



TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: A KEGYELMES ASSZONY PORTRÉJA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ).  
RENDEZTE: BABARCZY LÁSZLÓ. A KÉPEN: TÖRÓCSIK MARI (Iklády László felv.)

## Viták margójára

### Beszélgetés fiatal rendezőkkel

A nyár folyamán a Népszabadság vitát rendezett a drámairodalom és a színház viszonyáról. A SZÍNHÁZ basábjain május óta folyik az eszmecsere a bagyományos és az új dramaturgia kérdéseiről. Szeptemberi beszélgetésünk négy fiatal rendezővel Babarczy Lászlóval, Iglódi Istvánnal, Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral ezekből a vitákból indult ki. A színház jelenéről, jövőjéről világszerte

viták, eszmecserek folynak. Szerkesztőségünk úgy érzi, hiányt pótol, amikor a sort a fiatalokon kezdve a gondolatok eme közlekedésébe fokozatosan bevonja a magyar színház szakembereit is.

Hogyan tudna és hogyan szeretne ezekhez a vitákhoz, kommentárt fűzni a színházi rendező?

BABARCZY: Szerintem nem lenne szerencsés, ha az irodalom vagy a színház primátusáról beszélénk. A vita lényege a színházon belül folyik, színházi kérdésekről, szakmai kérdésekről. Ezekkel érdemes foglalkozni.

IGLÓDI: Évek óta folynak már erőfeszítések az új magyar dráma érdekében, de még kevesen emeltek szót, még nem

indult harc az új magyar színházért. Pedig a két dolog egymástól elválaszthatatlan.

Mitől válik élővé a színház? Élő színházat hoznak-e létre a jelenleg működő nézőtéri és színpadi reflexmechanizmusok? Milyen az igazi színházi élmény?

IGLÓDI: Ha azon gondolkozunk, mi is az, hogy jó rendezés, jó színház, akkor általában olyan előadások jutnak eszünkbe, ahol valami új történt, valami szokatlan, valami váratlan. Akár új drámáról, akár ismert klasszikusról van szó.

A mi színházi életünkben az ilyen előadások fehér hollók. Van sok korrekt, becsületes előadás, talán még szép és jó is. Csak valahogy mégsem érdekesek.

SZÉKELY: Szerintem még ennyire sem jó a helyzet. Iglódi azt mondja, hogy nagy számban található korrekt, kellemes és szép előadások. Nem akarok élemben fogalmazni, mint amennyire szükséges, de szerintem sok a technikailag, mesterségbelileg nem igazán kidolgozott, nem igazán „tudott” előadás. Vidéken, Pesten egyaránt jócskán adódnak félamatőr szinten megoldott előadások, amelyek csak úgy-ahogy jöttek létre. Az is igaz, hogy vannak esetek, amikor a szakma sokkal magasabb színvonalán, a „tanult” dolgokon felül, alkotóművészi szinten jön létre valami.

A Népszabadságban lezajlott vita igazi kiváltója szerintem Major Rómeó és Júlia-rendezése volt. Nekem ez az előadás az évad nagy eseményét jelentette, a nagyon sok tényleges probléma és vitatható megoldások ellenére is. A Rómeóra szintén jellemzőek a magyar színház előbb jelzett szélsőségei, zsenialitás és elnagyoltság egy előadáson belül. Bármiről is szóltak a vitacikkek, mindegyik mélyén ott lappangott a kérdés, hogy jó-e a Rómeó és Júlia, el lehet-e így játszani? És ez az ellentmondásosság azt jelzi, hogy a gondolat, az érzés, a koncepció szenzációs, csak nincs meg a kezünkben az az eszköztár, amire szükségünk volna a gondolat kibontakoztatására. Többek között azért sincs, mert az utóbbi időben nem volt „ujjgyakorlat” lehetőségünk, hogy a magunk számára kidolgozzunk bizonyos eszközöket, amelyekkel egy korszerű koncepció megvalósítható.

BABARCZY: Folytatva Székely gondolatát, csakugyan az a helyzet, hogy már adódnak izgalmas, modern előadások. Olyan előadások, amelyekből érezhető, hogy van létrehozó gondolatuk. De



ugyanakkor az is igaz, hogy kimunkált-ságban, a színészi játék kultúrájában, stí-lusegységben, tartalmi és gondolati kö-vetkezetességben nem épülnek ki annyi-ra, hogy igazi, nagy esztétikai élmény jö-hessen létre. Emiatt aztán rosszul pola-rizálódnak a viták.

