

BÁNYAI GÁBOR

## Szél jegyzetek babonák ellen

Nagyon sok színházi babona létezik. Legtöbbjüknek ma már alig ismerjük az eredetét, csak kedves és derűs szólásként élnek. Nem is ezekhez szeretnék én az itt következő széljegyzetekben hozzászólni, hisz semmi bajom velük - meg az-tán nem is vagyok babonás ember. Amiről mondandóm van: napjaink színházi és színház körüli babonái, tévhitei, melyeket nem kész és játékos örökségként vettünk át, hanem - sajnos - mi magunk alakítottunk-alakítottunk ki. Ezúttal nem az írásokban megszokott, hagyományos „királyi többsé”-ről van szó, hanem egy ténylegesen kollektív felelősségről. Te-hát a „mi”-ben benne foglaltatnak azok is, akik csinálják a színházat, és azok is, akik - szerény személyemet is ideszámítva - „csak” kritizálják az előbbieket. Az alábbiakban elősorjázó megjegyzéseim mindkét felet érinteni kívánják - remélem, az illetéktelen „belterjesség” vádja nem ér majd.

Az előszámlálendő színházi hiedelmek több területen érhetőek tetten. Egyaránt jelentkeznek az úgynevezett „kasszasiker” fogalomkörében - alkotói és befogadói vetületben -, a rendezői módszerek kérdésében vagy éppen a színészi eszközök feltérképezésében. Persze a példákat még lehetne sorolni, de most nem a mennyiségen kell a hangsúlynak lennie. Talán sikerült kiválasztanom a legfontosabbakat a sorból: ez a kritikus „szabadsága”.

### Írástudók felelőssége

Mivel szeretnék mihamarabb megszabadulni a levegőbe beszélés vádjától és kínzó tudatától egyaránt, rögtön konkrét példával kezdem. S hogy a filológiai apparátus is biztosítva legyen, mindjárt kettővel.

Az elmúlt évad számomra legkínosabb bemutatóját - persze most csak a komoly színházi műhelyeket számítva - a Madách Színház követte el, amikor nagyszínpadán műsorra tűzte Leonard Gershe „örökbecsű” művecskéjét *A pillangók szabadok* címen. Nem sokkal „maradt el” e választás mögött a Vígszínház sem, amikor - ugyancsak nagyszínpadán -

színre vitte az eddig ötletesnek ismert Alan Ayckbourn *Keresztfül-kasul* című meglehetősen kusza vígjátékát. A fent említett színpadi szerzők művészetének vizsgálata nem tartozik szorosan vett tárgyunk körébe. Itt nincs más választásunk, mint bízni az idő nagy rostájában, mely - remélem - az értéktelen dolgokat végérvényesen kiszűri. Addig pedig maradjon a két fércmű a szerzők lelkiismereti problémája.

Két vonatkozásban azonban semmiképp sem tekinthetjük magánügynek a két bemutatót: egyrészt a színházak műsorpolitikáját illetően - melynek jámbor nézeteim szerint a fogyasztót, *azaz a nézőt* is tényezőként kell számíttania -, másrészt a kritikai fogadtatás tekintetében, melynek - ismét naív nézeteimre hivatkozom -, ugyancsak számolnia kell az olvasóval mint lehetséges nézővel is. Nem érdektelen egyik tényező sem - különösen, ha a nemrégiben lezajlott és le nem zárható színházi vitára gondolunk.

Fordítsuk meg a felvetés sorrendjét, és nézzük először a kritikai-kritikus fogadtatás kérdését. Ebben egy fokkal illetékesebbnek is érzem magam, *ez az én „háztájim”* is. Szeretném mindjárt azt is leszögezni: az én problémám is. Nem recepteket szeretnék tehát megfogalmazni -- nem is tudok -, csupán a tényeket szeretném rögzíteni.

Az első, ami feltűnik a fenti két darabról írott kritikákban, az túlságosan is „szabályos” voltak. Arról persze most nem kezdhetünk vitát -- értelme sem nagyon lenne -, hogy önmagában véve jó-e színikritikáink megszokott elvi és formai felépítése. Azt azonban mindenképp tudomásul kell vennünk, hogy ez a tartalom és forma, sőt önmagában a forma is egy bizonyos jelentést, hogy úgy ne mondjam, megbecsülést biztosíthat. Nézeteim szerint ugyanis már ezzel is jelezzük - véleményünk előlegezése nélkül -, hogy valamilyen értéket mindenképp tulajdonítunk az előadásnak, s természetesen a darabnak is. Lehet, hogy vitatkozunk a rendezői elképzelésekkel, nemtetszésünket fejezzük ki - de a kritika alanyát mindenképp megbecsüljük. Ismétlem, ezt általában értem a napi kritikára.

Egy igen jeles rendező egyszer azon az alapon vont a kétségbe a kritika létjogosultságát, hogy hogyan lehet bátorsága egy embernek egyetlen este élményei és tapasztalatai alapján esetleg sárba tiporni azt a teljesítményt, amiben a társulatnak többhónapi munkája tükröződik.

Ezt a kijelentést általános értelemben jogosulatlannak érzem - bár nem a kenyér féltése beszél, belőlem! Akkor azonban már nem tudok vitatkozni ezzel a kifakadással, ha arra gondolok, hogy olyan előadások, mint a fentiekben említett két „vígjátéké”, ugyanolyan elbírálást kapnak a kritikusoktól, mint igen sok érdekes, de vitára is alapot adó bemutató.

