ha kitalál valamilyen történetet, vagyis valami megszületik a fantáziájában, azt saját maga csikarja ki a valóságtól, és mindig van mögötte valami. Valamit mondani akar vele, és közben érez és gondol bizonyos dolgokat." Ezek a szavak engem mint színházcsinálót nagyon is megnyugtattak.



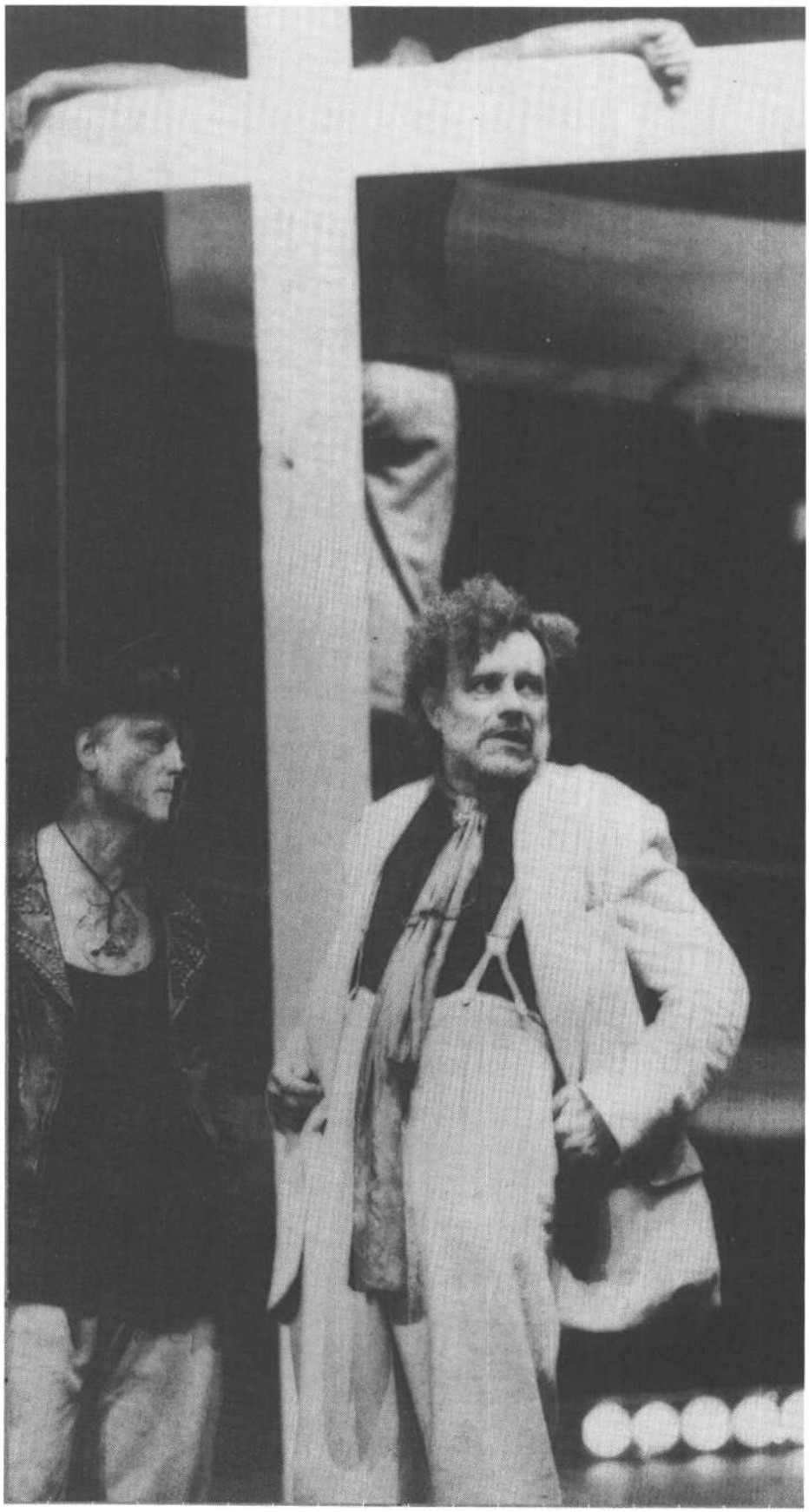
Jelenet *a Nők - Háború - Vígjáték című* elő*adásból*

A színház, a <u>válság</u> <u>és</u> az igazság

- Nemsokára *nyolcadik évtizeded* végére érsz, és *olyan* kreatív *maradtál, annyit* írsz és *rendezel, hogy jó néhány harmincéves megirigyelhetne* érte. *Vajon* ez a *megállás nélküli* írás és rendezés *egyszersmind valamiféle* személyes *terápia is? Foucault a halállal kapcsolatban egyszer azt mondta:* amíg *írunk, addig a* kilőtt *nyílvessző még a levegőben függ* és *nem talált el bennünket.*

- A halandóságtól való menekülés persze mindig jelen van a munkában; no de ez éppígy igaz egy bankigazgatóra vagy egy taxisofőrre is. Ha olyasmit csinálok, aminek számomra értelme van, az egyszersmind menekülés is; megvédhet bizonyos gondolatoktól vagy a halálfélelemtől. De számomra ez sokkal konkrétabb fogadalommá lett, és hasonlót tapasztalok a színészeknél is. Az ember elmegy a próbára, délelőtt tízkor vagy tizenegykor, fáradtan, kedvetlenül. Ki tud ilyenkor Hamletet játszani, vagy akár Goldberget az én darabomban? Az emberek kávéznak, unottak, mogorvák, és akkor egyszer csak beindul valami. Tíz perccel később ragyog minden szempár, a vérnyomás helyreáll, az adrenalin keringeni kezd. Már-már természeti törvényről beszélhetnénk!

- *Brecht, mint tudjuk, mindig egyszerre* követelte *a szórakoztatást, de amúgy német módra* az oktatást is. *Azt mondta, a* színházat *is valami „harmadik dolognak" kel/mozgatnia, valamilyen érdeknek, eszmének, valami,* a puszta esztétikumon *túlmutató idealizmusnak.* Egy ízben, *amikor már* sikeres *rendező lettél* és díjakat *kaptál, magad* is azt *mondtad: „A* német *rende-*



zők között kicsit úgy érezzük magunkat, mintha egy magunk eltérítette *repülőgép utasai volnánk. Mind* első *osztályon utazunk, de nem tudjuk,* hová *tartunk, mi a* cél."

- Igen, hát ez a nagy Brecht-Sztanyiszlavszkij-vita. Ekkehard Schall egyszer gyönyörű dolgot mondott erről: „Ha a színpadon vagyok és meg kell csókolnom egy nőt, és a nő szép, akkor ez átélés. Ha csúnya - akkor elidegenítésről van szó." A színház természetesen mindig válságban volt. Angliában „fabulous invalid"-nak, legendás betegnek nevezik. Most itt a nagy fordulat, tehát sok a strukturális, a pénzügyi probléma. Szerintem azonban inkább valamiféle jóllakottságról van szó, amit a kritikusok is megsínylenek. Túl sok a produkció, ezáltal a közönségnél is a jóllakottság vagy épp a csömör bizonyos tünetei mutatkoznak. A színházcsinálóknál ez persze nincs egészen így. Az a kevés, akivel összejövök, továbbra is éhes, de időnként nem tudják, mit is játsszanak. Shakespeare-t vagy új drámákat, netán szép képeket mutogassanak, esetleg térjenek vissza Csehovhoz, vagy szaladjanak előre Bob Wilsonig? Azokban, akiket ismerek, megmaradt valami gyermeki szenvedély. És engem is ez ment meg a szenilitástól. Mert azén számomra a színház változatlanul a kommunikáció legnemesebb és legigazabb formája, színpad és nézőtér életteli találkozása. A színház rendelkezik valamivel, ami a többi médiumból hiányzik - a színház egyszeri jelenség! Minden előadás, legyen bár jó, rossz vagy közömbös, egyszerre az első és az utolsó, és ebben bizonyos igazság és bizonyos pátosz rejlik. A színház ugyanolyan múlékony, mint az élet, de ha lement a függöny, a halottak, a Shakespeare-darabok végén tornyosuló hullák mind felállnak, és készek rá, hogy másnap este újra szeressenek és újra meghaljanak. Ez szabadság és rend nagy dialektikája. Minden próba azt illusztrálja, mekkora szabadság illeti meg a színészt. De ezt a szabadságot nem lehet felismerni és megélni rend, kényszer, szóval a szabadság hiánya nélkül. Hegelnek igaza van: a szabadság a felismert szükségszerűség. Roppantul izgalmas dolog ez, hiszen egyszersmind politikai és erkölcsi döntésről is szó van. Hatalmas jelentőségű fordulóponthoz jutottunk. Ilyen nagy fordulópont volt 1918, 1933 vagy 1945 is, és a kérdés most is az, hogy hogyan tovább?

Az európai fordulat után

- *Mit jelent voltaképpen* számodra ez az *új, megnövekedett Németország?*

- Meglehet, hogy az újraegyesítés kicsit korán jött, mert a problémák az én területemen is félelmetesen elevenek, ezt néhány héttel ezelőtt

Goldberg-variációk (Bécs, 1991)

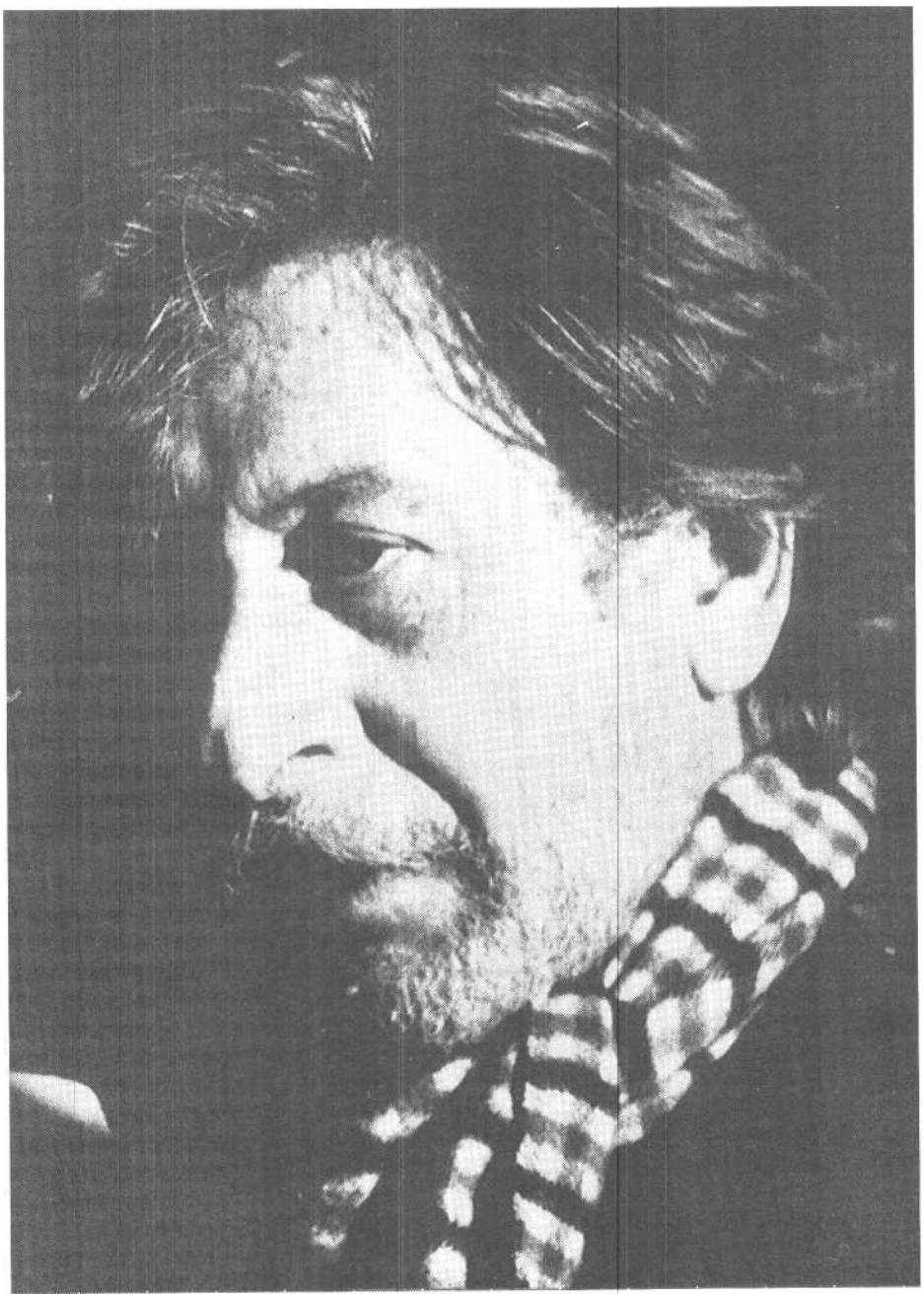
magam tapasztaltam Kelet-Berlinben. Maga az, ami történt, szerintem, jó és szerves dolog. A kérdés inkább az, hogy mi is történik körülöttünk? Dosztojevszkij azt mondja: ha az Isten meghalt, minden meg van engedve. Ezt akár ki is fordít-hatjuk, és azt mondhatjuk: ha a szocializmus halott, minden meg van engedve. A kérdés csak az, hogy mit értünk ezen a „minden"-en. Meg van engedve a bűn is, a testvérgyilkosság stb., minden, ami már megtörtént a történelemben? Persze az egész másképp is értelmezhető: ha mindent szabad, akkor ez a szabadság; hiszen a „szabadnak" a „tilos" az ellentéte. Csak az a nagy kérdés, hogy vajon pozitív vagy negatív következményekkel jár-e majd ez a változás? Budapesten ezelőtt három hónappal, megkérdeztem egy taxisofőrt, milyen érzés most szabadon, demokráciában élni? Azt mondta, csodálatos. Megkérdeztem, mi a csodálatos benne. Végre vannak masszázsszalonjaink, mondta, és lehetünk antiszemiták...

Számunkra most már csak kérdések maradnak, és ez a színház szempontjából egyáltalán nem rossz, mivelhogy jó időn át a válaszok egyaránt jöttek balról és jobbról, Freudtól és Marxtól, Lessingtől vagy Brechttől, és most aztán új válaszokat kell keresnünk. Egy ízben ezt így fogalmaztam meg: érzem, hogy az utóbbi időben Isten szüntelen beavatkozik a munkámba, holott ezt korábban nem tette.

– *Az elmúlt hatvan* év során *több, mint egy tucat* országban éltél, és ez az életutazás né*hány évvel* ezelőtt elvezetett Bécsig, *ahol három* éven *keresztül* saját *színházat* vezettél. *Ezt Der Kreisnek,* azaz *Körnek hívták,* és *úgy látszik, mintha itt majdnem lezárult volna* egy kör. A ké*sőbbiekben* a szülővárosodba is visszatértél.

– Igen, ez furcsa dolog. A harmincas években veszítettem el a hazámat, többé vagy kevésbé, akkor, amikor el kellett jönnöm onnan. Emiatt póthazákat kellett keresnem, és ez sikerült is. Éppúgy otthon vagy idegenben érzem magam New Yorkban, mint Berlinben, Londonban, ahol sokáig éltem, vagy mint Bécsben, de ezt ma már nem érzem veszteségnek, bár egy ideig szenvedtem tőle. Most már úgy érzem, hogy a hazámat a barátaim jelentik, a könyveim, a feleségem, a kutyám - no és persze a múzsám, mert az is van. Tudom, hogy ez kicsit régimódian hangzik, de Robert Graves-től tanultam, hogy az embernek szüksége van múzsára, s ez a múzsa egészen konkrét valami, és ez számomra nagyon otthonos érzést jelent. Ez az első alkalom, hogy Bécsben lakom. Ez a város éppoly ambivalens, mint New York. Időnként sok örömet ad, időnként nagyon gonosz tud lenni. De a hazának az a nagyobb szabású fogalma, amelyet egyesek most ismét celebrálni kezdenek - ehhez semmi közöm, és nem is akarom, hogy legyen.

- *Egy ízben azt mondtad:* a hazát azok az



Tábori György

emberek jelentik, akikkel együtt élsz és *dolgozol, de igazi hazád azért mégis a* színpad. *Mégis, e* hosszú életutazás *nyomán, s azután, hogy ennyi* országban *éltél, nincs olyan* ország, *amely a legjobban* hatott *személyiséged kiformálódására? Például milyen nyelven* szoktál *álmodni?*

- Ez változott. Korábban, az első emigrációs évek után, és később, miután Amerikából visszatértem, angolul álmodtam. Magyarul beszélni nagyon kevés alkalmam volt, de azért a nyelvet nem felejtettem el. Most, hogy már húsz évet töltöttem német nyelvterületen, néha szörnyűséges nyelvi zűrzavar áll be nálam. Írni továbbra is angolul írok. Ha még tíz évig itt maradok, elképzelhető, hogy bármennyit bajlódom is a „der, die, das"-szal, mégiscsak nekilátok, és németül fogok írni. De ez a kétnyelvűség nehéz dolog, bár vannak példák. Mondjuk, Beckett...

– Joseph *Conrad, Nabokov...*

– Meg Julien Green, igen. Hiszen mind menekültek vagyunk, idegenek. Ezen a világon mind külföldiek vagyunk.