Valójában az a baj, hogy színházszer-kezeti okok miatt nem tud kifutni egy-egy tendencia a megfelelő minőséghez. Mostanában többen hivatkoznak a Théâtre du Soleil-re, arra, hogy milyen kimagasló produkciót hoztak létre. Ez a társulat hat éven át küszködött, mielőtt ide eljutott volna. Ez alatt a hat év alatt könyveket írtak és módszereket dolgoz-tak ki például arra, hogyan léphet fel a színész úgy, hogy spontán és jó válasz-zokat tudjon adni a játékba bevont közön-ség kérdéseire.

Ha idehoznánk Magyarországra ezt a *konceptiót*, és megpróbálnánk a szoká-sos hathetes próbaidőben ugyanezt meg-valósítani, akkor azonnal kiderülne, hogy bármennyire is igaz egy ilyen tö-rekvés, ha nem találkozik azzal a szer-kezettel, amelyben létrejöhet, megvaló-síthatatlan.

Ennek ellenére a nálunk látható új színházi formák jórészt adaptációk a ke-leti vagy a nyugati színházi életből. Ez azt jelzi, hogy a mi színházunk is ki akarja próbálni azokat az utakat, ame-lyeken a világ színházai járnak. Ugyan-akkor nekünk van egy saját belső tár-sadalmi valóságunk. Ez a belső valóság, ezek a belső igények módosítják az átvé-teleket a nemzeti kultúra közegében. Eb-ből bizony nagyon vegyes eredmény szü-letik.

*Beszéljünk a rendezői munka becsü-letéről, presztízseről, az ezzel kapcsola-tos nehezégekről is.*

IGLÓDI: Ha nálunk egy rendező ki akar próbálni valami szokatlan dolgot – nem valami gyökeresen új megoldásra gondolok, csak olyasmire, amivel Ba-barczy próbálkozott *A kegyelmes asszony portréjában*, tehát egyfajta játékstílus-kísérletre – abban az esetben ötszáz száza-lékkal több nehézséggel fog találkozni. A rendelkezésre álló hat hétben több mint valószínű, hogy csak felemás ered-ményt sikerül elérnie. A kritika ilyenkor a langyos, semmitmondó előadás-o-kat a kísérlet fölé fogja sorolni, mert egyszerűen nem divat észrevenni, hogy mit akar a rendező. Egy másik problé-ma. Sok jelentős művésznkről elmond-ták már, hogy modoros. Lehetnek olyan

játékstílusbeli jellegzetességek, amelyek egy tervezett kísérletibb jellegű előadás-ban zavaróak. Amikor a színészekkel megbeszéljük egy előadás koncepcióját, egyetértünk azzal, ami a modorosságuk-ra vonatkozik. A próbák során hajléko-nyan alkalmazkodnak az instrukciókhoz. De aztán ahogy közeledünk a premier-hez, úgy térnek vissza a modorosságok. És ezt meg kell értenünk. Modorosnak mondja a rendező – de modoros volt akkor is, amikor a díjait kapta. Nem egyszerű „házi feladat” az, hogy most szokjunk le a modorosságunkról. Ilyen-kor visszamenőleg szembe kell néznünk a művészetünkkel, a pályafutásunkkal. A legtöbben vonakodnak feladni ed-digi gyakorlatukat egy előadás, egy ren-dező kedvéért. Félelmetes lépés, ha va-laki vállalkozik rá, hiszen feladja azt, amiért mondjuk húsz éven át megtapsol-ták.

És most egy mondat erejéig szeretnék visszatérni az adaptációk kérdéséhez. Azt hiszem, különbséget kell tenni adaptáció és adaptáció között. Más az, ha egy euró-pai vagy egy világáramlat megérint egy rendezőt, izgatni kezdi, és ennek alapján próbál új előadást létrehozni, és más az olyan „adaptáció”, amikor az ember rá-ismer egy-egy külföldi előadás effektu-saira. Nem ellenzem az adaptációkat, mert egyszerűen nincs olyan laboratóriu-mi munkára lehetőségünk, hogy esetleg mi magunk kísérletezzünk ki bizonyos módszereket, melyeket mások vehetné-nek át tőlünk. Most az a helyzet, hogy ha az ember megkap egy rendezést – színházban, tehát üzemben dolgozunk –, hat hét próba után bemutatót kell tar-tani.

BABARCZY: A színészek magatartásá-hoz szeretnék valamit hozzáfűzni. Mind-az, amit Iglódi elmondott, azért van így, mert sikert kell elérni. A színésznek szem-élyes sikerre van szüksége. Ugyanak-kor a rendezőnek és a színháznak is si-kerre kell törekednie, kritikai és közön-ségsikerre egyaránt. Ezt ostobaság volna támadni, természetes, hogy a színház erre törekszik. De ha nincs jól átgondolt, kö-vetkezetes koncepciója a színháznak – és itt nem egyszólamú „konceptiókra” gondolok, hanem átgondolt szellemiségre –, ha elhelyezett stílusatlanságok, kapkodá-sok, a siker és csakis a siker keresése jelenik meg, akkor ez a sikerkereső me-chanizmus nagyon primitív és veszélyes. Ez válik a legkonzervatívabb hatóerővé. Ilyenkor következik be az, hogy kitűnő színésznk a kosztümös főpróbáig földadja

manírjait, de abban a pillanatban, ami-kor találkozik a közönséggel, elkezde-nek dolgozni benne a régi beidegzettsé-gek. Fél, hogy ha most belebukik ebbe a kísérletbe, akkor a színház nem min-dig elvszerű közegében senki nem érté-keli azt a munkát és azt a törekvést, ami végül bukáshoz vezetett.

*Vajon az amatőrök kísérletei nem segí-tik a hivatásos színházat?*

BABARCZY: A magyar színházi élet-ben mindig voltak amatőr vagy fél-amatőr csoportok. A Thália Társaság áll ennek a sornak az elején. Remek profi-színház lett belőle. A következő évtize-dekben a legkülönbözőbb, korszerűnek gondolt amatőr társulatok tevékenyked-tek. Munkájuk megkötöttsége abban van, hogy szakmailag nem tudnak a kívánt szintre emelkedni. Nem jutnak el odáig, hogy beépüljenek az egész magyar szín-házi kultúrába. Az amatőrmozgalom ná-lunk mindig a periférián maradt. Ez an-nak a következménye, hogy „másodállás-ban”, csak lelkesedésből csinálják. Hal-latlanul tiszteletre méltóak, de egy idő után mindig az történik, hogy a közülük kiemelkedő tehetségeket a hivatásos szín-ház elszippantja. És kevés az olyan ember, aki az amatőr csoportja képviselte ügyért – amely tömeghatását és kifutási lehetőségét tekintve rendkívül korláto-zott – visszautasítaná a hivatásos színház kínálta meghívást. Egy idő után az ilyen csoportok éppen a zártságuk miatt meg szoktak rekedni, csak ismétlik magukat. Szerintem az amatőr mozgalmaktól a kí-sérleti színház nem sokat remélhet. Leg-feljebb ötleteket.

*Mi annak az oka, hogy a kritika gyak-ran beszél a magyar dráma „feljutásá-ról”, de a színházról, az előadástól jü-ggetlenül? Milyen ma az irodalom és a színház kapcsolata?*

SZÉKELY: A baj az, hogy mindig kü-lönválasztják a magyar drámát és a ma-gyar színházat.

IGLÓDI: Abból kellene kiindulnunk, hogy miért rendez meg az ember egy elő-adást. Szerencsés esetben azt a drámát rendezhetem meg, amelyik bennem vala-milyen visszhangot váltott ki, amelyik-vel valamit ki akarok fejteni. Lehet szó kész drámáról, de egy most születő mű-ről is. A magam rendezői gyakorlata szempontjából azt tartom a legjobb eset-nek, ha az író és a rendező már a drá-mairói ötlet időszakától együtt tudnak dolgozni. Sajnos ez csak a legkritikább



esetben fordul elő. A drámaírók ezt a fajta együttműködést nem nagyon igénylik. Ők szeretik a kész művet letenni a direktor asztalára. Legtöbbször csak ezután kerül szóba, hogy a darabot ki rendezze. A rendező kiválasztása után elkezdődik egy úgynevezett dramaturgiai munka – valahogy úgy, mint a műstopolás. Ez persze eső után köpönyeg már, mert legfeljebb áthidaló megoldásokat lehet találni. A drámaírók – a legjobbak is – megírják, hogy ki mikor és hol jön be, merre megy ki, nagyjából ugyanúgy, ahogy száz évvel ezelőtt írtak drámát. Nem arról van szó, hogy *mit* írnak, hanem arról, *ahogyan* a dráma elkészül. Benno Besson joggal meséli, hogy amikor bemegy hozzá egy sápadt fiatalember, letesz az asztalára egy dossziét, s remegő hangon közli, hogy „uram, ez az én művem, én ezen két évig dolgoztam”, erre ő csak egyet mondhat: „Ehhez nekem mi közöm van?”