Theater *heute* 1994. *május*

Fordította: Szántó Judit

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A modern színházról kevés olyan lényeges gondolat van, amelyet ne Gordon Craig fogalmazott volna meg először. A XX. századi színháztörténet későbbi elméleti és gyakorlati kalandjai felől visszatekintve erre jó példának látszik az 1907-ből valós 1908-ban a The Maskban megjelent híres-hírhedt tanulmány, A színész és *az übermarionett,* amely nemcsak a színházi szakirodalomnak, hanem általában az esszéműfajnak is kivételes remeke. Craig gondolatai nem elkülönült, villanásszerű meglátások - a modern színház e különös zsenijének éppen az a megkülönböztető sajátossága hozzá ebben-abban, esetleg sok mindenben hasonlóan vélekedő elődeihez, kortársaihoz és utódaihoz képest, hogy gondolkodása egyszerre volt radikális és totális. Nemcsak felismerte és végiggondolta a modern színház valamennyi alapproblémáját, de arra is képes volt, hogy minden problémát egymással való szerves összefüggésében lásson, értsen meg, s valamennyiből levonja a konzekvenciákat az összes többire nézve.

Nyilván történeti és pszichológiai okok egyaránt közrejátszottak abban, hogy a színészként és rendezőként egyaránt fényes pálya kezdetén álló Craig, a maga radikális és totális színházi forradalmának eszményeiből mit sem engedve, kívül került a gyakorlati színházi életen, s a század egyik legynagyobb hatású színházi életműve csak papíron: írásban és rajzokban-metszetekben valósult meg. A koncepció megszületésének és kibontakozásának korában mind a polgári színházi üzem fogadókészsége, mind a technikai feltételek hiányoztak ahhoz, hogy megvalósítására esély lett volna, megalkotója pedig túlságosan az eszmények és a képzelet embere volt, semhogy leereszkedett volna az apró lépések, a részeredmények világába - inkább a kivonulást választotta. Annak persze, hogy a gondolat és a képzelet nem ismer közegellenállást, mindig megvannak a hátulütői is. Craig mind kimunkált szerepében, mind stílusában túlságosan profetikussá vált, koncepciójának technikai kivitelezhetőségét túlságosan ignorálta ahhoz, hogy túldimenzionált megnyilvánulásai és nyilvánvaló gyakorlati abszurditásai ne diszkreditálták volna valamelyest művének lényegét is. Még egy olyan jelentős és magas intellektusú színházi alkotó is, mint az amerikai Lee Simonson 1931-ben írt, *The* Stage is Set című kiváló könyvének (nálunk a Színházi Intézet *Kezdődhet a játék címen* adott ki belőle kétfüzetnyi szemelvényt a Korszerű Szín-ház sorozatban 1968-ban) Craig-fejezetében a szakszerűség szigorú korlátai közül dilettáns fantasztának látja és láttatja azt az embert, aki nélkül ő sem lehetett volna az, aki, elképesztő módon nem érzékelve azt az elementáris különbséget, amely a korukat megelőző zsenik gondolkodásában szinte elkerülhetetlenül jelenlévő dilettantisztikus elemek, illetve a minden korban nyüzsgő vérbeli dilettánsok között fennáll. Ha Craiget dilettánsnak mondjuk, ezt legfeljebb csak annyira és abban a dimenzióban vehetjük komolyan, ahogyan Adorno Wagnert dilettánsnak nevezte.

Craig képzeletbeli új színházát tárgyilagosan értékelte a színház története, s mint minden tárgyilagos értékelés, ez is egyszerre igazságtalan és igazságos. Igazságos, mert a modern színház történetében Craignek végül is minden lényeges gondolata megvalósult. S igazságtalan vagy legalábbis méltánytalan a személlyel szemben, mert a zseni dicsőségét nála sokkal kisebbek aratták le - igaz, részenként. Nehéz fanyar mosoly nélkül nézni a modern színház jó néhány nagy karrierjét, divatos életművét, amely nem más, mint Craig hatalmas, integrális életművének részletenkénti kiárusítása. De történeti szempontból úgy is lehet mondani: domesztikálása. Mert a történelem, a kultúra, így a színház története, a színházkultúra is a folytonosság és az újszerűség érzékenyebb egyensúlyaira, szervesebb fejlődésre, életszerű kompromisszumokra és kiegyenlítésekre, a monstruózus nagyság mérséklésére, a radikalizmus kiküszöbölésére, részenkénti és fokozatos beépítésre tör. Tehát a Craig iránti maximális tisztelet, esetleg szeretet sem láttathatja másként: így volt jól.

Mégis! A radikalizmus - még a totalitásra irányuló radikalizmus is - a szellem világában nélkülözhetetlen. Amennyire végzetes a történelemben, annyira fontos a szellemi alkotás szférájában, hogy azt, ami lehetséges, ki is lehessen próbálni, meg is lehessen csinálni, hogy az intellektuális és művészi lehetőségeket, utakat végig lehessen vinni, végig lehessen járni. Az élet, a kultúra egészséges működése úgysem engedi, hogy a radikális és totális gondolati és művészi forradalmak egyeduralkodóvá váljanak, de éppen e működés egészségessége, ha lehet így mondani: a kultúra mentálhigiénéje megköveteli, hogy a lehetőségek ne fulladjanak be, ne legyenek elfojtva, hanem legalább egy körön belül példaszerűen, paradigmatikus tisztasággal megvalósuljanak - ez elég ahhoz, hogy egyrészt meg-teremtődjön a kultúra normális, egészséges, kívánatos pluralizmusa, másrészt termékenyítően hassanak, a kultúra asszimilálja bizonyos értékeiket, s ezzel magasabb fokon is igazolja őket. Hogy az ilyen lehetőségek kihagyása, a tiszta végiggondolások és végigvitelek elmaradása, hiánya milyen következményekkel jár egy kultúrára, egy színházkultúrára nézve, azt Európában kevés helyen lehet annyira megérezni, mint nálunk.

EDWARD GORDON CRAIG

A SZÍNÉSZ ÉS AZ ÜBERMARIONETT

Igaz szeretettel *ajánlom két jó barátomnak,*
De Vosnak és *Hevesi Sándornak*

„Ahhoz, hogy a színházat megmentsük, a színháznak el kell pusztulnia, a színészeket és a színésznőket el kell, hogy ragadja a pestis ...Ők állják útját annak, hogy művészet szülessék."

***Eleonora Duse: Tanulmányok a hét művészetről:* 1900**

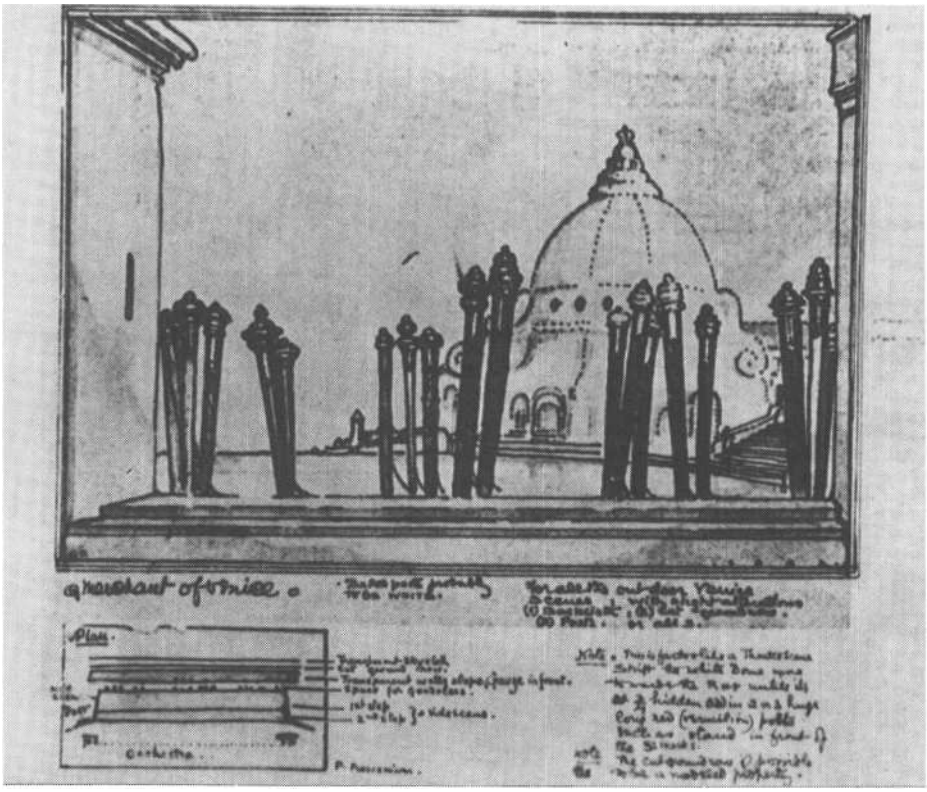
Mindig is vitakérdés volt, vajon művészet-e a színjátszás, következésképpen művész-e a színész vagy valami egészen más. Igaz, nem nagyon látszik, hogy ez a kérdés bármikor a múltban valóban álmatlan éjszakákat okozott volna a gondolkodás hangadóinak, ámbár másfelől számos bizonyíték van rá, hogy amennyiben a kérdést komoly megfontolásra egyáltalán érdemesnek ítélik, ugyanolyan módszerrel kutatták volna, mintamilyet a zene, a költészet, az építészet, a szobrászat vagy a festészet vizsgálata során alkalmaztak.

Ugyanakkor bizonyos körökben annál szenvedélyesebb viták zajlottak a téma kapcsán. A résztvevők között kevés volt a színész, sőt még olyanok is ritkán szólaltak meg, akiknek egyáltalán közük lett volna a színházhoz, viszont valamennyi résztvevő tetemes logikátlan hevületről és igen kevés tárgyi ismeretről tett bizonyságot. Az érvek, melyekkel a színjátszástól a művészet, a színésztől pedig a művész rangját elvitatták, általában oly ésszerűtlenek, és a színésszel szemben táplált gyűlöletükben oly elfogultak, hogy úgy gondolom: a színészek már csak ezért sem bajlódtak a témában való elmélyüléssel. Így aztán mostanság minden évad meghozza a maga rendszeres negyedévenkénti kirohanásait a színész és az ő nevetséges mestersége ellen, amely kirohanások rendszerint az ellenség visz-

szavonulásával érnek véget. Az ellenség sorait általában literátorok és magánzók töltik fel. Rohamaikat vagy azon az alapon indítják, hogy világéletükben rendszeresen jártak színházba, vagy épp ellenkezőleg, arra hivatkozva, hogy világéletükben nagy ívben elkerülték ezeket az intézményeket; hogy mi a bajuk velük, azt leginkább csak ők tudják. Magam évadról évadra kísérem figyelemmel e megújuló támadásokat, és úgy látom, általában ingerlékenységből, személyes ellenszenvből vagy önhittségből fakadnak, és az első betűtől az utolsóig logikátlanok. A színész vagy mestersége elleni támadások merőben képtelenek. Eszemben sincs, hogy a következőkben magam is hasonló kísérletekbe bocsátkozzam; pusztán csak legjobb meggyőződésem szerint önök elé kívánom tárni egy különös per logikus és, mint hiszem, kétségbe nem vonható tényeit. A színjátszás nem művészet, ezért helytelen a színészt művésznek nevezni. A véletlen ugyanis ellensége a művésznek. A művészet szöges ellentétben áll a zűrzavarral, márpedig a zűrzavart a véletlenek egymásra halmozódása idézi elő. Művészet csak tudatos tervezésből születhet. Ezért nyilvánvaló: ha műalkotást akarunk létrehozni, csak olyan anyagokkal dolgozhatunk, amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni. Márpedig az ember nem ilyen anyag.

Az emberi természet mindenestül szabadságra tör; ennélfogva az ember személye maga a bizonyság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként,* minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának. Ezek a szelek természetesen szükségképp ott fújdogálnak minden művész körül, s úgy mozgatják, hogy egyensúlya közben ne boruljon fel. A színész esete azonban más: őt az érzelem *birtokba veszi, s* kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegen imbolyog; feje, karja, lába vagy függetlenednek akaratától, vagy legalábbis úgy meggyengülnek, hogy az érzelmi vihar tombolása közepette bármely pillanatban cserben hagyhatják. Okoskodnia, győzködnie magát fölösleges. Hamlet higgadt útmutatása (amelyből, mellesleg szólva, nem egy logikus elme, hanem egy álmodozó szól) a szelek martaléka lesz. Mihelyt az érzelem felhevül, a színész tagjai újra meg újra fellázadnak az értelem ellen, az értelem pedig közben egyebet sem tesz, mint hogy gerjessze a hőt, amely az érzelmeket lángra lobbantja. S ami igaz a mozgásra, ugyanaz áll az arckifejezésre is. A küszködő értelemnek egy-egy pillanatra sikerül akarata szerint mozgatnia a szemet vagy az arcizmokat, s néhány pillanatra akár teljesen kordában is tarthatja az arcot, ám aztán egyszer csak félresöpri az éppen általa felizzított érzelem, a forró szenvedély pedig, azon nyomban, mintegy villámcsapásszerűen, és mielőtt még az értelemnek ideje lenne harsányan tiltakoznia, már hatalmába is kerítette a színész arckifejezését. Az arckifejezés módosul és változik, elbizonytalanodik és a visszájára fordul, az érzelem ide-oda űzi a színész homlokától szemén át le a szájáig; immár teljességgel ki van szolgáltatva az érzelemnek, és azt sikoltja felé: „Tégy velem, amit akarsz!" A színész arckifejezése felbolydulva száguld a végletek között, és nicsak- „a semmiből semmi sem születik". A mozgásra vonatkozó szabály alól nem kivétel a hang sem. A színész hangját megrepeszti az érzelem, s az a maga tétova ingadozásában részese lesz az értelem elleni összeesküvésnek. Az érzelem átgyúrja a hangot, mígnem az zavaros, ellentmondásos érzelmi állapot benyomását kelti. Semmi értelme azt állítani, miszerint az érzelemben az istenek szelleme ölt testet, és a művész éppen ennek az állapotnak a létrehozására törekszik. Először is ez nem igaz, és még ha igaz volna is: nem lehet, hogy minden kóbor érzelem, esetleges érzés egyaránt értéket képviseljen. Láthatjuk tehát: a színész értelme erőtlenebb érzelmeinél, mert az érzelem hatására az értelem kész hozzájárulni mindannak lerombolásához, amit a maga akaratából létre kívánt hozni; és mivel ily módon az értelem az érzelem rabszolgájává válik, szükségképp folyamatosan egymást érik a véletlenek.

Gordon Craig 1905-ben



A velencei kalmár díszletterve (1902)

Mindennek tudatában most már elmondhatjuk: az érzelem olyan ok, amely először teremt, másodszor pusztít. Márpedig, mint ahogy már mondottuk, a művészet nem tűrhet semmilyen véletlent. Így háta színész alkotása nem műalkotás, hanem csak esetleges vallomások sorozata. A kezdetekkor a színházművészet nem használ-ta anyagául az emberi testet. A kezdetekkor úgy tartották: a férfiak és a nők érzelmei nem arra valók, hogy a sokaság előtt mutogassák őket. Ha éppen fel akarták hevíteni a közönséget, ízlésesebbnek tűnt, hogy elefántot vagy tigrist mutogassanak neki az arénában. Elefánt és tigris szenvedélyes viadala a legtöbb, amit izgalomban a modern színpadoktól kaphatunk, méghozzá a maga vegytiszta formájában. A produkció mára elvesztette brutalitását, kifinomultabb lett, úgyszólván emberszabású; hiszen nincs méltatlanabb látvány, mint amikor férfiakat és nőket szabadjára engednek egy emelvényen, hadd tárják fel leplezetlenül azt, amit a művészek legföljebb lefátyolozva hajlandók megmutatni, abban a formában, amelyet értelmük létrehozott. Könnyű kitalálni, miképpen lehetett rávenni az embert, hogy elfoglalja az addig csak az állatok részére fenntartott helyet.

A tanultabb ember összetalálkozik azzal, aki viszont temperamentumosabb, mint ő, és nagyjából így szól hozzá: „Ej, de pompásan festesz! Milyen fenségesen mozogsz! A hangod, mint a madárdal; és hogy villog a szemed! Valósággal leri rólad a nagyszabású mivoltod! Már-már hasonlatos vagy az istenekhez! Úgy vélem, fel kell hívni az emberek figyelmét a csodára, amelyet lényedben hordozol. Így hát írok számodra néhány szót, amelyet majd előadsz az embereknek. Odaállsz eléjük, s tetszésed szerint előadod nekik szövegem. Bizonyos, hogy ahogy te mondod, úgy lesz a legjobb."

A temperamentum embere pedig így felel: „Valóban így volna ez? Valóban isteninek látsz? Nekem eddig még eszembe sem jutott ilyesmi. Hát valóban azt hiszed, hogyha odaállok az emberek elé, üdvös és lelkesítő hatással lehetek rájuk?" „Nem, nem erről van szó - mondja erre az értelem embere -, nem elég, ha csak odaállsz eléjük; akkor kelthetsz valóban nagy hatást, ha valami mondanivalód is van."

„Azt hiszem, nem lesz olyan könnyű elmondanom a szöveged - feleli a másik. - Egyszerűbb lenne, ha csak odaállnék eléjük, és ösztönösen mondanék valamit, például azt, hogy 'Üdv mindenkinek!' Úgy érzem, ha így játszanék, inkább lehetnék önmagam." „Kitűnő gondolat - feleli a csábító. - Ez az 'Üdv mindenkinek!' igazán remek ötlet. Írok majd, mondjuk, száz, esetleg kétszáz sort erre a témára; és csak te mondhatod el, senki más. Hiszen te magad ajánlottad. Üdv! Tehát megegyeztünk? Vállalod?" „Ha óhajtod" - feleli a másik, a maga jóindulatú bárgyúságában, a hízelgéstől szinte megittasulva.

És így kezdődik író és színész komédiája. A fiatalember odaáll a sokaság elé, előadja a szöveget, s teljesítménye pompás reklám az irodalom számára. A taps után az ifjút hamar elfelejtik, még előadásmódját is megbocsátják neki, ám az ötlet a maga idejében újszerű volt és eredeti, az író előnyösnek találta, és nemsokára más írók is rájöttek, milyen kitűnően lehet jóképű és lendületes fiatalembereket hangszerül használni. Az, hogy a hangszer egyszersmind emberi lény, nem izgatta őket. Regisztereit és billentyűit ugyan nem ismerték, de amúgy nyersen tudtak rajta játszani, és célszerűnek találták. Így aztán mára itt áll előttünk ez a furcsa jelenség: egy ember, aki beéri vele, hogy egy másik ember gondolatait szólaltassa meg; e gondolatokat más valaki öntötte formába, ő pedig, megszólaltatva azokat, egyszersmind saját személyét állítja közszemlére. Azért teszi, mert ez hízeleg neki, a hiúság pedig nem ésszel él. Ám ezenközben, s mindaddig, amíg világ a világ, az emberi természet küzd a maga szabadságáért, és lázadozik, amiért rabszolgaként vagy eszközként kell tolmácsolnia másvalaki gondolatait. Súlyos kérdés ez, és semmi haszna elhessegetni vagy azt állítani, hogy a színész korántsem puszta eszköz mások gondolatainak kifejezésére, hiszen ő kelti életre az író holt szavait. Mert még ha ez igaz is lenne (mint ahogy nem lehet az), és ha a színész csupa önálló gondolatot adna is elő, akkor is szolgaság béklyózná természetét; teste szükségképp értelme rabszolgájává válna, márpedig, mint már rámutattam, éppen ez az, amire az egészséges test semmi áron nem hajlandó. Ezért hát, a fenti okok következtében, az emberi test természeténél *fogva* alkalmatlan rá, hogy a művészet anyagául szolgáljon. Nagyon is tisztában vagyok ezen állítás vakmerően általánosító jellegével; és mivel eleven és egészében szeretni való férfiakat és nőket érint, alaposabban ki kell fejtenem, nehogy akaratlanul is bárkit megbotránkoztassak. Pontosan tudom, hogy az általam elmondottak hatására a világ színészei nem fognak tömegesen kivonulni a világ színházaiból, és nem húzódnak vissza bús kolostorokba, ahol végigkacagnák életük hátralévő részét, s mulattató társalgásuk legfőbb témájául a színházművészet szolgálna. Amint arról más helyütt írtam már: a színház igenis tovább terjeszkedik majd, és a színészek még néhány éven át tovább hátráltatják fejlődését. Látok azonban egy rést, amelyen át a színészek idővel kibújhatnak mostani rabságukból. Új színjátszási formát kell teremteniök maguknak, amely javarészben szimbolikus gesztusokból áll. Ma *megszemélyesítenek* és közvetítenek; holnap *reprezentálniok* és interpretálniok kell; holnapután pedig az alkotás lesz a feladatuk. Ily módon a stílus visszahelyezhető jogaiba. Ma a színész megszemélyesít egy bizonyos lényt. Azt kiáltja a közönség felé: „Jól

nézzetek meg; most úgy teszek, mintha ez és ez volnék, és így és így cselekednék"; és aztán hozzálát, hogy a lehető legpontosabban *utánozza* azt, aminek jelzését bejelentette. Példának okáért ő Rómeo. Elmondja a nézőknek, hogy szerelmes, majd meg is mutatja, azáltal, hogy megcsókolja Júliát. Ez állítólag műalkotás, és állítólag értelmes módja a gondolatok érzékeltetésének. No de hát kérem - ez éppolyan, mintha a festő egy hosszú fülű állatot rajzolna a falra, és aztán odaírná alá: „Ez egy szamár." Holott a hosszú fülek láttán ezt egy tízéves gyerek is felfogná, és nem lenne szüksége az aláírásra. A tízéves gyerek és a művész között az a különbség, hogy a művész képes bizonyos jelek és formák révén egy szamár benyomását kelteni, a nagy művész pedig ezen túl az egész szamárnemzetség be-nyomását, a tárgy szellemét is képes megteremteni.

A színész úgy nézi az életet, akár a fényképezőgép, és olyan képet próbál készíteni, amely versenyre kelhet a fényképpel. Álmában sem gondolja, hogy művészete, mondjuk, a zeneművészettel rokon. Ő a természetet akarja reprodukálni; ritkán próbál a természet segítségével önállóan kitalálni valamit, alkotásról pedig soha nem is álmodik. Ha egy csók költőiségét, egy küzdelem hevét avagy a halál nyugalmát akarja megragadni és kifejezni, erejéből, mint már mondottam, legföljebb szolgai, fényképszerű másolásra telik. Csókot ad - kardot ránt - lehanyatlik és mímeli a halált, de ha alaposabban belegondolunk, nem szörnyűséges ostobaság-e mind-ez? Nem siralmasan szegényes-e az a művészet és az az ügyeskedés, amely képtelen rá, hogy egy eszme szellemét és lényegét közvetít-se a közönségnek, hanem ehelyett csak lapos másolatot mutat fel, magának a tárgynak a facsimiléjét? Ez annyit tesz, hogy az illető utánzó csak, nem pedig művész, és maga vállalja a rokonságot a hasbeszélővel.*

Közhasználatú színházi kifejezés szerint a színész „belebújik a szerep bőrébe". Célszerűbb lenne azt mondani, hogy „kibújik" abból. „Micsoda?! - kiált fel a bővérű és lánglelkű színész. - Hát ebben a maga színművészetében nincs se hús, se vér? Hát nincs benne élet?" Attól függ, signor, mit nevez életnek, amennyiben ezt a szót a művészet fogalmával kapcsolatban használja.

„Nyilvánvaló tehát, hogy ha aztán egy olyan ember érkezne államunkba, aki képes volna művészetével mindenféle alakot ölteni, és mindenféle dolgot utánozni, s költeményeit akarná nekünk bemutatni, talán nagy tisztelettel öveznénk, mint egy szent, csodálatra méltó és kedves embert, de azért mégiscsak azt mondanánk neki, hogy ilyen ember ami államunkban nincs, s ilyennek nem is szabad lennie; s valószínűleg el is küldenénk - fejét mürrhával meghintve és gyapjúszalaggal ékesítve - egy másik államba, s a magunk érdekében beérnénk a szárazabb és kevésbé szórakoztató költővel és mesemondóval, aki a becsületes ember beszédét utánozná nálunk, s mondókáját azokban a formákban adná elő, amelyeket törvényerővel eleve kikötöttünk, mikor a katonák nevelésére vállalkoztunk." - Platón. (Mivel az egész ide vonatkozó szakasz idézésére kevés a hely, javasoljuk, hogy az olvasó üsse fel Az állam harmadik könyvének 395. oldalát.) - Magyarul: Platón összes művei II. Budapest, 1984. 178-179. o.

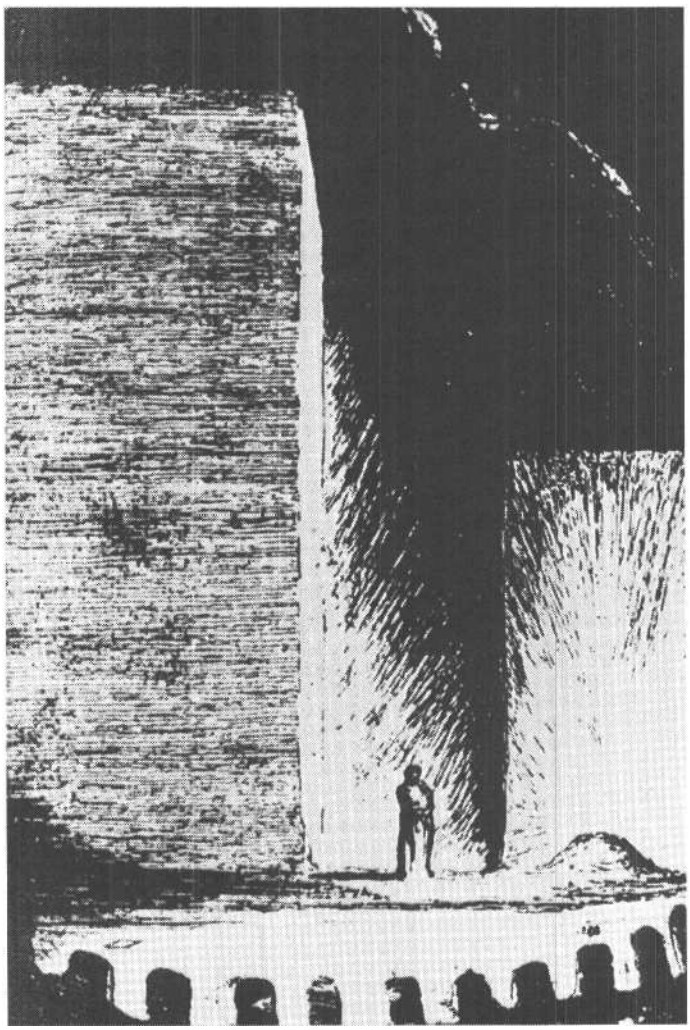
Ha a festő arról beszél, mit jelent az élet az ő művészetében, egyáltalán nem holmi ténylegesen valóságos jár a fejében, a többi művész pedig e szó kapcsán általában valami lényegénél fogva spirituális dologra gondol; csak a színész, a hasbeszélő és az állatpreparátor gondol valamiféle tényleges és életszerű reprodukcióra, ha munkája életszerűségéről beszél; ők értenek ezen olyasmit, amivel ordítóan nyilvánvaló és kézenfekvő hatást érhetnek el. Hát ezért mondom én,' hogy jobb lenne, ha a színész inkább mindenestül kibújna szerepe bőréből. Ha netán színész is olvasná e sorokat - vajon nem tudnám-e vala} miképpen rádöbbenteni, micsoda esztelen képtelenség részéről ez az öncsalás, ez a meggyőződés, miszerint neki mindenáron másolatra, reprodukcióra kell törekednie? Hadd tételezzem fel, hogy fejtegetésemet egy színész is hallgatja; és társaságunkba meghívtam egy zenészt meg egy festőt is. Beszéljenek ők. Én meguntam a látszatot, mintha merőben triviális indítékokból becsmérelném itt a színész munkáját. Szavaimat a színház iránti szeretet sugallta, meg az a hit, az a remény, hogy valami rendkívüli fejlemény rövidesen kiemeli a színházat mostani hiányosságaiból, a színész pedig bátorsága minden erejével elősegíti majd ezt az újjászületést. A színházi szakma számos művelője egész álláspontomat félreérti. Azt hiszik, hogy ez az álláspont egyes-egyedül csak *az enyém;* szemükben én magányos, eltévelyedett kötekedőnek, zsémbes pesszimistának tetszem, aki megunt valamit és megkísérli összetörni. Ezért hát szóljon a színészhez a többi művész, a színész pedig képviselje a maga ügyét, amennyire csak tudja, és hallgassa meg a többiek véleményét a művészet dolgairól. Itt ülünk hát és beszélgetünk: a színész, a zenész, a festő és jómagam. Ám én, aki egy, valamennyiükétől elütő művészetet képviselek, hallgatni fogok.

Ahogy itt elüldögélünk, a beszélgetés először a természetre terelődik. Fák és szépségesen ívelő dombok vesznek körül: távolabb hatalmas, hóborította hegyek tornyosulnak; s körülöttünk számtalan finom nesszel mocorog a természet - az élet. „Milyen gyönyörű ennek a környezetnek az élménye!" - mondja a festő, és eltölti az a szinte megvalósíthatatlan álom, hogy vásznán a környezet teljes földi és spirituális valőrjét kifejezze; és közben úgy néz szembe mindezzel, ahogy az ember a legnagyobb veszéllyel szokott szembenézni. A, zenész a földre szegezi szemét. A színész befelé tekint: önmagával van elfoglalva. Tudat alatt saját személyének mint egy igazán sikerült jelenet legfőbb, központi szereplőjének élményét élvezi. Nagy léptekkel, lendületes félkörben szeli át a köztünk és a kilátás között lé-vő teret, csak nézi, de nem látja a fenséges panorámát, és tudatáig csak egy valami hatol el: ön-maga és az ő viselkedése. Ha nő lenne, színész-nő, akkor persze jámbor áhítattal állna meg a természet jelenlétében, hiszen ő aprócska jószág csupán, kicsiny, festői atom, mert hogy festői ő, azt jól tudjuk - festői minden mozdulata, festői a sóhaj, amellyel r- oly halkan, hogy alig halljuk - tudtára adja közönségének és önmagának, hogy ő is itt van, ez a törékeny kis lény, itt van isteni teremtője társaságában és a többi, és a többi - megannyi jól ismert, érzelgős bárgyúság. Egy szó, mint száz, itt vagyunk szépen egybegyűlve, és miután felöltöttük a számunkra természetes magatartást, elkezdjük faggatni egymást. És tételezzük fel, hogy ez egyszer valóban érdeklődünk is egymás iránt, s mindent meg szeretnénk tudni egymás érdekeltségeiről és munká-

Az Iphigeneia díszletterve (1907)

kájáról. (Megengedem, hogy ez merőben szokatlan dolog, mivel a szellemi egocentrizmus, az ostobaságnak e legmagasabb formája, számos állítólagos művészt rekeszt egy meglehetősen szűk, szögletes dobozkába.) De tételezzük fel, hogy a társaságban általános az egymás iránti érdeklődés: a színész és a zenész valóban meg akar ismerkedni a festészettel, a festő és a zenész pedig azt szeretné hallani, miben is álla színész munkája, művészetnek tekinti-e ezt a munkát a színész maga, s ha igen, miért. Itt ugyanis nem lesz finomkodás és köntörfalazás: ki-ki azt mondja ki, ami a meggyőződése. És mert semmi mást nem keresnek, csakis az igazságot, nincs mitől tartaniok. Jó cimborák és jó barátok mind; a bőrük is elég vastag hozzá, hogy ne csak adják, de állják is az ütéseket. „Mondja csak - kezdi a festő -, igaz-e, hogy a szerep megfelelő alakításához először át kell élnie az ábrázolt alak érzelmeit?" „Nos hát, igen is, meg nem is; attól függ, hogy érti ezt - feleli a színész. - Először is együttérzőn át kell élnünk s egyben kritikusan is kell szemlélnünk az alak érzelmeit. Mielőtt eggyé válnánk vele, bizonyos távolságból vesszük szemügyre; kiolvasunk a szövegből, amennyit csak lehet, és felidézünk magunkban minden, az alakhoz illő érzést, hogy aztán ábrázolhassuk őket. S miután többszörösen átrendeztük ezen érzelmeket, és kiválogattuk azokat, amelyeket jelentősnek ítélünk, begyakoroljuk, hogyan reprodukáljuk őket a közönség előtt. Ennek érdekében éppen csak annyit szabad éreznünk, amennyi valóban szükséges, sőt, minél kevesebbet érzünk, annál biztosabban uralkodhatunk arcunk és testünk kifejezésén." A festő leplezetlenül türelmetlen mozdulattal ugrik talpra, és járkálni kezd. Ő arra számított, hogy barátja közli vele: az egész műveletnek semmi köze sincs az érzelmekhez, és a színész éppoly biztosan uralkodik arcán, vonásain, hangján és a többin, mintha teste hangszer volna. A zenész még mélyebben süpped székébe. „De hát soha nem létezett olyan színész - kérdi a festő -, aki tetőtől talpig úgy megedzette volna testét, hogy az egyes-egyedül értelme parancsának engedelmeskedjék, s az érzelmeket még csak szóhoz sem hagyja jutni? Lehetetlen, hogy ne élt volna olyan színész, ha csak egy is tízmillióból, aki ezt véghez vitte volna!" „Nem, soha senki - mondja nagyon határozottan a színész. - Soha egyetlen színész sem érte el a mechanikus tökély olyan fokát, hogy teste *maradéktalanul* értelme rabszolgájává váljék. Sorban megjelennek előttem mind: az angol Edmund Kean, az olasz Salvini, Rachel, Eleonora Duse, és csak megismételhetem: olyan színész vagy színésznő, amilyenről ön beszél, soha nem létezett." A festő most megkérdi: „Tehát elismeri, hogy ez a tökély állapota lenne?" „Persze hogy elismerem; csakhogy ez lehetetlen, és soha nem is lesz lehetséges!" - kiáltja a színész, és feláll, szinte megkönnyebbülve. „Azaz tökéletes színész soha nem létezett? Soha nem volt köztük olyan, aki az előadás során egyszer, kétszer, tízszer vagy néha százszor is el ne rontotta volna alakítását? Soha nem volt és soha nem is lesz olyan színészi teljesítmény, amely akár csak megközelítené a tökélyt?" Válasz helyett a színész gyorsan megkérdezi: „Hát létezett valaha festmény, építészeti alkotás vagy zenemű, amelyet tökéletesnek mondhatunk?" „Feltétlenül - vágja rá a másik kettő. - Azok a törvények, amelyek a mi művészetünket szabályozzák, igenis lehetségessé tesznek ilyen teljesítményt." „Vegyünk például egy festményt - folytatja a festő. - Állhat négy vonalból vagy négyszázból, bizonyos helyzetek szerint csoportosítva, lehet akár a lehető legegyszerűbb, de van rá mód, hogy tökéletessé tegyük. Azaz először eldönthetem, milyenek legyenek a vonalak, utána azt, hogy mire helyezzem el őket, mérlegelhetek, ameddig csak tetszik, változtathatok, majd egy olyan lelkiállapotban, amely mentes izgalomtól, sietségtől, gondtól, idegességtől - tulajdonképpen bármilyen, általam választott lelkiállapotban, amelyet természetesen ugyancsak előkészítek, kivárok és meghatározok -, nekilátok, hogy e vonalakat egymáshoz illesszem. Így ni - most már a helyükre kerültek. Minthogy anyagomnak birtokában vagyok, ezeket a vonalakat egyes-egyedül azén akaratom mozdíthatja el vagy módosíthatja; akaratomnak pedig, mint már mondottam, teljes mértékben ura vagyok. A vonal lehet egyenes vagy hullámos, vagy épp kerek, ha úgy akarom, és nem kell attól tartanom, hogy ha egyenes vonalat akarok húzni, görbe vonal lesz belőle, vagy megfordítva, a kívánt görbe vonalba egyenes szakaszok is benyomakodhatnak. És ha az alkotás kész, ha befejeztem, semmi sem változtathat rajta, csak az idő, amely végül megsemmisíti." „Hát ez valóban rendkívüli - feleli a színész. - Bárcsak azén munkámban is érvényesülhetne." „Igen, ez *valóban rendkívüli jelenség* - feleli a festő -, és szerintem éppen itt rejlik a különbség az értelmes, illetve az esetleges, hevenyészett megnyilatkozás között. A legértelmesebb megnyilatkozás a műalkotás maga; az esetleges megnyilatkozás pedig az a mű, amelyet a véletlen hoz létre. Az értelmes megnyilatkozás lehető legmagasabb foka a képzőművészeti alkotás. És ezért mindig is az volta véleményem - bár lehet, hogy tévedek -, hogy az ön munkája jellegénél fogva nem művészet. Más szóval (és ezt éppen ön mondta ki) az ön munkásságában minden egyes megnyilatkozás ki van szolgáltatva minden elképzelhető változásnak, amelyet az érzelem önkénye csak előidézhet. Hiába fogalmaz meg értelme bármit: a természet nem teszi lehetővé, hogy testével kiteljesítse. Mi több: teste számos alkalommal olyannyira felülkerekedett értelmén, hogy a színpadról az értelem legcsekélyebb nyomát is kisöpörte. Egyes színészek mintha azt mondanák: 'Mit számítanak a szép gondolatok? Mi haszna, hogy értelmem szép, nemes gondolatokat és eszméket teremjen, ha aztán a testem, amely fölött semmilyen hatalmam nincs, úgyis tönkreteszi őket? Akkor már inkább mindenestül kidobom a hajóból az értelmemet; majd a testem átsegít mindenen,