Nem arra gondolok, hogy az volna az ideális, ha felhívhatnánk egy író, megmondhatnám neki, hogy van egy témám, egy alapötletem, írja meg nekem. De valahogy ahhoz hasonló módon kellene dolgozni, ahogyan egy filmet megírják, tehát hogy a leírt alkotás kiindulópontja lehessen egy más minőségű munkának.

Nemrégén rájöttem arra, hogy egyik előadásunk végét másképp kéne megcsinálni. Megegyeztünk az íróval bizonyos megoldási módban. De úgy adódott próbalehetőségem, hogy addigra ő nem tudta megírni a dialógusokat. A próbát viszont nem halaszthattuk el. Úgy kezdtünk el dolgozni, hogy nagyjából tudtuk, a jelenet miről fog szólni, meg hogy más helyszínen fog játszódni. A színészek elkezdtek dialógusokat rögtönözni. A második próbára aztán beült az író, és ezekből a rögtönzésekből megírta a jelenetet. Persze nemcsak azt, amit elmondtak a színészek.

Ha ilyen módszerrel akarunk máskor is dolgozni – és ezzel nem állnánk egyedül –, akkor egész eddigi próbarendszerünket felül kellene vizsgálnunk, hiszen nem lenne olvasópróba, nem kész anyaggal kezdenénk próbálni.

ZSÁMBÉKI: Nincsenek olyasfajta csoportosulások, ahol egy színház körül zeneszerzők, díszlettervezők, írók aktívan működnek. Abban Iglódinak igaza van, hogy nem hívhatunk fel egy író, telefonon azzal, hogy „író úr, ezt írja meg!” De ha a színházban a rendező körül van véve olyan emberekkel, akik dolgozni

szeretnének, akkor ez az alkotó közösség megszülethet.

*Ritkán beszélünk arról, hogy a legnagyobb drámaírók, Szophoklész, Shakespeare, Molière vagy Schiller mind a színházon belül dolgoztak, a színházban élve alkották meg műveiket.*

IGLÓDI: Ez így igaz, és mindjárt hadd említsek egy esetet. Amikor egy irodalmi mű dramatizálását színházi ember végezte. A *félkegyelmű* esetében Tovsztonogov úgy látott munkához, hogy már elég határozott vizuális elképzelése volt a születendő előadásról. Amikor Miskin szerepére készültem, meglepve tapasztaltam, hogy Tovsztonogov kiiktatta a regény valamennyi Miskin-monológiáját. Minden irodalmár átdolgozó megtartotta volna ezeket, hiszen valóságos prózai áriák, nagy hatáslehetőségek egy bizonyos fajta színház számára. Tovsztonogov valamennyit kihúzta, mert tudta, ha csak annyit mondanak a színpadon, hogy „jó estét”, azt ő majd úgy fogja megcsinálni, hogy benne legyen a regényből kihúzott monológ is. Egy másik eset *A félkegyelművel* kapcsolatban: amikor Tovsztonogov átosztotta más színésznőre Nasztaszját, átdolgozta a szerepet. De azért a két előadás ugyanarról szólt, ugyanazt az érzést keltette, mert a szóbeli és hatásbeli változások kiegyenlítették a színésznő személye okozta változásokat.

Minden rendező tudja, milyen nehéz egy író, meggyőzni arról, hogy ha kihúzzunk másfél oldalt, de ugyanakkor az előadásban lemejj majd a fény az egyik oldalon, ez épp annyit fog jelenteni, mint a kihúzott másfél oldalnyi szöveg. Ezért nem érzem én sok esetben drámáknak azokat a dossziékat, amelyeket mi rendezésre kapunk.