Gordon Craig (1906)



Tervek a Hamlethez (1907)

engem is, a darabot is.' Én azt mondom: van valami bölcsesség ebben az álláspontban. Az ilyen színész nem piszmog tétován a belsejében feszülő két ellentmondásos erő között, és csöppet sem fél az eredménytől. Férfimódra, ha néha kicsit kentaurszerűen is, veselkedik neki a feladatnak; fittyet hány minden tudományra, óvatosságra, ésszerűségre, és az eredmény: a közönség jó kedvre derül, amiért örömest hajlandó fizetni is. Mi azonban itt nem a jó hangulatról cserélünk eszmét, és ha meg is tapsoljuk az ilyen színészi személyiséget, szerintem nem szabad elfelednünk, hogy a személyiségét, vagyis őt *magát* tapsoljuk meg, és nem azt, amit csinál, vagy ahogy csinálja; mindennek pedig az égvilágon semmi köze a művészethez, igen: nincs köze se művészethez, se számításhoz, se megtervezéshez." A színész kedélyesen felkacag. „Nahát ez igazán kedves magától! Még hogy a szemembe mondja: azén művészetem nem művészet! De azért azt hiszem, értem, mire gondol. Arra céloz, hogy amíg színpadra nem lépek, amíg a testem bele nem szól a dologba, addig még művész vagyok." „No, igen, a maga esetében ez történetesen tényleg így van, mivelhogy maga nagyon rossz színész; amit a színpadon produkál, az pocsék, viszont van fantáziája, vannak gondolatai; maga, úgy mondanám, kivétel. Egyszer elmondta nekem, hogyan játszaná III. Richárdot, mit tenne a színpadon, miféle sajátos légkört teremtene az egész előadáshoz. Amit elmondott, azt a drámából olvasta ki, és amit hozzátett, amit kitalált hozzá, az olyan érdekes, gondolatilag oly következetes, formájában pedig olyan egyedi és tiszta, hogy *amennyiben* testét géppé vagy valamilyen holt anyaggá, például agyaggá változtathatná, és *ha* ez az anyag az ön színpadi jelenlétének minden egyes pillanatában s minden megmozdulásában engedelmeskedne akaratának, és *ha* Shakespeare művét félretolhatná - nos, ez esetben lénye belső tartalmaiból valóban műalkotás születhetnék. Ez esetben ugyanis nemcsak álomról, hanem a tökélyig véghezvitt alkotásról lenne szó, és a teljesítmény tetszés szerint ismételhető lenne; egyik alkalom annyira sem különböznék a másiktól, mint egymástól két félpennys érme." „Ah, minő borzalmas képet fest elém - sóhajtja a színész. - Azt akarja bebizonyítani, hogy mi színészek soha, egyetlen percre sem képzelhetjük művésznek magunkat. Megfoszt legszebbik álmunktól, és semmit sem ad helyette." „Ez nem is az én dolgom; ezt maguknak kell megtalálniok. Egészen bizonyos, hogy a színművészet is, mint minden igazi művészet, valamiféle törvényekben gyökerezik. Nem gondolja, hogy ha ezekre rátalálnának és elsajátítanák őket, mindent elérhetnének, amire csak vágynak?" „Dehogynem: ez a kutatás falhoz szorítaná a színészeket!" „Akkor tessék átugorni azt a falat!" „Nem lehet: túl magas!" „Akkor hát másszák meg!" „Honnan tudjuk, hogy hová jutnánk?" „Hogyhogy? Hát először fel, aztán a túloldalára!" „Aha, csakhogy ez nem több szófia, légből kapott beszédnél." „Látja, szerintem épp ez a helyes irány: a levegő! Tessék felrepülni, tessék ott élni. Ha néhányan elkezdik, valami majd csak történik. Szerintem - folytatja - előbb-utóbb eljutnak a gyökerekig, és akkor csodás jövő nyílik meg mindnyájuk előtt! Tulaj-

donképpen irigylem is magukat. Néha már-már azt kívánom, bárcsak előbb találták volna fel a fényképezést, minta festészetet, és mi, ennek a nemzedéknek a tagjai élhettük volna meg azt a mélységes örömet, hogy tovább lépjünk, és bebizonyíthassuk: a fényképezés a maga módján igazán jó dolog, de íme, itt van valami, ami nála is jobb!" „Úgy véli tehát, hogy a mi munkánk a fényképezéssel van egy szinten?" „Szó sincs róla: félannyira se pontos! Mi több: maga meg én csak fecsegtünk itt egész idő alatt, miközben a zenész hallgatott, és egyre mélyebben süppedt székébe - nos, ami kettőnk művészete az övéhez képest merő tréfa, játék, abszurditás!" Ezen a ponton a zenész sajnos indíttatva érzi magát, hogy felálljon s megszellőztessen valamilyen csacska megjegyzést, le-rontva ezzel minden hatást. A színész rögvest felkiált: „Igazán nem látom be, hogy ez olyan káprázatos észrevétel lett volna a világ egyetlen művészetének képviselője részéről!", mire mind elnevetik magukat - a zenész valamiféle csüggedt kényszeredettséggel. „No de kedves barátom - hát ez épp azért van így, mert ő muzsikus. Ő csakis a zenéjében létezik. Sőt mi több, elmondható, hogy kissé bugyuta fickó - kivéve, ha hangjegyekben, hangnemek-ben stb. fejezi ki magát. Alig érti a nyelvünket, alig ismeri a mi világunkat, s e jelenség annál feltűnőbb, minél nagyobb muzsikusról van szó; sőt, értelmes zeneszerzővel találkozni általában rosszat jelent. Ami pedig az intellektuális zenészt illeti, nos, az megint más tészta - de ezt a nevet még suttogva se ejtsük ki, hiszen olyan népszerűségnek örvend manapság. Micsoda színész lehetett volna az illetőből! Micsoda érdekes személyisége van! Hallottam is, hogy egész életében színészi pályáról álmodozott, és biztos, hogy elsőrangú komédiás is lett volna; ehelyett zenész lett - vagy drámaíró? Nemis tudom... Mindenesetre kirobbanó sikert aratott - mármint a személyiségével." „Hát nem a művészetével?" - kérdi a zenész. „Attól függ, miféle művészetre gondol." „Ej, hát valamennyire együtt" - feleli a muzsikus ügyetlenül, de háborítatlan nyugalommal.,, Hát ez meg hogyan lehetséges? Valamennyi művészetet eggyé kombinálni? Ebből csak vicc születhet - vagy színház. Ha bizonyos jelenségek lassan, természetes törvényszerűség hatására, összekapcsolódnak, hosszú évek vagy évszázadok múltával esetleg bizonyos jog-

gal kérhetik a természettől: ruházza fel közös terméküket valamilyen új névvel. Nem hinném, hogy jó öreg természet anyánk kedvelné a kikényszerített folyamatokat, és ha egyszer-egyszer cinkosan rájuk is kacsint, nemsokára bosszút áll; s ez ugyanígy érvényes a művészet fo-

A lámpásvivők. Jelmez- és világítási terv - nem a modern színház használatára

lyamataira is. A művészeteket nem lehet csak úgy összerázni, és aztán világgá kürtölni, hogy új művészet teremtődött. Ha a természetben *sikerül olyan új anyagot találni, amelyet az* ember még soha *nem használt fel gondolatai formába* öntésére, *akkor elmondhatjuk: valóban jó úton vagyunk egy új művészet* megteremtéséhez, *mert íme, megvan, amiből* előállítható. Akkor aztán már csak az van hátra, hogy valóban meg is teremtsük. A színház, nézetem szerint, egyelőre még nem talált rá erre az anyagra." És ezzel a beszélgetés véget is ér.

Ami engem illet, én a festő legutóbbi megállapításával értek egyet. Számomra semmilyen élvezetet nem szerez, ha a fényképész buzgalmával versenghetek, és most is, a jövőben is azon leszek, hogy olyan művészethez jussak, amely szöges ellentettje a közvetlenül érzékelt életnek. Bármily szép és kedves legyen is számunkra a hús-vér élet, az én felfogásom szerint nem arra termett, hogy benne mélyedjünk el, majd utána

- akár konvenciók szerint rendezett formában is - ismét a világ elé bocsássuk. Az én célom inkább az, hogy távolról meglessem a szellemet, amelyet halálnak szokás hívni, hogy szép dolgokat idézzek fel a képzelet világából. Ezek a holt dolgok állítólag hidegek; nem tudom, én gyakran melegebbnek és elevenebbnek érzem őket mindannál, ami élet címén előttünk parádézik. Az árnyak, a szellemek számomra szebbek és élettelibbek, mint a férfiak és a nők, vagy minta férfiak és . nők lakta városok, ahol csupa kicsinyességgel, embertelen, rejtőző lényekkel, jégnél jegesebb hideggel, kőnél keményebb emberséggel lehet találkozni. Ha valaki túl soká szemléli az életet, vajon nem érzi-e végül úgy, hogy mindez korántsem szép, titokzatos vagy tragikus, hanem sokkal inkább unalmas, melodramatikus és együgyű; valóságos összeesküvés az élet-erő - mind a vörös, mind a fehér izzás ellen? Márpedig ahonnan az élet napsütése hiányzik, onnan ihlet sem fakadhat. Ezzel szemben nem lehet igaz, amit a közhit feltételez, hogy a halálnak nevezett, titokzatos, örömteli és fenségesen teljes életben, az árnyak és ismeretlen formák e világában minden csupa köd és feketeség volna; nem, ez az élénk színek, az élénk világítás, a tisztán metszett formák világa, amelyet különös, szenvedélyes és ünnepi alakok, szépek és nyugodtak népesítenek be, akik belülről fakadó, bámulatos harmóniával mozognak - és mindez többet ér a puszta tényeknél. Ebből a tavasziasnak, kivirágzásszerűnek tetsző halálfelfogásból - ebből a birodalomból, ebből az eszméből - hatalmas ihlető erő fakadhat, és én habozás nélkül, ujjongva indulok meg felé; és lám, a következő pillanatban a karom már teli is van virággal. Alig egyet-kettőt lépek előre - és már körülöttem is csupa virág fakad. Könnyedén siklom a szépség tengerén, hajózom, amerre visz a szél - mert itt, éppen itt semmiféle veszély nem leselkedik rám. Hát enynyit a magam óhajtásáról; de hát maga a világszínház nem énbennem és nem is száz más művészben vagy színészben testesül meg, hanem valami egészen másban; így hát kevéssé fontos, hogy én személy szerint mire törekszem. A színház mint egész azonban csak arra törekedhet, hogy visszahódítsa a maga művészetét, és e folyamatnak azzal kellene kezdődnie, hogy a színház száműzi köréből a megszemélyesítésnek, a természet reprodukálásának gondolatát, mert

ameddig a színházban megszemélyesítéssel találkozunk, addig a színház soha nem szabadulhat fel. A színjátszóknak - ha mára legősibb és legnagyszerűbb elvek első lépés gyanánt túl szigorúak - egy későbbi régi tanítás szellemében kellene edzeniök magukat, kiiktatva vakbuzgó vágyukat, hogy munkájukat mindenáron *élettel* itassák át; ez ugyanis háromezer esetben eggyel szemben azt jelenti, hogy a színpadon túlzott gesztusok, elhamarkodott mimika, bömbölő beszéd és szemkáprázató látványosság uralkodnak el, abban a zabolátlan és hívságos meggyőződésben, hogy ily módon életszerűség bűvölhető oda. És hogy a szabály hitelesnek tűnjék, ez néhány esetben részlegesen meg is valósul - a sziporkázó színpadi személyiségek révén. Az ő esetükben a diadal a szabályok ellenében, éppenséggel velük dacolva születik meg, mi, nézők pedig magasba dobáljuk a kalapunkat, és tombolva tapsolunk a mutatványnak. *Nem tehetünk másként.* Nem vagyunk hajlandók mérlegelni vagy vitatkozni; együtt úszunk az árral az ámulat és a szuggesztió tengerén. Ízlésünk fütyül rá, hogy hipnózisnak lettünk áldozatai; boldogok vagyunk, amiért ennyire meg tudtunk rendülni, a szó szoros értelmében ugrálunk örömünkben. A nagy személyiség legyőzött bennünket is, a művészetet is. Csakhogy az ilyen személyiség rendkívül ritka; és ha tanúi kívánunk lenni színházi érvényesülésének és színészi diadalának, egyszersmind nem szabad törődnünk sem a drámával és a többi színésszel, sem pedig a szépség és a művészet eszméjével.

Azok, akik ebben az egész kérdéskörben más nézeten vannak, mint én, rajongói vagy hódolatteli csodálói a színpadi személyiségeknek. Számukra elviselhetetlenül hangzik az az állításom, miszerint a színpadnak, ahhoz, hogy ujjászülethessék, először meg kell tisztulnia valamennyi színésztől és színésznőtől. De hogyan is érthetnének egyet velem? Hiszen akkor meg kellene válniok kedvenceiktől - attól a két-három lénytől, akinek köszönhetően számukra a színpad durva élcből eszményi világgá válik. De ugyan mitől kellene tartaniok? Kedvenceiket nem fenyegeti veszély; mert még ha törvénnyel tiltaná-nak is el minden férfit és nőt a nyilvános színpadi megjelenéstől, ezek a kedvencek, ezek a nézők által körülrajongott férfi és női személyiségek akkor sem lennének érintve. Gondoljuk csak meg: ha egy-egy ilyen személyiség akkor jön a világra, amikor a színpad még ismeretlen volt - vajon csorbult volna-e hatalmuk, elveszett volna-e számukra a megnyilatkozás lehetősége? Szó sincs róla. A személyiség mindig megleli az önki-fejezés útját-módját, a színjátszás pedig csak az

Craig a bábujával (1914)

egyik - méghozzá az utolsó - lehetőség, amely a nagy személyiség rendelkezésére áll. Ezek a férfiak és nők minden korszakban és bármilyen foglalkozási ágban hírnévre tettek volna szert. És ha sokan vannak is, akik szenvedélyesen tiltakoznak az ellen, hogy én meg akarom tisztítani a színpadot VALAMENNYI színésztől és színésznőtől, mert a színházművészet csak ezáltal születhet újjá -. mások viszont a jelek szerint igenis egyetértenek ezzel.