BABARCZY: A színházban elsősorban nem a szavakkal keltjük fel az emberek fantáziáját. A színházban megjelenítve más lesz a szavak értéke. Az akció, a kép, a jelenetek egymásra következője új tartalmak hordozója lesz, olyan tartalmaké, melyekről esetleg egy mondat sincs az eredeti színdarabban.

IGLÓDI: Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a klasszikusok mennyire értettek a színházhoz. Nem nézőként írtak, hanem a színházban éltek. Most talán az a látszat, mintha mi nekimmennénk az íróknak, pedig nem erről van szó. Aki a Nemzetinek akar írni, annak a Nemzetiben kell élnie.

BABARCZY: Szeretnék visszakanyarodni ehhez a színház és irodalom vitához. Két különböző dologról van szó. Másról, amikor klasszikusok új rendezéséről vitatkozunk és megint másról, amikor élő magyar író darabjának színreviteléről beszélünk. Az első esetben a kérdés úgy hangzik, hogy a rendezőnek joga van-e elmondani a saját mondanivalóját, vagy pedig a shakespeare-i mondanivalót kell tolmácsolnia. Nyilvánvaló azonban, hogy a shakespeare-i mondanivaló sehol sincs autentikusan rögzítve, darabjait számtalan módon lehet értelmezni. A változó korok és változó társadalmak számtalan módon is értették. Ha jó rendező kezébe kerül a darab, akkor a rendező képviseli azt a tudatot, amivel a kor nyúl hozzá a darabhoz. Tehát nem azon kell vitatkozni, hogy Shakespeare vagy a rendező, hanem azon, hogy az a tudat, amelyben a darab megjelenik, valóban a koré-e vagy sem.

A másik kérdés a hazai drámairodalom kapcsolata a színházzal. Ha valakit a közönségből megkérdezzük arról, hogy mi értelme van egy bárhol elolvasható darab színpadra állításának, akkor valami olyasmit fogunk hallani, hogy így képszerűbb meg elevenebb a dráma, megjelenik benne olyan dolgok, amiket ő nem tudott elképzelni. A tipikus kritikai megnyilvánulás ilyen oldalról úgy hangzik, hogy „én ezt az alakot nem ilyennek képzeltem, nem bajszosnak és alacsonynak, hanem hosszú hajúnak, sápadtnak és szemüvegesnek”. Ha nálunk igazi színházi kultúra lenne, akkor már régen tudatossá vált volna minden nézőben, hogy amikor a színház élővé változtat egy leírt anyagot, akkor az nem annyit jelent, hogy képeskönyvvé változtatja. A színház az eleven emberi test és a látható, plasztikus viselkedés segítségével teremti meg a teatralitást. Amíg uralkodó a képeskönyv-elvárás, addig nem lehet jól vitatkozni a teatralitás lényegéről.

Akármilyen formát választ a színház, akárhogy bontja és építi föl a maga anyagát az irodalmi anyagból, a legfontosabb az, hogy a mondanivalóra koncentráljunk. Azt természetesen nem lehet megtenni, hogy egy magyar író művét olyan mondanivalóval ruházzuk fel, amihez az írott szövegnek nincs köze. Arra viszont szükség van, hogy a színház a maga formaképére alakítsa az előadást. Gyakran jelentős átalakításokat kell végezni. Az is előfordulhat – mint például Dobozy *Eljött a tavasz*ával, hogy a színház telje-



sen új színpadi koncepciót ad a darabnak, és így viszi sikerre a művet.

**SZÉKELY:** Hadd fűzzem ehhez a *Macskajáték* esetét. Örkény műve nem színpadra készült. Örkény nem a korábbi színházi nézői és dramaturgiai ismereteit vitte bele a *Macskajáték*ba, hanem megírt valamit, amit érzett és gondolt, és el akart mondani. A forma kitalálását teljesen a színházra bízta. Általában az az igazság, hogy a forma majd megszületik, létrejön a színpadon, ha a tartalom erős. A színházban a forma gyorsan veszít az erejéből, a hatásából. Gyakran előfordul, hogy tavaly bemutatott előadás formája már egy év alatt annyit veszített az aktualitásából, hogy érezzük: ez egy kicsit poros lett valamitől. A formát mindig megszüli a tartalom átütő ereje – ha van...

**ZSÁMBÉKI:** Beszélgetésünkben az tűnik a legérdekesebbnek, hogy a magyar színház szakmai színvonala és szerveződése folytán olyan előadások, amelyekből egy egységes akarat sugárzik, minden résztvevő egységes akarata, nagyon ritkán jönnek létre. Ha mégis találkozunk ilyennel, mint például *A luzitán szörny* esetében, akkor az előadásnak hatalmas kisugárzása támad, és hatása alá vonja a közönséget.

A vita a Népszabadságban az irodalom vagy a színház primátusáról, arról, hogy a színházi előadás önálló mű-e, teljesen elkésett. Konkrétabban kellett volna beszélni a színházi élet problémáiról, feladatairól.

Arról, hogy az utóbbi években változott-e a magyar színház és ha igen, akkor milyen mértékben? Én azt hiszem, változott és változásban is van. Sokféle jel, forrongás azt mutatja, hogy ez a mozgás egyre erősebb és élesebb. Ez minden jó hatásával együtt azt is magával hozza, hogy kezd valamiféle kötelező dolog lenni a rossz értelmű modernség. Különösen ami a fiatal rendezőket illeti. Ezt most kifejezetten formai megoldásokra értem. Ha manapság egy előadás külső formájában nem különös, akkor a rendezőt retrográdnak vagy éppen tehetségtelennek bélyegzik.

*Ezek a formai erőltetettségek fékezik a mondanivaló érvényre jutását?*

**ZSÁMBÉKI:** A mi korosztályunknál nagyon gyakran így van. Már-már kötelezőnek érezzük, hogy előadásunk rendhagyó legyen és tartalmi végiggondolás helyett ötletekkel tupirozunk.



TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: A KEGYELMES ASSZONY PORTRÉJA (KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ)  
RENDEZTE: BABARCZY LÁSZLÓ. A KÉPEN: SINKÓ LÁSZLÓ ÉS UNGVÁRI LÁSZLÓ (Iklády László felv.)

**IGLÓDI:** Ez tényleg így van. Nem menetetni akarom magam, amikor hozzáteszem: azért kényszerül az ember harsányabb jelzésekre, mert jobban, igazán mélyen megcsinálni a „mást” sokkal nehezebb, és nem biztos, hogy van rá lehetőség. Ezért hajlamosak az emberek arra, hogy valamilyen rendezői trükkal és ne istenigazából csináljanak meg valamit. Az ilyen megoldásokat a kritika is jobban méltányolja, mint a finomabb munkát.

**SZÉKELY:** Én nem érzem ezt komoly veszélynek. Nálunk egyformán hiányoznak a botrányt okozó formalista előadások és a tartalmukkal felkavaró színházi esték.

**ZSÁMBÉKI:** Viszont azt el kell ismerni, hogy ma nemcsak annak a sablonja létezik, hogy egy színész vagy egy rendező hogyan tud közönségsikert csinálni, hanem arra is megszületnek már a sablonok, hogy hogyan lehet álmodern előadást létrehozni.

*Való igaz, hogy profi és amatőr előadásokon egyaránt divatba jöttek a közönség bekapcsolásának külsőséges módszerei: provokálás, rákiabálás, ölbeülés, tollpibe arca fújása, borsószórás. Mindezt persze nem vonatkozik olyan formai megoldásokra, amelyek valóban fokozni tudják a közönség részvételét, aktivitásélményét.*

**IGLÓDI:** Akkor születik nagy hatás, ha lelkes az előadás. Nem akarok Grotowski híveként feltűnni, de az, amit Grotowski a testtel, a színész testével való nyilvános visszaélésnek nevez, az olyan fokú beleélést jelent, hogy a néző

már félti a színészt a színpadon. Két ilyen emlékem van a Nemzeti Színházból: a *Marat halála* és *A luzitán szörny* előadása. A társulat mindkét esetben az önkínzás határáig vett részt a játékban.

Ez hiányzik az előadások zöméből. Divat nálunk „tudni” a mesterséget, divat lett vicceselés közben bemenni a színpadra, hiszen olyan művészi színvonalon állunk, hogy ott benn egy pillanat alatt megjön az átélő tehetségünk. Valójában ötven előadásból talán ha négy esetben sikerül így „megcsinálni” a szerepet. Az igaz, hogy mesterség a színészi, de nemcsak az, és soha az életben nem lehet úgy megtanulni, hogy az embernek ne legyen a színpadra lépés előtt halálfélelme.