„A művész - mondja Flaubert - legyen olyan az alkotásban, mint Isten a teremtésben: láthatatlan és mindenható. Jelenléte mindenütt érződjék és sehol ne látszódjék. A művészetnek felül kell emelkednie a személyes vonzalmon és az idegi érzékenységen.* Legfőbb ideje, hogy valamilyen könyörtelen módszer révén szert tegyen a természettudományok tökélyére." Majd más helyütt: „Mindig is arra törekedtem, hogyne csorbítsam a művészet becsületét valamilyen elszigetelt személyiség javára." Flaubert mindenekelőtt az irodalomra gondol, ám ha ily engesztelhetetlenül vélekedik az író felől, aki félig elfedve áll műve mögött, és akit soha nem látunk a maga személyes valójában, milyen hajthatatlanul tiltakozhatott a színész tényleges megjelenése el-len, lett légyen az akár személyiség, akár nem.

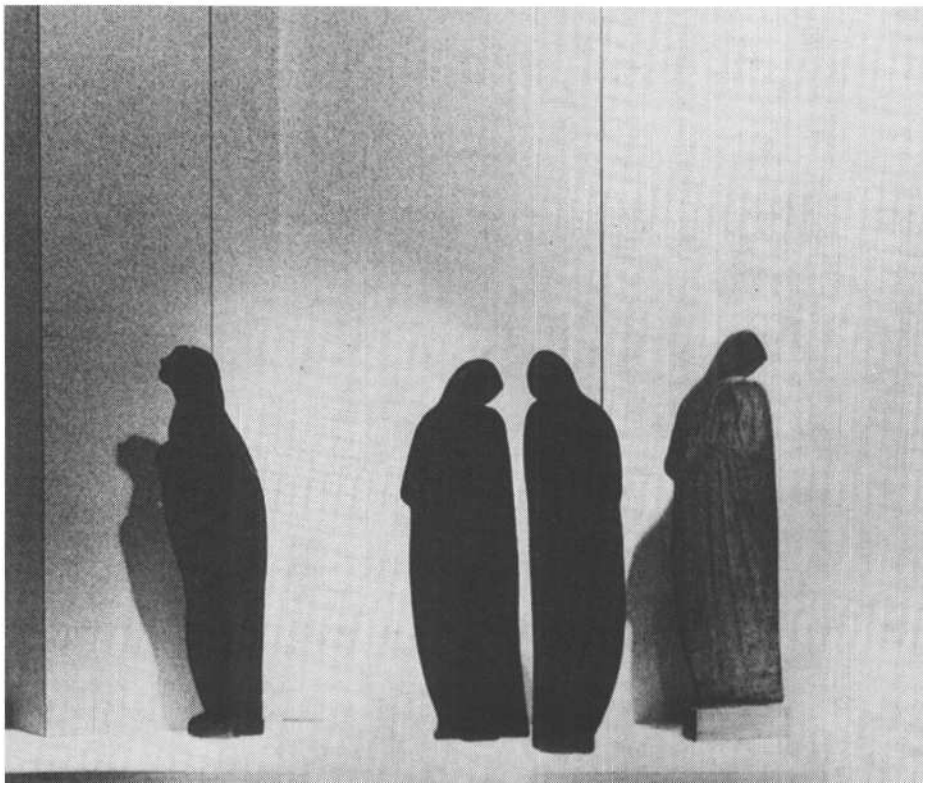
„Lear mint színpadi jelenség, egy bottal támolygó aggastyán, akit leányai egy esős éjszakán kitaszítanak házukból, mindenestül kíhos és utálatos látvány, semmi egyéb - írja Charles Lamb. - Belőlem minden Lear-alakítás mindig csak egyetlen érzést váltott ki: fedél alá kellene vezetni. A körülötte tomboló vihar utánzására használatos silány masinéria éppoly kevéssé alkalmas az elemek valóságos borzalmának ábrázolására, mint bármely színész Lear ábrázolására. Ennél még az a szándék is megvalósíthatóbb lenne, hogy Milton Sátánját vagy Michelangelo valamelyik iszonyatos alakját személyesítsék meg a színpadon - Lear színpadi ábrázolása lényegileg megoldhatatlan."

„Hamlet maga is jószerével eljátszhatatlan" - állítja William Hazlitt.

Dante a La Vita Nuovában elmondjá, hogy ál-mában megjelent előtte Ámor egy ifjú képében. Beatrice személyével kapcsolatban Ámor így szól a költőhöz: ,,...mondj néhány rímes igét, s foglald beléjük rajtad való s neki köszönhető hatalmamat. Ezeket a szavakat úgy használd, hogy csak mintegy eszközök legyenek, azaz ne közvetlenül hozzá intézd őket, mert illetlenség volna." És tovább: „Oly hatalmas vágyam támadt a szólásra, hogy rögtön el is kezdtem töprengeni a módján. Úgy vélekedtem, hogy egyenesen őróla nem éppen illendő beszélnem, hacsak nem úgy, mintha a hölgyekhez beszélnék, második személyben." (Jékely Zoltán fordítása) Látjuk tehát: e férfiak helytelennek ítélik, hogy az élő személy belépjen a képkeretbe és saját vásznán önmagát ábrázolja; szerintük ez „illetlenség" vagy „nem éppen illendő".

Idézett tanúink az egész modern színpadi gyakorlat ellen vallanak, és együttesen a következő ítéletet hozzák: rossz művészet az, amely

* „Punchban nincs érzés" - zsémbelődött dr. Johnson.



Négy síratófigura görög drámákhoz

oly személyes és emocionális jellegű hatást gyakorol szemlélőjére, hogy az megfeledkezik magáról a tárgyról, és mindenestül elönti az alkotó személyisége és érzelmi állapota. Most pedig halljuk egy színésznő tanúvallomását.

„Ahhoz, hogy a színházat megmentsük, a színháznak el kell pusztulnia, a színészeket és a színésznőket el kell, hogy ragadja a pestis - mondotta Eleonora Duse. - Megmérgezik a levegőt; ők állják útját annak, hogy művészet szülessék."

Hihetünk szavának. Ha más megfogalmazásban is, de ugyanarra gondol, mint Flaubert vagy Dante. És ha ez a bizonyítási anyag elégtelennek minősül, még számos tanút idézhetnék meg ügyemben. Itt vannak azok, akik soha nem járnak színházba, a milliók, szemben a színházbajárók ezreivel. Mellettünk szól aztán a legtöbb mai színigazgató is. A modern színigazgató azt hiszi, a darabot minél pazarabb díszletben kell előadni; szerinte semmilyen fáradságot nem szabad sajnálni, hogy a közönséget minden eszközzel becsapjuk és a valóság illúzióját keltsük benne. Szüntelen erősítgeti, milyen fontosak mindezek a díszletek. Több ok is vezérli buzgólkodásában, s ezek közül nem a legcsekélyebb, hogy az egyszerű, jó munkában súlyos veszélyt szimatol. Tudja, hogy van egy csoport, amely tiltakozik az efféle pazar díszletek ellen; azt is tudja, hogy Európában céltudatos mozgalom szállt szembe e magamutogató látványossággal, azt állítva, hogy a nagy drámák igenis nyertek vele, ha a lehető legegyszerűbb háttér előtt kerültek színre. E mozgalom bizonyíthatóan erős - Krakkótól Moszkváig, Párizstól Rómáig, Londontól Berlinig és Bécsig terjedt. A szín-igazgatók látják ezt az útjukban tornyosuló veszélyt; tudják, hogyha az emberek egyszer ráeszmélnek erre a tényre, ha egyszer a közönség megízleli az élvezetet, amelyet egy díszlet nélkül előadott dráma nyújt, akkor tovább is lépnének, és azt követelnék, adják elő a darabot színészek nél-kül; végül pedig eljutnának addig a pontig, amikor már ők reformálják meg egyértelműen a művészetet, nem pedig a színigazgatók.

Napóleon állítólag azt mondta: „Az életben sok méltatlan dolog van, sok olyan kétség és tétovaság, amelyekről a művészetnek mind hallgatnia kellene; a hős ábrázolásából pedig mindezeknek hiányozniok kell. A hőst *szoborként kellene látnunk, amelyben a* test gyengeségei és *bizonytalanságai már nem érzékelhetőek."* És nemcsak Napóleon tiltakozott a természet ilyetén *reprodukálása* és a vele járó erőtlen, fotografikus tényszerűség ellen, hanem éppígy Ben Jonson, Lessing, Edmund Scherer, Hans Christian Andersen, Lamb, Goethe, George Sand, Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater* és feltehetően Európa valamennyi értelmes férfi és női lakója is - Ázsiáról nem is szólva, mert Ázsiában még a kevéssé értelmesek sem fogják fel a fénykép értelmét, miközben a művészet egyszerű és világos jelenség-ként áll előttük. Az említett írók és tudósok mind tiltakoztak a szóban forgó jelenség ellen, a színigazgatók pedig energikusan vitába szálltak velük; így hát remélhetjük, hogy az igazság a maga idején majd érvényesülni fog. E végső következtetés igazán ésszerűnek látszik. Söpörjük félre a valódi fákat, söpörjük félre az előadásmód és a cselekmény valószerűségét, és máris úton vagyunk afelé, hogy a színészt is eltávolítsuk. Ez az, aminek idővel be kell következnie, és én máris nagy örömmel látom, ahogy az igazgatók is pártolják ezt az elgondolást. Állítsuk félre az útból a színészt, és ezzel kiküszöböltük a lealacsonyodott színpadi realizmus előállításának és virágzásának módozatait is. Többé egyetlen élő alak sem szedhetne rá, hogy összetévesszük a tényleges valóságot a művészettel; nem maradna egyetlen élő alak sem, akiben a test gyengeségeit és bizonytalanságait felfedezhetnénk.**

A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit - amíg jobb nevet nem vív ki magának - übermarionettnek hívhatunk. A bábról vagy marionettről sok mindent leírtak már, néhány elsőrangú könyv is született róla, mint ahogy jó néhány műalkotást is megihletett. Manapság, legkevésbé szerencsés időszakában, sokkal inkább valami felsőrendű babát látnak benne, és azt képzelik, valóban a játékbabából fejlődött ki. Ez tévedés. A bába régi templomok kőszobrainak leszármazottja; mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle. Ám ma is, mint minden időben, közeli barátja a gyermekeknek, és változatlanul érti a módját, miképpen válassza ki és vonzza magához híveit.

Ha valaki papírra vet egy bábfigurát, merev és komikus valamit rajzol. Az ilyen ember még csak nem is sejti, mit rejt magában azaz eszme, amelyet most marionettnek nevezünk. Az arc komolyságát, a test nyugalmát összetéveszti a színtiszta együgyűséggel és a torz szögletességgel. És mégis: még a modernbábok is rendkívüli jelenségek. Dübörögjön vagy csak csöpörögjön a taps, az ő szívük nem ver se gyorsabban, se lassabban, jelzéseik nem válnak sem kapkodóvá, sem zavarodottá; és ha a hősnőre záporozik is a virág meg a szeretet, arca éppoly szépséges, ünnepélyes és távoli marad, mint egyébkor. A marionettben több van felvillanó géniusznál és több a közszemlére kirakott személyi-

* Pater így ír a szobrászatról: „A cselekvés és a szenvedély dühödt, vérszerű foltjaitól megtisztított fehér fényében az ember lényének esetlegessége helyett lényének isteni mivolta tárul fel, mint amely éppen ellentettje a nyughatatlan mozgásnak." És tovább: „Minden művészeti géniusz alapja az a képesség, hogy az emberiséget újszerű, nagy hatású, örömteli módon érzékelje, a hétköznapok sivárabb világa helyébe maga szerkesztette, boldog világot állítson, és olyan légkört teremtsen maga körül, amely újszerű fénytörési képességgel választja ki, alakítja át és rendezi újjá az általa közvetített képeket, a képzelőerővel felruházott értelem akarata szerint." Valamint: „Fokozatosan kiszűr mindent, ami esetleges, ami megzavarja az emberiség magasztos típusainak reánk gyakorolt egyszerű hatását, csakúgy, mint ahogy e típusokból is ki-szűri a világ közönségességének minden nyomát."

** Egy másik, könnyelműen nem mellőzhető és hanyagul nemis tárgyalható szemszögből az angol Manning bíboros különösen erős hangsúllyal jellemzi a színész mesterségét mint olyat, amely „a keresztség által megtisztult test prostituálódását" feltételezi

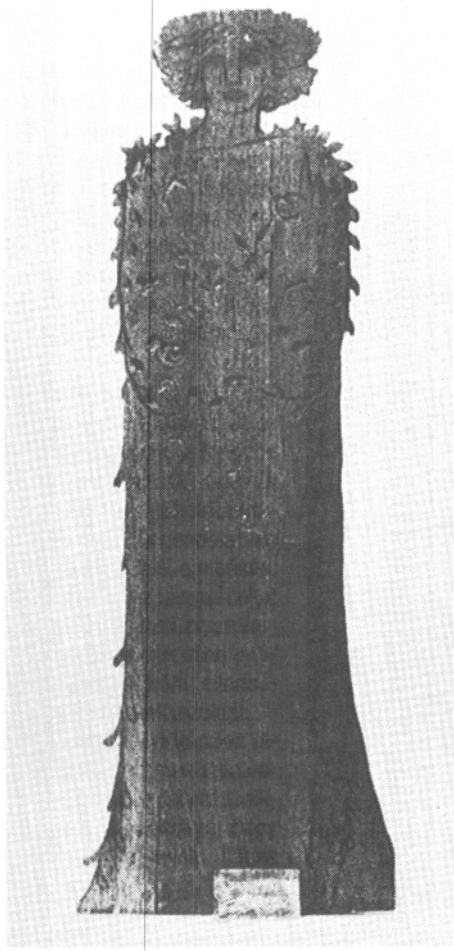
ség rikító csillogásánál. A marionett az én szememben egy letűnt civilizáció valamely nemes és szépséges művészetének végső visszhangja. Ám ahogy ez minden, durva vagy zsíros kezekbe jutott művészettel megtörténik, a báb mára szemrehányás lett. Mára minden báb már csak ripacs komédiás.

Napjainkban a bábok a nagyobb és bővérűbb színpad komédiásait utánozzák. Csak azért lépnek színre, hogy a hátukra zuttyanjanak. Csak azért isznak, hogy dülöngéljenek, és azért szerelmeskednek, hogy nevetést fakasszanak. Megfeledkeztek anyjuk, a szfinx tanácsairól. Testükből kiveszett a méltóságteljes kecsesség; tagjaik megmerevedtek. Szemükből eltűnt a látás látszatának véghetetlen finomsága; ma már csak mereven bámulnak a semmibe. Fennen mutogatják és zörgetik drótjaikat. és hetykén bíznak a maguk ormótlan bölcsességében. Nem vésték emlékezetükbe, hogy művészetükön védjegyként kellene viselniök ugyanazt a tartózkodást, amelyet időnként más művészek művein megfigyelhetünk, és elfelejtették, hogy a legmagasabb rendű művészet mindig az, amely elrejti a mesterségbeli tudást és megfeledkezik a mesteremberről. Ha nem tévedek, a Krisztus előtti nyolcadik században írta a régi görög utazó, a thébai templomszínházban tett látogatása kapcsán, hogy szépségük éppen a maga „nemes mesterkéltségével" hódította meg. „Amikor a Látomások Házába léptem, messziről megpillantottam trónusán - vagy sírján, mert annak is beillett - ülve a szépséges barna királynét. Hátradőltem heverőmön, és figyeltem jelképes mozdulatait. Ritmusa éppoly könnyedén váltakozott, mint ahogy mozdulatai testrészről testrészre szálltak. Milyen hiteles nyugalommal tárta fel előttünk keble gondolatait; mily ünnepélyes komolysággal és mily tetszetősen időzött el bánata kinyilvánításán, elhitetve velünk, hogy bánat neki nem árthat! Testének vagy arcának semmiféle eltorzulása nem kelthette fel bennünk a gyanút, hogy őt bármilyen érzés rabságba ejtheti; a szenvedélyt, a fájdalmat mindvégig higgadtan szemlélte, kezével felfogta és gyengéden tartotta. Egy adott pillanatban karja és keze vékony. meleg vízsugárnak tetszett, amely a magasba szökik, majd megtörik, és bűvöletes, sápadt ujjain át permetként hull vissza ölébe. Mindezt a művészet merőben újszerű megnyilatkozásaként éltük volna át, ha már nem tapasztaltam volna, hogy az egyiptomiak művészetének egyéb példáiban is ugyanez a szellem lakozik. Ők a megmutatás és elfátyolozás művészetének nevezik ezt, és országszerte oly hatalmas spirituális erőt képvisel, hogy vallásukban is főszerepet játszik. Mi is elsajátíthatunk általa vala-mennyit a bátorság erejéből és kegyelméből, mert lehetetlenség végignézni egy ilyen előadást a testi és szellemi felfrissülés érzete nélkül." Mindez Krisztus előtt 800-ban íródott. És ki tudja, nem lesz-e a báb ismét a művész szép gondolatainak hűséges közvetítője? Vajon nem várhatjuk-e reményteljesen a napot, amidőn visszakapjuk ezt a, részint a ravasz művészi tudásból is születő figurát vagy szimbolikus lényt, és ekképpen ismét rátalálunk az ősi szerző emlegette „nemes mesterkéltségre" is? Akkor majd megszabadulunk a gyengeség érzelmes vallomásainak gonosz hatásától, amely vallomások estéről estére elhangzanak az emberek előtt, s nézőikben is életre hívják a feltálalt gyengeségeket. Ha erre törekszünk, meg kell tanulnunk a módját, hogy ismét előállítsuk e képeket; a bábbal nem érhetjük be többé, most már übermarionettet kell teremtenünk. Az übermarionett nem verseng majd az élettel. hanem túllép rajta. Eszményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz. Esszém írása közben már eddig is többször szökött a papírra egy-egy szó a halálról; éppen a realistáknak az életre hivatkozó szüntelen hujjogatása idézte oda. Emlegetése könnyen minősíthető erőltetett szépelgésnek, ki-vált azok részéről, akikben nem kelt sem rokonszenvet, sem gyönyörűséget az az erő s az a titokzatos derű, amely minden szenvedélymentes műalkotás sajátja. Ha a hírneves Rubens és az ünnepelt Raffaello csupa szenvedélyes és kirobbanóan érzelemteli művészi megnyilatkozást hagyott is ránk, előttük és utánuk számos olyan mű-vész akadt, aki alkotásaiban mindennél többre tartotta a mérsékletet, és őbennük mutatkozik meg leginkább az igazi férfias alkat. A többiek, akiknek munkássága és neve ma figyelmet kelt, legyenek bár tüzesen színpompásak vagy omlatagon hervadók, nem annyira férfiként szólnak, mint inkább állat módjára bőgnek vagy nő módjára selypegnek.