**SZÉKELY:** Én csak azt nem tudom, hogy mit csináljon az a szegény színész, akinek egyik este el kell játszania egy szörnyű darabot rossz előadásban, hinnie kell annak a rendezőnek, akinek legbelül nem hisz. Hinni kell abban az íróban, akiben nem hisz. Nehéz ilyenkor megkövetelni az önégetésig jutó lelkesevést. Másnap ugyanezt várnánk el egy valóban nagyszerű ügy kapcsán, egy olyan előadásban, amelyben valóban hisz a rendező.

**BABARCZY:** Mi valósul meg, amikor egy nagyon lelkes társulatot látunk? Valami szemérmetlen őszinteség. A színész megmutatja a testét, a húsát, a gondolatait, a szemét, a könnyeit, úgy, ahogy azt a közönség semmilyen más helyen nem láthatja. Ez a színház legsajátosabb vonása, és ezért nem jelentenek a gépművészetek alternatívát. Ezt a hatást csak



az élő emberi test tudja kiváltani. Ahhoz viszont, hogy elérjük azt az eredményt, amelyet egy-egy nagy színész vagy néha egy színészcsapat elér, bizonyos feltételeknek eleget kell tenni. Székelynek abban igaz van, hogy kialakult egy olyan színházi mechanizmus, amelyben a művészek sokfelé dolgoznak és sokfélének csinálnak. Bizonyos szétszórtság jelentkezik, nemcsak a színházon belül, a színház körüli munkában is. Vagyis az emberek nincsenek az ihlet lehetőségének az állapotában.

A műhelymunka kibontakoztatásához még valamire szükség van. Színházi ideológiák kellenek – nem társadalomfilozófiai értelemben, hanem a szó ennél jóval szűkebben vett értelmében. Láthatjuk, hogy a huszadik században minden jelentős színházművész kiépített valamilyen fogalmi rendszert, amit sugalmaz azoknak az embereknek, akikkel együtt dolgozik. Ez az elsődleges feltétele annak, hogy a színházban létrejöjjön az együttműködés az ott dolgozó különböző emberek között. Bizonyos közös kulturális alapállást kell elérni. A színházi ideológia tartalmaz szakmai, formai megoldásokat, de tartalmaz világnézeti elemeket is. És tartalmaz mozgósító jelzőszavakat, programszavakat, amelyek esetleg komoly tudományos kritikát nem állnak ki, de alkalmasak arra, hogy összehozzanak húsz-harminc embert, és ezek higgyenek benne. A színházi ideológia a leghatékonyabb módja annak, hogy egy társulat bizonyos célok érdekében megszervezze az életét, de azért is szükség van rá, hogy a kritikai közélet és a művészeti irányítás is tudjon tájékozódni, és értse a társulat elképzeléseit. Ha nincs színházi ideológiánk, ha nem tudjuk megfogalmazni munkánk lényegét, akkor előtérbe kerülnek a személyi kérdések, a tisztavirág életű sikerek és bukások, melyek alapján megszületik az értékelés. Színházi ideológiának a színházban kell születnie, a színház munkájából fakadóan. Ezt kívülről nem fogalmazhatja meg, mert a színháznak saját nyelve van. Nem adhatjuk oda a színházat csak teoretikus és színházidegen elméknek. Végül eredményben arról van szó, hogy a színház egy saját kulturális tartást építsen ki magának.

IGLÓDI: Magyarországon egyesek szerint rendezőuralom van. Én viszont megmernék esküdni rá, hogy ilyen fokú színészcentrizmus ma már Európában sehol másutt nincs. Ha a rendezőnek van

valami elképzelése, mondjuk úgy, hogy ideológiája egy előadás létrehozására, és ez nem találkozik a színészek elképzelésével, akkor nehéz helyzetbe kerül. Kiderül, hogy a színészek egy része így, másik része úgy akarja megformálni a szerepet. Legtöbbször azt az utat keresik, ami nekik a legkényelmesebb. Másutt, ahol úgy mint nálunk, rövid a próbaidő, az a gyakorlat, hogy a rendező kijelenti: „Uraim, nem kell egyetérteni velem, viszont eljátszani azt kell és úgy, ahogy én akarom.” Erre minékünk nincs lehetőségünk. Ezért az előadások zömében színészi stílusegységről beszélni nem lehet.