A bölcs, a mértéktartó mesterek, akik erőt merítettek a törvényekből, melyeknek örök hűséget fogadtak, e nagyrészt ismeretlen nevek, akik együtt mégis oly nagyszerű családot alkotnak, Kelet és Nyugat nagy és apró isteneinek megalkotói, e nagyobb szabású korok őrei - igen, ők gondolatban mind előre néztek, az ismeretlen felé, s e békés, boldog honban kutattak látványt és hangzásokat - így kívántak olyan kőalakot formázni, olyan verset dalolni, amelyben ott visszhangzik mind e távolról megpillantott békesség és öröm, ellensúlyozva az itt uralkodó keservet és felfordulást.

Amerikában el tudjuk képzelni, miképpen élnek ezek a mesterdinasztiából származó testvérek a maguk fenséges, kolosszális ősi városaikban, amelyekről még azt is feltételezem, hogy egyik napról a másikra áthelyezhetők. Tágas

A Maszk című folyóirat első száma



***Fafigura* (1909-1910)**

selyemsátrakból állnak e városok, arany mennyezetük alatt lakoztak isteneik, s e szállásokon mindaz megtalálható volt, amit akár a legkényesebbek is igényelhetnek. S ahogy e mozgó városok hegységről síkságra, folyókon és völgyeken át vonultak tovább, úgy tetszett, mintha a béke hatalmas serege nyomulna előre. És minden ilyen városban nem csupán egy-két „művész-nek" kinevezett ember élt, akiket a város többi lakója dologtalan semmirekellőnek tart; nem, a közösség számos embert választott ki, mivel érzékelőképességük felülmúlta a többiekét - azaz művészek voltak. Mert a művész cím ilyen embert jelöl: valakit, aki többet vesz észre ember-társainál, és többet örökít meg, mint amennyit látott. És e művészek sorában korántsem utolsó-ként foglalt helyet a szertartások művésze, a látomások megalkotója, a pap, aki tiszte szerint valamennyiük vezérlő szellemének - a mozgás szellemének kultuszát ápolta.

Ázsiában a templomok elfeledett mesterei és lakói ugyancsak átitatták munkásságuk minden jegyét és gondolatát ennek a halálhoz hasonlatos nyugodt mozgásnak az érzetével - ezt köszöntötték, ezt dicsőítették. Afrikában (amelyet néhányunk szerint még csak ezután kell civilizálnunk) nagyon is otthonos volt ez a szellem - a tökéletes civilizációnak ez az esszenciája. Ott sem olyan egyének éltek, akik megszállottan törekedtek saját személyiségük érvényesítésére, mintha az valami hatalmas és becses dolog volna; a nagy mesterek földje volt az, akik valaminő szent türelemtől vezérelve beérték vele, hogy agyukat és ujjaikat csak a törvény engedélyezte irányban mozgassák - az egyszerű igazságok szolgálatában.

Hogy milyen szigorú volt ez a törvény, s mily kevéssé engedte meg magának a régmúlt kor művésze, hogy személyes érzelmeit állítsa közszemlére, megtudhatjuk, ha az egyiptomi művészetnek akárcsak egyetlen alkotását is szemügyre vesszük. Nézzünk csak meg akármilyen, egyiptomiak faragta testrészt, tekintsünk bele azokba a faragott szemekbe - tagadni fognak, amíg csak le nem sújt a végítélet. Sugallatuk némasága már a halált idézi. És mégis: mindebben jelen van a gyengédség, jelen van a báj, sőt, még a tetszetősség is, karöltve az erővel, és minden egyes művet szeretet jár át. No de ömlengés, érzelem, a művészi személyiség fennhéjázása? Ilyesminek halvány jele sem észlelhető. A remény szilaj kétségei? Nyomokban sem bukkannak fel. Megfeszített elszánás? Legcsekélyebb tanújelét sem adta a művész. Sehol egy szál vallomás - semmi effajta ostobaság. Nincs itt se gőg, se félelem, se komikum, a legapróbb utalás sem árulkodik róla, hogy a művész szelleme vagy keze egy ezred másodpercre is kiszabadult volna az őt vezérlő törvények uralma alól. Milyen fenséges is ez! Ilyen az, ha nagy művésszel állunk szemben; a mai és tegnapi érzelmi ömlengések áradata pedig távolról sem tanúskodik magasrendű értelemről - vagyis magasrendű művészetről. Ez a szellem átköltözött Európába is, ott lebegett Görögország fölött, Rómából csak nagy nehezen lehetett kiűzni, de végül mégiscsak elmenekült, kis könnypatakot - megannyi gyöngyszemet - hagyva hátra számunkra. Mi pedig e gyöngyszemek legtöbbjét széttapostuk, megrágcsáltuk őket a táplálékunkul szolgáló makkal együtt, aztán folytattuk művünket, és még rosszabbul jártunk: térdre borultunk az úgynevezett „nagy mesterek" előtt, és imádtuk e színes, izgalmas és veszedelmes személyiségeket. Egy balvégzetű napon a magunk tudatlanságában el-hittük: azért születtek e földre, hogy bennünket rajzoljanak le; az a küldetésük, hogy ami gondolatainkat fejezzék ki; és amit építészetükbe vagy zenéjükbe foglalnak, annak mihozzánk van köze. És ekképpen jutottunk el odáig, hogy végül megköveteljük: amihez csak nyúlnak, abban magunkra kell, hogy ismerjünk, vagyis építészetükben, szobrászatukban, zenéjükben, festészetükben és költészetükben bennünket kell, hogy szerepeltessenek; és még arra is felhívtuk figyelmüket, hogy a jól ismert szavakkal szólongassanak: „Gyertek csak el mind, úgy, ahogy vagytok."

Múltak a századok, és a művészek végül beadták derekukat: szállították, amit követeltünk rajtuk. És így történt, hogy midőn a tudatlanságnak sikerült elűznie a művész értelmét és kezét korábban vezérlő szép, derűs szellemet, helyét egy sötét szellem foglalta el. A törvény székében felelőtlen kalandor ül - azaz ostoba szellem kezébe került a kormányzás, és mindenki reneszánszról, azaz újjászületésről kezdett kiabálni; holott a festők, zenészek, szobrászok, építészek egész idő alatt csak azon vetélkedtek, melyikük elégíti ki jobban az uralkodó igényt - azaz alkotásaikban minden ember felismerhesse, hogy azok valamiképpen őt érintik.

És sorban születtek a portrék: felhevült arcok, kidülledő szemek, gúnyos vigyorba torzult szájak, ujjak, amelyek bizseregtek a vágytól, hogy kinyúljanak a képkeretből, csuklók, melyekben leplezetlenül lüktetett az ér; a színek hübelebalázs módra összehányva; a vonalak felborultak, mintha dühöngő őrült húzta volna őket. A formán kitört a pánik; a révületbe merevedett élet hűvös, nyugodt suttogása, amely valaha oly eltörölhetetlen reményt lehelt, felhevült, lángba borult és pusztított, és helyébe beköltözött a *realizmus* - az élet nyers és tompult kinyilatkoztatása, amelyre mindenki ráismert, hogy egyszersmind félre is értse. És mindez igencsak messzire esett a művészet céljától; mert a művészetnek nem az a rendeltetése, hogy a földi élet valós tényeit tükrözze, hiszen a művész nem szokott a dolgok mögött járni - ő kivívta magának a kiváltságot, hogy előttük járjon, hogy vezessen. Sokkal inkább az életnek kellene tükröznie a szellem képmását, hiszen eredetileg a szellem választotta ki magának a művészt mint szépsége krónikását.* És ehhez a képhez, ha azt akarjuk, hogy formája a létezés szépségét és gyengédségét fejezze ki, a színeket a képzelet ismeretlen birodalmában kell keresni - és mi más lenne ez, mint annak a valaminek a birodalma, amit halálnak hívunk? Ezért hát egyáltalán nem léha könnyelműség részemről, ha a bábokra hivatkozom, és rámutatok: ők még akkor is képesek megőrizni a forma és az arc szépséges és idegenszerű kifejezéseit, ha dicséretáradattal, tapsviharral halmozzák el őket. Vannak, akik gúnyt űztek ezekből a bábokból; a báb szó önmagában is megvetést fejez ki. Másfelől azonban még mindig akadnak, akik meglátják a szépséget még e napjainkra olyannyira elfajzott kis figurákban is.

Ha a bábot szóba hozzuk, a legtöbb férfiból és nőből vihogást csalunk elő. Azonnal a drótok jutnak eszükbe, a merev kezek, a hirtelen, szaggatott mozgás; „jópofa kis bábu" - mondják. De hadd mondjak nekik én is néhány szót ezekről a bábokról. Hadd ismételjem meg, hogy a Képek nagy és előkelő családjának leszármazottai ők, s ezeket a képeket valaha valóban „Isten képére" teremtették. Hadd mondjam el, hogy sok-sok évszázaddal ezelőtt e figurák nem szaggatottan, lökésszerűen, hanem ritmikusan mozogtak, nem szorultak dróttámasztékra, s nem is a láthatatlan bábjátékos orrán át beszéltek. [Szegény Punchom, igazán nem akarlak megbántani! Te magadban állva, kétségbeesésedben is méltósággal tekintesz vissza a múlt századaiba, ősi arcodon még nedvesek a festett könnycseppek, és mintha könyörögve kiáltanál oda a kutyádnak: „Anne húgom, Anne húgom, hát nem jön *senki?'* És utána, a rád oly jellemző fenséges hetykeséggel, magadra tereled feltörő nevetésünket (meg azén feltörő könnyeimet) szívszaggató jajsikolyoddal: „Ó, az orrom, az orrom, az orrom!"] Úgy képzelték talán, hölgyeim és uraim, hogy ezek a bábok mindig is alig harminccentis kis jószágok voltak?

Pedig hát szó sincs ilyesmiről! A báb valaha tekintélyesebb volt, mint önök.

Azt képzelik, hogy a báb mindig is egy alig négy négyzetméternyi, kicsinyített régimódi színházat formázó emelvényen rúgkapált, ahol a feje mármár beleütközik a proszcéniumív tetejébe? És azt hiszik, mindig is apró házikóban lakott, babaházhoz illő ajtó és ablakok, festett és középen ketté-osztott redőnyök mögött, apró kertjében olyan virágokkal, amelyeknek vakmerő szirmai nem kisebbek a saját fejénél? Kérem, próbálják ezt az el-képzelést mindörökre száműzni tudatukból, és hallgassák meg, amit lakhelyéről mondani kívánok.

„A költő szellemében minden forma tökéletes, ám e formákat nem a természetből keverik vagy vonatkoztatják el - a képzelet hozza létre őket." - William Blake

Első birodalmának színhelye Ázsia volt. Hajlékát a Gangesz partján építették fel: hatalmas palota volt, amely oszlopról oszlopra szökött az égbe, s oszlopról oszlopra hanyatlott ismét a víz felé. A palotát övező kertekben dús virágok nyíltak, és szökőkutak hűtötték melegüket - s e kertekbe nem hatolt semmilyen zaj, s jóformán semmi sem moccant bennük. Csak a palota hűvös, elzárt termeiben mozgott szüntelen a szolgaszemélyzet gyors szelleme. Alkottak valamit, amiből majd kiformálódik ő, a báb, ami az őt létrehozó szellem dicsőségére szolgál. És aztán, egy szép napon, megszületett a szertartás.

Ebben a szertartásban, amely ismét csak a Teremtést dicsőítette, részt vett ő is. Elhangzott a régi hálaima, a lét ujjongó ünneplése, s egyszersmind az a zordabb ünneplés is, amely az eljövendő s a „Halál" szóval elfátyolozott lét kiváltságának szólt. És a szertartás során megjelentek a barna bőrű hívek előtt minden, a földön és a Nirvánában létező dolgok jelképei: a szép fa jelképe, a hegyek jelképe, a hegy mélyében rejlő dús ércek jelképei, a felhő, a szél s minden gyorsan mozgó dolgok jelképei, s köztük a leggyorsabban mozgóké: a gondolaté, az emlékezésé is; megjelent az állat jelképe, Buddháé és az emberé - és íme, itt jön ő maga, a figura, a báb, akin önök oly szívesen kacagnak. Kinevetik, mert mára csak a gyengeségei maradtak meg, amelyek az önök gyengeségeit tükrözik vissza. Nevetnek, de nem nevettek volna, ha látják a maga virágkorában, akkor, amikor hivatása szerint ő volt a nagy szertartásban az ember jelképe, és amikor megjelent, gyönyörűséges figurája boldogsággal töltötte el a szíveket. Ha kinevetjük a bábot és meggyalázzuk emlékét, önmagunk saját kezű szétrombolásán nevetnénk - azokat a hiteket és képeket nevetnénk ki, amelyeket magunk törtünk össze. Eltelt néhány évszázad, és a báb hajléka valamelyest megkopott. Templomból, ha nem is épp színház lett, de valami, ami félúton van templom és színház között, és a báb egészsége lassan megromlik e falak között. Valami van a levegőben; orvosai azt tanácsolják, hogy vigyázzon magára. „És mitől kell a leginkább tartanom?" - kérdi tőlük, ők pedig azt válaszolják: „Mindenekelőtt az emberi hiúságtól félj." A báb pedig azt gondolja: „De hiszen magam is mindig erre tanítottam; azt hirdettem, hogy miközben örömtelin ünnepeljük ezt a mi létünket, ez az egyetlen nagy félelem hasson át bennünket. Hát lehetséges, hogy én, aki mindig is ezt az igazságot tártam fel, éppen én tévesztettem volna szem elől, és most az elsők között bukjak el? Minden bizony-nyal valami ravasz támadást kísérelnek majd meg ellenem. Jó lesz, ha ezentúl mindig az égre szögezem a szemem." És ezzel elbocsátja orvosait, és töprengésbe merül.

Most pedig hadd áruljam el, mi is zavarta meg a nyugalmat, amely ezt a különös és tökéletes lényt körülvette. Feljegyezték, hogy valamivel később a

Gordon Craig. L. 0. Paszternak rajza (1912)

Távol-Keletre tette át székhelyét, és egy ízben két nő jött el, hogy megtekintse. A szertartáson, amelyen e két nő is megjelent, a báb oly földies pompában és mégis oly földietlen egyszerűségben tündökölt, hogy bár az ünnepségen részt vevő ezerkilencszázkilencvennyolc lelket megragadta sajátos sugallatával, amely egyszerre ejti mámorba és tisztítja meg az értelmet, a két nőre e hatásból csak a mámor ragadt rá. A báb nem vette észre őket, mivel szeme az égre tapadt, de akaratlanul olyan vágyat ömlesztett beléjük, amelyet már nem lehetett elcsitítani: azt a vágyat, hogy az emberben rejtőző istenség közvetlen jelképeivé váljanak. A gondolatot máris tett követte. A két nő a tőlük telhető legékesebb ruhákat öltötte magára („mint az övéi", gondolták), sajátos gesztusokkal mozogtak („mint az övéi", mondták), és mert a nézőkben bizonyos csodálatot tudtak fakasztani („éppúgy, ahogyan ő teszi", kiáltozták), templomot emeltek maguknak („olyat, mint az övé"): és a maguk szegényes paródiájával kielégítették a közönséges gondolkodásúak igényeit.

Minderről feljegyzés tanúskodik - ez Keleten az első feljegyzés, amely a színésszel foglalkozik. A színész eredete két nő balgatag hiúságában gyökerezik: olyan két nő az őse, akik nem voltak elég erősek hozzá, hogy az istenség jelképe láttán fel ne támadjon bennük a hebehurgya kisajátítás vágya; és a paródia gyümölcsözőnek bizonyult. Alig telt el ötven vagy száz év, és országszerte álltak mára helyszínek, ahol ez a paródia otthonra lelt.

A gyom, mint mondják, gyorsan nő, és a modern színház, ez a gyomrengeteg, hamarosan el is burjánzott. Az isteni báb figurája egyre kevesebb hívet vonzott, a nők pedig úgy hódítottak, minta legújabb divat. S ahogy hanyatlott a báb, és nyomultak előre a nők, akik helyette önmagukat mutogatták a színpadon, úgy jelent meg a Káosznak nevezett sötétebb szellem, nyomában pedig az elszabadult személyiség diadala. Értik már, miért szerettem meg, miért értékelem egyre nagyobbra azt a valamit, amit ma „bábnak" hívunk, és miért gyűlöltem meg azt a valamit, amit a művészetben „életnek" szokás nevezni? Őszintén imádkozom érte, hogy térjen vissza a kép, jelenjen meg a színházban az übermarionett; és ha visszatér, ha éppen csak megmutatja magát, akkora szeretet övezi majd, hogy az emberek ismét fellelik a szertartások ősi örömét. Ismét a Teremtést ünneplik majd - ismét a lét előtt hódolnak - és boldog, isteni könyörgéssel idézik meg a Halált.

Firenze, 1907. március

Fordította: Szántó Judit

NYERGES ANDRÁS

ÉRDEMEI ELISMERÉSE NÉLKÜL

MAGYAR BÁLINT: BUKÁSRA ÍTÉLT SIKER

Ennek a posztumusz megjelent (és igencsak jellemző módon visszhang nélkül maradt) emlékiratnak bízvást adhatott volna alcímet is a szerzője, valami effélét: „avagy a kultúrpolitika regénye". Mert-hogy igazából a Vígszínház három évének meg Magyar Bálint igazgatói működésének históriája is erről a rettenetes rákfenéről szól, amit kultúrpolitikának szokás (erős eufemizmussal) nevezni, s amiről mindmáig a kelleténél jóval kevesebbet tudunk. A személyes sors, amely ezúttal demonstrálni hivatott a mechanizmus működését, kiválóan alkalmas a szemléltetésre, mert eléggé az események középpontjában állt ahhoz, hogy lényeges összefüggésekre világíthasson rá, de annyira mégsem foglalt el magaslati pozíciót, hogy a vele történtekben több legyen a színtiszta (tiszta?) politikum, mint a kulturális tartomány. És bár a szerző maga sem titkolta, hogy azért gyürkőzött neki két (kéziratban maradt) változatban is emlékirata megírásának, hogy személyes hányattatásaiért elégtételt vegyen, hogy megtisztítsa „pályája emlékét" a reá tapadt (=tapasztott) mendemondáktól és rágalmaktól, könyve, amely 1993-ban az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Thália könyvek című sorozatának indító köteteként megjelent, mégis inkább azzal fogadtatja el magát, attól válik végeredményben izgalmas olvasmánnyá, hogy - akarva-akaratlan - többről szól, mint egy Magyar Bálint nevű színházi szakember sorsáról. Azok kedvéért, akik nem tudnák, mi avváza ennek a short storynak, álljon itt néhány mondatban: a szerző 1945 és 1955 között a Nemzeti Színház főtitkára volt, 1955 és 1958 között a Vígszínház igazgatója, ekkor leváltják, kutató lesz egy tudományos „elfekvőben", csakhogy - másokkal ellentétben - itt is dolgozni kezd, és haláláig tizenegy színház-, illetve filmtörténeti könyvet publikál - páratlanul megbízható filológusi munkájának köszönhetően megkerülhetetlen alapműveket.

Ez persze így keveset mond, hiszen tudvalévő, hogy az ördög a részletekben lakozik. Ezek a részletek hordoznak rendkívül érdekes, sokatmondó történelmi dokumentumokat. Magyar Bálint tudniillik azon kevés számú magyar értelmiségiek közé tartozott, akiknél családi tradíció volt az értelmiségi lét. Nem hivalkodásból említi, hogy déd-dédnagybátyja, Kempelen Farkas alakította át 1784-ben Várszínházzá a kármeliták templomát. Felmenői közé tartozott Fáy András, az író is, aki mellesleg igazgatta az említett színházat. Dédapja Szemere Bertalan, akinek emlékiratai nélkül nem lehet XIX. századi magyar történelmet írni. Nagyapja újságíró, kultúrhistorikus, szerkesztő, nagybátyja színész és így tovább. Ez a múlt nemcsak magától értetődő műveltségi többletet jelentett, de azt is, hogy egyfajta értelmiségi magatartás, pontosabban: tartás, önérzet (vagy öntudat, ha tetszik), minden gesztusában benne volt, meghatározta döntéseit éppúgy, mint önmaga felőli gondolkodását. Tíz évet tölt el abban a Nemzeti Színházban, amely kivételes művészi virágzásnak indult Gellért Endre, Major Tamás és az akkoriban ott játszó nagy színészegyéniségek közös munkája révén - azzal együtt is, hogy a kor torzulásaitól természetesen nem maradhatott mentes. Magyar Bálintot azonban aligha az lendítette át az akkor Magyar Néphadsereg Színháza néven működő intézmény igazgatói székébe, amit tudott, amit Major és a többiek mellett megtanult, amire képességei predesztinálták. Emlékirata erősíti a feltételezést, hogy éppen az szólhatott kinevezése mellett, amit - általa joggal sérelmezett módon - ellenében írt le a káderjellemzését 1952-ben megfogalmazó személyzetis: „Tipikus hivatalnokember. Pedáns. Feladatait igyekszik megoldani. Komoly polgári tudással rendelkezik. Feletteseivel szemben szolgai, beosztását félti. Csendes, szerény, megalkuvó. A színházban szeretik." Pontosan olyan emberek kellettek a kultúrpolitikának, mint amilyennek (a Hlatky Jánosné nevű káderes nyomán) Magyar Bálintot vélték: aki félti a beosztását, aki a reá rótt feladatokat megoldja, aki „szolgaian" követ minden utasítást, aki megalkuvó, mégis képes megszerettetni magát.

A csuka fogta róka jellegzetes esete, hogy Magyar Bálint a kinevezését követően minderre alaposan rácáfolt. Azért bíztak meg benne, mert olyan embernek vélték, aki a színházban főként az adminisztratív ügyekkel akar foglalkozni - és kiderült, hogy határozott ízlése van, megalapozott művészi elképzelései, hogy az egyes darabok szereposztásától a műsortervig minden kérdésben maga kíván dönteni - még a minisztérium megkerülésével is, esetleg úgy, hogy a csak sejtetett, de nem kimondott direktívát szándékosan nem érti meg, vagy tudatosan félreérti. Magyar Bálintból a színigazgatói hivatás fanatikusa lett. Minden estéjét a színházban tölti. Íme, szemérmesen szenvedélyes vallomása erről: „A saját darabunkat sohasem unhatjuk meg. Akkor sem, ha nem mi írtuk, nem mi rendeztük, s nem is mi játsszuk. Csak egyszerűen *a miénk.* Minden este új és akkor a legújabb, ha pontosan olyan, mint az előző volt." Ezt kellett, ezt lehetett volna megbecsülni benne, mint igazgatóban. No, meg sok minden mást is. A koncepciózusságát, ahogyan egy korántsem „piacorientált" korban szüntelenül foglalkoztatta: teli van-e a nézőtér, s ha nem, mit lehetne tenni, hogy nagyobb legyen a bevétel. Ahogy újra meg újra eltöpreng azon, hogyan, miképp nevelődik ki a színház közönsége. És ha a mai közönség már megvan, hogyan lehet biztosítani a jövő színházáét is? Különösen a mai, igazgatóinséges időkben érdemel nagy figyelmet, ahogy Magyar Bálint társulatot építés a már meglévőt őrzi: nem nagy szavak formájában, hanem arra ügyelve, hogy mindenki meg kapja azokat a szerepeket, amelyek felnövesztik, kiteljesítik. Ahogy gondoskodni próbál róla, hogy társulatának tagjai időben megkapják a nekik járó kitüntetéseket. Ahogy mindent megmozgat, amikor retorziókkal szemben kell megvédeni őket, márpedig 1956 után bőven adódott ilyen veszély. Ahogy az apróbb fegyelmezetlenségeket megpróbálja anélkül elhárítani, hogy „ügyet" dagasztana belőlük. Nehéz időben örökölt egy jó színházat, és még jobb szellemi-gazdasági-művészi kondíciókat hagyott utódára. Igazgatói működésének végső mérlege így fest - jogos tehát az a több, mint három évtizeden át mit sem csituló, minden lehetséges (és nem lehetséges) alkalommal hangoztatott sértődöttség, amely könyvét is át- meg átjárja, hiszen nemcsak, hogy soha tényleges indoklását nem kapta felmentésének, de úgy kellett távoznia az igazgatói székből, hogy még ama korszak tipikus (és semmitmondó) szlogenje: „érdemei elismerése mellett" is hiányzott a leváltását közlő kommünikéből.

A szerző - talán meglepően hat róla szólva, de emlékiratának olvasói igazolhatják, hogy nem túlzás - naivan és szinte önfeledten árulja el magáról, hogy miközben a kultúrpolitika kényekedve szerint, az éppen csúcson lévő irányító szeszélyeitől és elfogultságaitól indíttatva labdázott vele, ő maga is deformálódott. Már a Major Tamás mellett töltött évtizedben kezdett rászokni a „kozmikus gyanakvásra", vagyis arra, hogy minden cselekedet mögött valami más, rejtett szándékot keressen, és - megint csak a kultúrpolitika szégyenére - legtöbbször nem is alaptalanul. A könyvben Major boszorkánymesteri figurája szinte démonikussá növekszik: a szerző minden vele történt rossz fordulatban az ő kezét sejti, miközben - mert kényszeresen tárgyszerű is azért! - többször megemlíti: „Major (...) több nehéz helyzetben kiállt mellettem". Mégis szemünk láttára konstruál egy kiterjedt, Magyar Bálint-ellenes szakmai összeesküvést, amelyben még az is Major ármányának tudható be, hogy őt igazgatóvá nevezték ki. „Minduntalan dezavuált - írja. - A szakmai nyilvánosság előtt is." Nem zavarja, hogy ennek éppen az általa leírt vélekedések mondanak ellent: „Többen úgy vélték, kinevezésem Major Tamás terjeszkedése, aki általam akar megkaparintani egy újabb színházat." Vajon a nagy kombinátor Major dezavuált volna a szakma előtt olyan valakit, akinek révén terjeszkedni akar? Nyilvánvaló, hogy az egyébként éles elméjű, tiszta ítélőképességű szerző itt foglya lett a maga gyártotta (de a kultúrpolitikai mechanizmus által más esetekben igazolt) koncepciónak. S éppily ártatlan, magafeledt elszólásnak, önellentmondásnak ítélhetjük azt is, hogy egyfelől bizonygatja: ő sohasem próbált visszalőni, konkurenciát támasztani a Nemzetinek, korábbi otthonának, másfelől szenzáció számba menő kortörténeti adalékkal szolgál: Horvai Istvánnal egyetértésben tervezetet nyúj-

tott be a miniszterhez, a Madách és a Magyar Néphadsereg Színháza egyesítésére, a színészi, rendezői és anyagi erők koncentrálására, alig titkoltan annak reményében, hogy ilyen módon vethetnek véget a Nemzeti Színház hegemóniájának. (A bölcs döntésekben nem bővelkedő pályafutású Darvas József mint népművelési miniszter ez egyszer, kivételesen, jó döntést hozott: kurta és végérvényes nemet mondott.)

De hát csodálni kell-e a józan gondolkodásnak a fentihez hasonló kihagyásait, ha arra gondolunk, hogy miféle időben történhetett meg mindez? Olyan időben, amikor előfordulhatott, hogy az illetékes minisztérium államtitkára egy feljelentés nyomán azért hívassa magához a Magyar Néphadsereg Színháza igazgatóját, hogy felelősségre vonja, amiért színháza minden dolgozójának újévi üdvözlőlapot küldött. Az abnormitás mint rendszerspecifikus állami norma jelentkezett így napról napra - hiszen mi egyébről tanúskodna a színház puszta elnevezése is? Ma már jószerivel felfoghatatlan, miféle veszélyt szimatolhattak az illetékesek abban, hogy a Vígszínházat Vígszínháznak nevezzék, miközben Illés Béla lapos történelmi blöffregénye bátran viselhette a *Vigszínházi* csata címet...

Együtt az egészet kell nagy empátiával felfogni ahhoz, hogy megértsük: egy komoly színházi szakember (és Magyar Bálint kétségbevonhatatlanul az volt) miként jut arra a gondolatra, (kósza híreket hallván készülő leváltásáról), hogy miközben még javában igazgatja színházát, naponta eljárjon a Beszkárt Tivadar utcai tanfolyamára, és megszerezze a képesítést, melynek birtokában bármikor elhelyezkedhet - villamoskalauzként? Több mint árulkodó a szerzőnek az az elejtett megjegyzése, amely az 1957-es esztendő kapcsán íratik le: „Olykor már azt kellett hinnem, hogy nekem van üldözési mániám." Tudniillik mindaz, ami a valóságban megtörtént, pontosan úgy festett, ahogyan egy hagymázas álom rémképei festenék elibénk.

A dokumentumokkal sűrűn dúsított kötet egyszerre példája a szokatlan szerénységnek és kritikus önismeretnek (egy helyütt saját, a társulati ülésen mondott beszédéről írja a szerző, hogy az „helyenként locsogásnak minősíthető") és a lelkes, kontroll nélküli önimádatnak: ,,A Vígszínházban a régebbi darabokat felfrissítettem, az újakat pedig a lehető legjobban osztottam ki." A szelektív emlékezet itt is sajátos módon működik; e sorok írója személyes élménye alapján vitatja, hogy Páger alakítása a *Földindulásban* „földszagú, de nem földhözragadt" lett volna - hiszen az előadás folyamatosságát is megszakító, tüntetésszerű tapsorkánt követően először itt produkálta Páger azt a később gyakran alkalmazott gesztusát, hogy a színpadi étkezés közben belekotort a szájába, az ujjára tapadt ételmaradékot jó alaposan szemügyre vette, majd visszatette oda, ahonnét vétetett. Nem érzem helytállónak azt a passzust sem, melyben Bilicsinek „az elismert művészek közé" történő „visszavezetése" érdemét magának tulajdonítja, hiszen ezt Magyar Bálint elődje kezdte el, amikor Marcel Pagnol *Topáz* című darabjában bízott rá - sikerrel megoldott - komoly szerepet. Ehhez hasonló kisebb-nagyobb aránytévesztések még akadnak a könyvben - de mit számít mindez ahhoz

az aránytévesztéshez képest, amely a szerző sorsát motiválta? „Nem volt szükségem dotációra" - írja egy bemutató kapcsán, mert ez is, a többi előadás is telt házakkal ment, a színház el tudta tartani önmagát. Ez pedig azt jelentette, hogy „elvtelenül a közönség uszályába szegődött", a siker gyanússá lett, amellett fenyegetést is rejtett Magyar Bálint igazgató kollégái számára: ha az önfenntartásból, példájára hivatkozva, általános normatívát csinálnak, lehet, hogy egyesek könnyűnek találtatnak...

Mialatt ezt a szorongással, kompenzálással, jogos önérzettel teli könyvet olvastam, mindegyre ez a verssor motoszkált bennem: „Múltunk mind össze van torlódva..." Össze bizony, és jószerivel semmiről nem tudunk semmit. Tisztázások helyett féligazságok, ködösítések rakódnak egymásra, hol „nem illik", hol „nem publikus", hol meg „nem taktikus" dolog napvilágra hozni, mikor mi és miért történt. Magyar Bálint könyve a kimondatlanul hagyott dolgok kimondásával illemet sért, de ha egyenetlenül, ha elfogultan, ha vitára ingerlően is, azzal próbálkozik, hogy a múltból épült torlasz egy szakaszát lebontsa.

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1993

ÓPIUM ÉS FECSKENDŐK

ROBERT LEPAGE A PETŐFI CSARNOKBAN

A színdarabíró, rendező, díszlettervező és színész, Robert Lepage *Ópium és fecsken dőkcímű* művét mutatja be a Petőfi Csarnok az Őszi Fesztivál keretében (szeptember 28-29-én 20 órakor).

„Ha van valami, amit Robert Lepage ne tudna megtenni a színház világában, azt akkor még nem fedezték fel" - hangoztatja az egyik legnevesebb napilap Kanadában. Ezt az állítást bizonyítják példátlan sikerei és a végeláthatatlan megbízások sorozata. Művészetében az európai kultúra dominál, noha ő maga 1957-ben született Kanadában. Shakespeare és Bartók *A kékszakállú* herceg *vára* a két véglet e palettán. Operát, filmet és színdara-bot ír, rendez és játszik. Repere néven megalapítja saját társulatát is. Turnék, rendezések következnek a világ minden táján: 1992-ben felkéri a londoni Royal National Theatre *a Szentiványéji álom* megrendezésére. Az előadást egyes londoni kritikusok Peter Brook huszonkét éve elkészített mestermunkájával tartják egyenrangúnak. 1993-ban a Kanadai Opera társulatánál rendez, majd Tokióban, az ottani Globe-ban és Bergmannál, a stockholmi Kungliag Dramatistika Teaternben dolgozik. Szenzációt jelent a Németországban rendezett Shakespeare-trilógiája. Robert Lepage-t a nemzetközi színházi szakma az egyik legkiválóbb Shakespeare-specialistaként tartja számon, munkáit ugyanakkor gyakran hasonlítják Robert Wilson rendezéseihez.