*Van Székely Gáborral egy közös élményünk, a nyugatnémet Philoktétész. Ebben az előadásban az vált a közönség számára dermesztővé, hogy a színészek minden indulatot, minden csodást beves, sokszor örvényes mozdulatokkal, esésekkel, ugrásokkal, csúszás-márással, egész testük teljes bevetésével éltek át. Mindenki attól félt, hogy ott valóban meg fog halni valaki. Ezen az előadáson a félelem és a szánalom érzése kivételesen magas hőfokra emelkedett a nézőtérben.*

SZÉKELY: Ez valóban lenyűgöző előadás. Az első reagálásom a kifejezhetetlen gyűlölet volt, de aztán teljesen hatalmába kerített az a szuggesztív kifejező erő, az a forróság, amit a játék árasztott.

IGLÓDI: Minálunk már a SZOT munkavédelmi előadója sem engedélyezne egy ilyen előadást.

SZÉKELY: Így van. Ahogy mondtam, az általam látott kevés nagyszerű előadás közé sorolom a *Philoktétész*-t, de senkinek sem ajánlanám, hogy hasonló hőfokig vigyen el színészeket. Mert ott valódi vér folyt a valódi, gyalultatlan deszkákon. Ez utánozhatatlan, egyedi előadás. Ahhoz, hogy igazi színpadi hatás szülessen, nincs szükség valódi vérré.

IGLÓDI: Nevezzük önégetésnek, vagy lelkesedésnek, vagy önfeláldozásnak, enélkül nincs igazi színház. Nem véletlen az az apróság, hogy minden magyar színpadi vívójelenetnél nevetnek az emberek, ahelyett, hogy félnének. Rendben van, nem kell vérnek folynia, de az sem jó, hogy röhögés folyik.

BABARCZY: Nem tudom, olvastátok-e Pilinszky cikkét az egyik szeptemberi ÉS-ben. Nagyon találó dolgot mondott a színház „jelenlétével” kapcsolatban.

SZÉKELY: Szerintem mi máshol tartunk. Amit Pilinszky a süketek színházáról ír, az nem a mi színházi helyzetünkkel polemizál, hanem a legkiválóbb, legmesteribb, legtehetségesebb angol, szovjet és francia előadásokkal. Azokkal, akik már a tökélyt megközelítették. Egyesek nálunk boldogan nevetnek, hogy most kitalálták a néma csöndek, a hosszú pillantások lassú színházát, a nagy unalmakat. Mi még nem tartunk a gyors izgalomnál, nem mehetünk még a nagy unalomhoz. Egyszer már izgalmat kéne a színpadon teremteni.

BABARCZY: Szerintem nem ez a cikk lényege. Pilinszky propagál egy színházat, amely nagyon tetszett neki. Lehet egy színház gyors, lehet lassú, de az a fajta belső igazság kell, amitől ez a bizonyos „jelenlét” létrejön. Azokhoz az emberekhez szóló igazság, akiknek a közegében ez a színház megszületik. Hogy azokból a problémákból teremtse meg a maga formavilágát, amelyek tényleg léteznek az életben. Ha ebből megszületik a színészi játék őszintesége, akkor nem feltétlenül kell a brutalitáshoz jutni, azért, hogy a színház igaz lehessen. Igaz problémákból születik meg az előadás – ahogy Pilinszky mondja – „jelenlété”. És ahhoz, hogy ez a jelenlét megszülessen, szüksége van a társulatnak arra a bizonyos kulturális tartásra, amely a figyelem középpontjába azt állítja, hogy igaz-e az, amit csinálunk, vagy nem igaz.

ZSÁMBÉKI: Ahogyan egy színész esetében jelenléte vagy súlya attól függ, hogy ő maga mennyire figyel – egy egész színház atmoszférája is ennek a következménye. A lelkesedés, az előadás közös akaratának légköre kisugározhat az egész színházra. Világosan érezhető ez Ljubimov színházában, a Tagankán, a belgrádi Atelje 212-ben, a Divadlo za Branouban. Ahogy az ember belép a kapun, attól a pillanattól kezdve sugárzik egy csapatnak valamiféle tiszteletre méltó munkája és szellemi gondja. Ilyen értelemben tehát nemcsak egy színésznek, nemcsak egy előadásnak lehet „légköre”, hanem egy egész színháznak is, pontosabban szólva egy műhelynek.

*Sok sikert kívánunk a műhelymunka légkörének megteremtéséhez – kinek-kinek a maga színházában.*

Köröspataki Kiss Sándor