A teátrális eszközök nyitott és a hagyományostól eltérő használata miatt egyébként a társművészetek jeles képviselői is egyértelműen elismerik tehetségét. A társművészetek gazdag használatára épül a világszerte lelkesen ünnepelt *Ópium* és *fecskendők című műve* is. Benne a színészi mesterség és egy rendkívül ötletes, látványos díszlet bravúros használatának lehetünk szem- és fültanúi. Szinte minden érzékszervünkre hatással van mind-az, ami a színpadon zajlik. Lepage itt visszanyúl a művészetére döntően meghatározó két szellemi forráshoz: Miles Davishez és Jean Cocteau-hoz.

A történet egyszerre két idősíkban játszódik: 1949-ben és 1989-ben. Az 1949-es idősík azt a történelmi egybeesést boncolgatja, hogy egyazon év-ben, Miles Davis jazztrombitás elhagyja New Yorkot és Párizsba megy, míg Jean Cocteau, költő és film-készítő Párizsból utazik New Yorkba. Mindkét mű-vész életében alapvető jelentőségű volt ez az utazás, és mindkettejük életében egy nagyon fontos alkotói periódus kezdődött el ezzel. További szellemi kapocs kettőjük között a szürrealizmus. Miles Davis zenéjében meghatározó elem volt ez akkoriban, míg Cocteau az európai szürrealizmus egyik vezéralakja. Lepage mindkét szereplőt maga jeleníti meg. De harmadik szereplőként önmaga is belép a történetbe, és ezáltal kerül be a másik idősík, 1989. E három szereplő összekötése egy fiktív idősíkban lehetőséget teremt egy képzeletbeli utazásra, ahol a banális apróságoktól egészen a filozofikus mélységig jut a néző a másfél óra során.

Lepage e művét már nem tervezte repertoárján tartani, de az európai meghívások sora megváltoztatta szándékát. Ő viszont sajnos már nem játszik e darabjában. Budapesten tehát állandó színésze, Marc *Labréche* alakítja a szerepet.

Olvasói *levél*

Kedves Nánay István!

A Színház júliusi számában megjelent Kész a leltár? című írására szeretnék reflektálni.

Bevallom, én is olyannak látom a kritikát, mint az Ön fia: egy kissé érzéketlennek és önelégültnek (de hajlok arra, hogy esetleg csak ilyennek látszik a helyzetéből, a feladatából adódóan), és bosszankodom, ha valaki a saját elképzeléseit kéri számon az alkotóktól. Talán csak egyvalamiben vitáznék a fiával: szerintem mindez nem a kritika egészére vonatkozik, van egy-két (esetleg három-négy) tiszteletre méltó kivétel.

Viszont (amilyen szemtelen vagyok) bővíteném a fia által fölsorolt „vádak" sorát: számomra fájdalmasan hiányzik a kritikákból - általában - a szeretet. (Én is úgy gondolom, mint Musil egyik rajongója, Anselm, hogy „semmit sem az eszével fog fel az ember, még egy kéz mozdulatlan helyzetét sem, hanem mindent csakis szeretettel" - de később talán majd megváltozom.) Nem kíméletességre gondolok, udvarias fogalmazásra, hanem szeretetteljes odafigyelésre. Ez nincs. Unalom van helyette, fásultság, és hiába tudom elvileg, hogy ebben maga a színház a ludas, mégis úgy érzem, *ennél, a* nullánál azért több szeretetet érdemelne.

Le lehet írni azt a mondatot, hogy - Öntől idézem - „a Katona produkcióinál lényegesen fontosabbak, művészileg izgalmasabbak a Kamrában látottak", vagy Kaposvárról szólva, hogy „egyre nyilvánvalóbb, hogy a színház előadásai kevésbé érdekesek, gondolatgazdagok és formailag kidolgozottak, mint régebben voltak" - de nem lehet, pardon, nem kellene ilyen frappáns (elvileg jó szándékú, de mégis csak kissé kegyetlen) félmondatokkal elintézni egész társulatok évadra, évadokra szóló munkáját! Nem lehet egyszerűen semmibe venni, meg nem történtnek nyilvánítani az évad két olyan kiemelkedően fontos, érzékeny, gazdag, izgalmas és komoly művészi teljesítményét, mint amilyen a Barker-darab volt Kaposváron vagy a Pirandello a Katonában. Illetve, lám, lehet, csak hát ez így túl könnyű...

Kaposvár egykor, ha jól sejtem (akkor én még nem jártam színházba), attól volt vonzó és egyedülálló, hogy fontos, elhallgatott dolgokat mondott ki, és ezzel nemcsak „odapörkölt a hivatalos világnak", amennyire tehette, de egyfajta szabadságot vagy szabadságfélét is jelentett (mondom, így képzelem). Mára itta szabadság csőstül, Kaposvárnak ez a varázsa, természetes módon, megszűnt - ezért mára egyszerűen eltemették. De kik is? Kaposvár egykor (megint csak ha jól sejtem) együtt lélegzett, érzett-gondolkozott a közönségével, mindenekelőtt a pesti értelmiséggel (esetleg tovább szűkíthető: az ellenzékkel - vagy minek is nevezzem). Ezt a közönséget mára (illetve az egykori funkciójával egyszerre) elvesztette a színház, új utakat, új hangokat, új közönséget, újfajta együttérzést-együttgondolkozást kell keresnie, teremtenie. S vele együtt, természetes módon, új, más minőséget. Ki tudja, talán talál, talált is. A város visszakapta a színházát. Hogy ez az új minőség „jobb"-e vagy „rosszabb", minta régi, azt mi, távoli, gőgös pestiek, ellenzék, értelmiség, szakma vagy egyszerűen közönség, ahogy tetszik, már nem tudhatjuk. Most valahogy távol vagyunk ettől (illetve attól a Kaposvártól).

Úgy érzem, ugyanez történik most a Katonával. Egykori közönsége régen kiábrándult belőle (de nem talált jobbat, ezért mindmáig türelmes volt, bizakodó) - most meg (valószínűleg) egy emberként vonul majd át a Paulay Ede utcába. Székely Gábor valóságos megváltás lehet színházi életünkben; most mára Katona sem késlekedhet tovább az új utak, új hangok, újfajta együttlélegzés-együttgondolkozás keresésével, megteremtésével. És Ascher Tamás tudja ezt a legjobban. Pirandellója (én nem bírom ki, hogy ne írjam le) korszakos jelentőségű. Ott, kérem, estéről estére egy új közösség verbuválása folyik. A színpadon is, a nézőtéren is.

Ott minden megtörténik velünk két és fél órában: szelíden megtréfálnak minket (avagy átvernek, ez vérmérséklet dolga), és ezt gyorsan leleplezik, újra átvernek és ezt már nem, elbájolnak, meghódítanak, megnevettetnek, kigúnyolnak és újra megnevettetnek, megrendítenek, elborzasztanak és újra elbájolnak, megmutatják sznobságunkat, harsányságunkat, érzéketlenségünket, hazugságainkat, maszkjainkat, vakságunkat, de naivitásunkat és védtelenségünket is (és hogy mindez nemcsak a mienk, az övék is), egy kissé összezavarnak minket, folyamatos bizonytalanságban tartanak, továbbgondolkozásra, vitára késztetnek (a Katona rajongótáborában valóságos „Pirandelló-vitakörök" alakultak).

A rendező olykor keményen „kioszt" minket (illetve eddig egyszer tette, az évadzáró előadáson), de mindenesetre egész este játszik velünk, és mi játszhatunk vele - legvégül pedig a félelem és a szánalom sem marad el. És mit lát mind-ebből a kritikus? „Nem születik meg az élet és a játék". - Amikor azt mondom, hiányolok valami-féle szeretetet a kritikából, azt hiszem, arra az elementáris, (mind önmagával, mind az egész világgal szemben kíméletlen) szeretetre gondolok, amely Ascher munkáinak a lelke.

Nos, jó hosszú levelem végére kibújt a szög a zsákból: az egészet azért írtam, mert fájt ez a két félmondat (és nem úgy általában fájt, hanem Ascher e két rendezése miatt) - és ez a személyes fájdalmam oly nagy volt, hogy nem átallottam az egész kritikát, mint olyant, „megfeddni".

Bakos Anikó

SUMMARY

In this month's editorial László Bérczes shares with the reader some of his contradictory experiences at this year's Sterija Drama Festival (Novi Sad / Újvidék - Yugoslavia).

We continue our series on Hungary's changing theatrical set-up with Sándor Juhász's article on theatre financing.

Our reviews are this time by István L. Sándor (on Beckett's *Waiting* for Godot at the Arts Theatre), Tamás Tarján (Shakespeare's *The Taming of the* Shrewat the Budapest Chamber Theatre), István Tasnádi (István Örkény's *The Tót Family* (at Kaposvár and at Satu Mare / Szatmárnémeti, Rumania) and by Adrienne Dömötör (Ranko Marinković's Gloria at Zalaegerszeg).

We publish the rich and extensive interview Theater heute's Peter von Becker (Germany) made with Hungarian-born George Tabori at the occasion of the latter's 80th birthday.

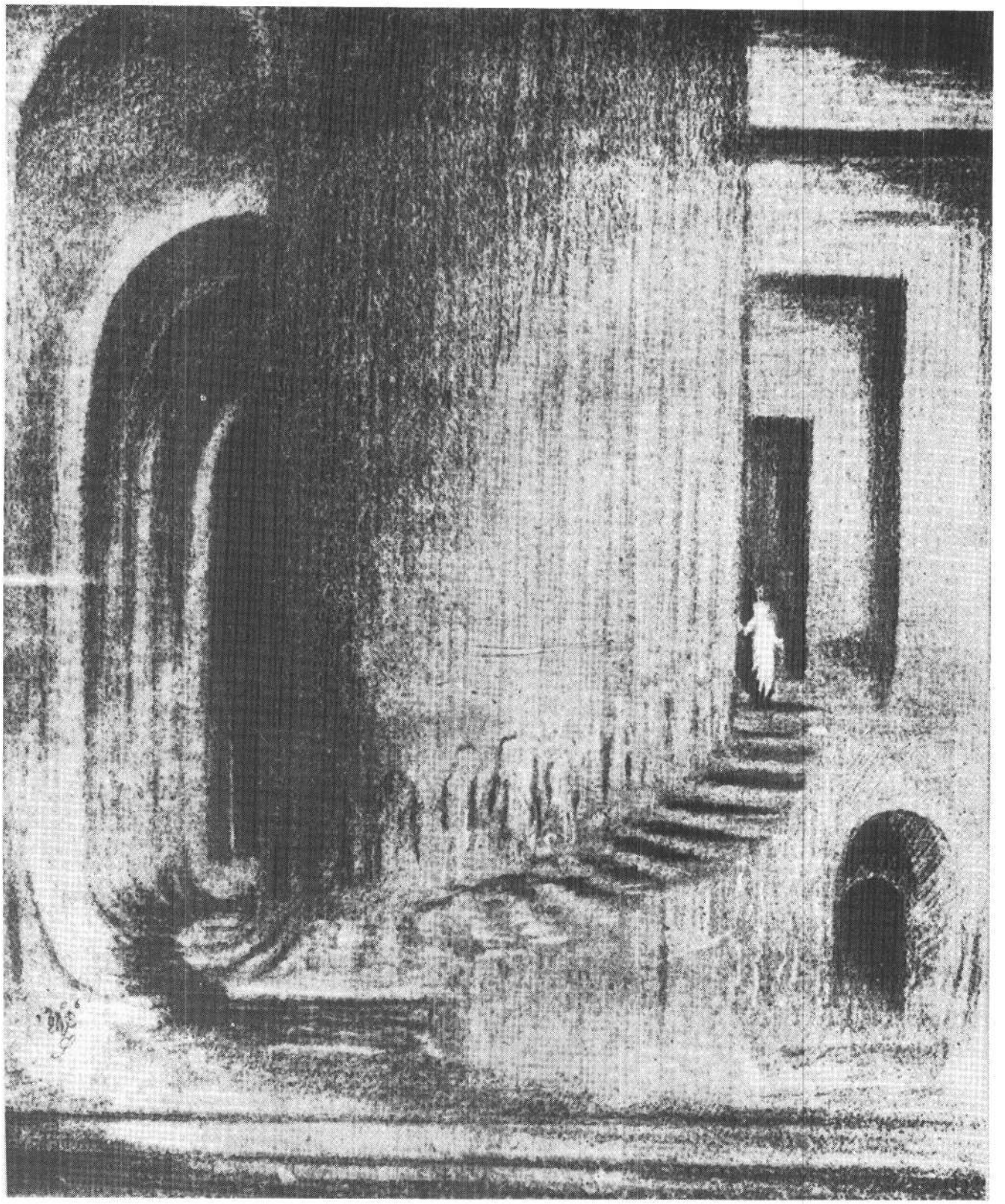
Géza Fodor introduces the new item of his historical series, Edward Gordon Craig's famous essay on the "Übermarionett".

Finally in our review of books András Nyerges introduces Bálint Magyar's autobiographic volume concerning his bitter-sweet managerial experiences: Success *Condemned to Failure.*

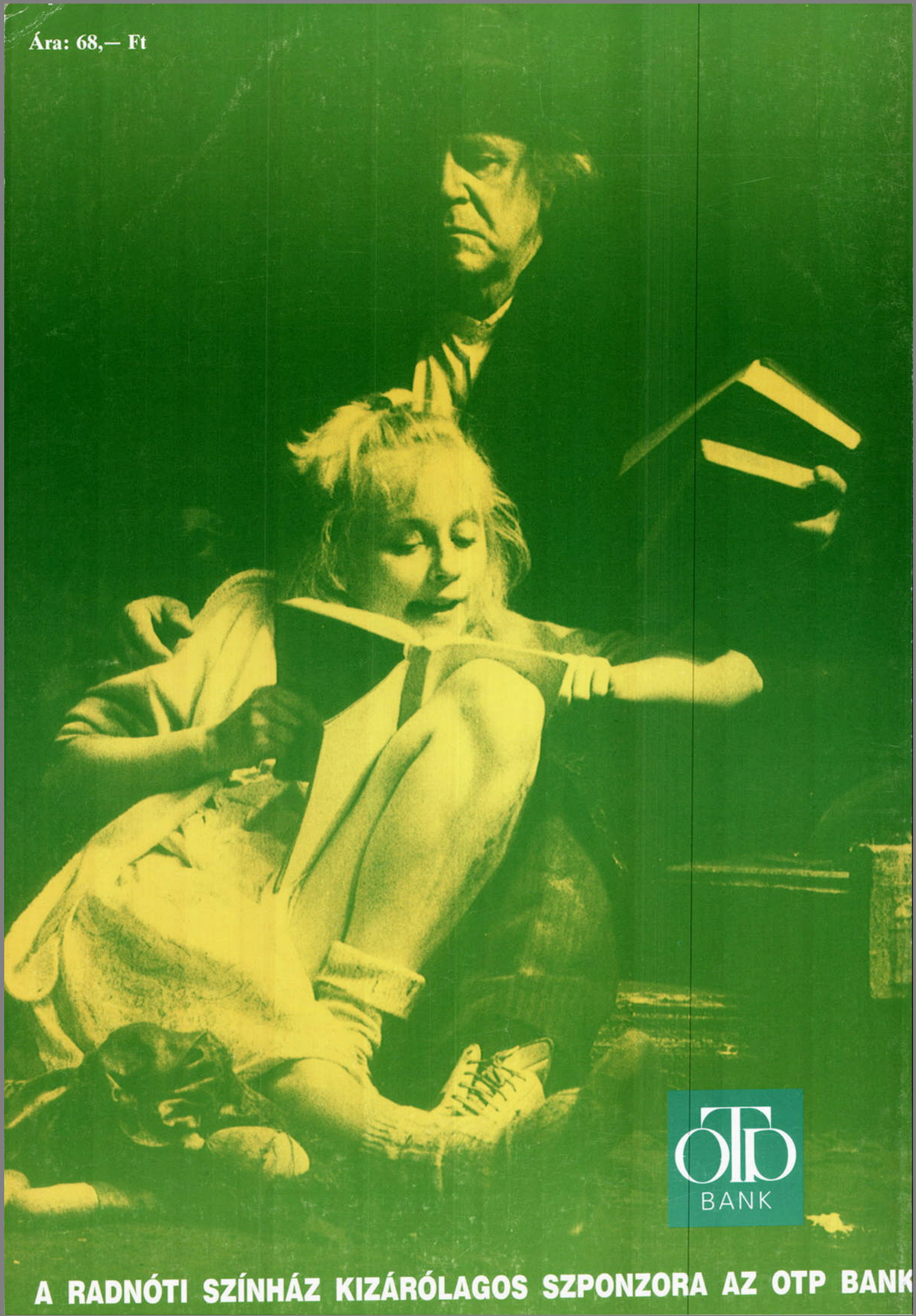
This month's playtext is Ad de Bont's *Mirad, a Boy From Bosnia,* in the translation of Márta Simon.

Edward Gordon Craig: Macbeth (1906)

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 68,— Ft



A RADNÓTI SZÍNHÁZ KIZÁRÓLAGOS SZPONZORA AZ OTP BANK