Számba vettem azokat a bírálatokat, melyek Gershe, illetve Ayckbourn darabjának előadásakor napvilágot láttak. A mintegy tíz kritikából kilenc (!) szabályos formájú értékelést adott, ezzel már önmagában is azt a látszatot keltve, hogy nem történt semmi különös, csupán az évad soron következő bemutatóját elemezzük. Némelyik kritika még mentségeket is igyekezett találni az előadásokra: „Szerzőnk számlájának javára még egy tételt írhatunk, olyant, amely többet a szokvány bulvárvígjátékokhoz képest. A mulatságos helyzetek és a csavaros bonyodalmak kiagyálásán túl jellemeket, embertípusokat is teremt. Házaspárjai a jellegzetesen angol tagozódás szerint a felső-, a középső- és az alsó-középosztályhoz tartoznak, az egyik férfinak beosztottja a másik, kettő, s mindez alkalom rá, hogy a szerző a mai angol társadalomról is szóljon valamit. Nem mélyet, semmiképp sem kihívót, gondolatébresztőt se nagyon, de mégis valamit.”

És még sorolhatnám a példákat: van, aki első mondatában leszögezi, hogy ezek az előadások nem érdemelnek komoly méltatást - azután mégis ezt teszi; olyan is van, aki egyik mondatával az értéktelenséget húzza alá - a másikkal a mentséget keresi rá. Ne essék tévedés: nem a kritikusok jóhiszeműségét vonom én kétségbe, hanem egy rossz beidegződés, egy káros babona ellen hadakozom! Talán kérdéssel tudom ezt a legjobban megfogalmazni. Pontosabban kérdéssorral: Miért kell a kritikának „komolyan vennie” nyilvánvalóan értéktelen produkciókat, miért kell mentségeket keresnie fatális tévedésekre, színházi baklövések-re? Nem ártunk-e ily módon kétszeresen is: a színház és a bírálat ügyének egyaránt?

Eddigi fejtegetéseim - azt hiszem - nyilvánvalóvá teszik e kérdések „költői” voltát. A kritikai babonák ellen lázadozva jutott eszembe az írástudók felelősségének nemei és - olykor úgy tetszik - elavulóban levő eszménye. Még jóformán alig volt valamirevaló színházi élet Magyarországon, de már volt komoly kritikus gárdánk. Még csak az első lépé-

seket tették jó másfél százada az állandó színházi kultúra lelkes terjesztői, de lépéseiket féltő és szigorú szemek követték, figyelték. Segíteni akartak, de tudták, hogy ezt nem lehet simogatással és elnézéssel, csak kemény és igazságos bírálat. S még valamit tudtak, vagy ami még fontosabb - hittek: azt, hogy amit leír-nak, az nem magánügy, nem is színházi belügy, hanem ízlést és közönséget formáló közügy. Vörösmarty, Arany vagy Bajza kritikáinak ez ad máig is különös fényt és szerez igazán megbecsülést. Mert felelősséggel tartozik minden írástudó s így a kritikus is: saját lelkiismeretén túl elsősorban a mindenkori olvasónak, annak a közönségnek, amelynek ízlését, igény szintjét ő is hivatva van kialakítani. Nagyon nehéz kötelesség ez - de kötelesség! Ami „enyhíti”: hivatásként vállalt kötelesség.

Ha először mi magunk, működő és leendő kritikusok belátjuk és elfogadjuk ezt, akkor a „játékszíni bírálatnak” újra visszaszerezhetjük jó ideje elvesztett rangját. S akkor talán a színházak vonatkozásában is inkább ható tényezővé válhat a kritika - mert a jelenlegi gyakorlatban mindkét fél mondja a maga vélt igazát, de nem hallgat a másikra. Hogy „szak-mai” példát hozzak: úgy vagyunk egy-mással, mind a modern dráma dialógusai - egykori párbeszédünk párhuzamos monológokká alakult. Talán szembe lehet majd akkor szállni olyan kétséges színházi védekezésekkel, melyek a például hozott bemutatók esetében a régi színházi babonával, a „kasszasikerre” való hivatkozással próbálják megvédeni álláspontjukat. Ezt a magyarázatot a legtöbb esetben erkölcsstelennek és felelőtlennek tartom, melynek legfőbb tartalma a közönség lenézése. Szocialista kultúrpolitikánk legfőbb elveinek semmibe vevését pedig talán említenem is fölösleges.

Hogy nem pusztába kiáltott szó, nem fölösleges a felelősségre való hivatkozás, azt az a kritika is bizonyítja, mely éppen az említett darabok kapcsán mondta ki - igaz egyedül -: „Könnyelműség lenne abba a hamis látszatba keveredni, hogy a kedélytelen, örökké az élet végső kérdéseit komoran ostromló színház az egyet-len lehetséges teátrális gyakorlat. Jóllehet a művészet sohasem létezhet *procul negotiis*, vagyis a közügyektől távol, időnként szükség van oldott percekre, és ezeknek nem kell föltétlenül tartalmatlanoknak lenniük. A valódi művészet hátárán születnek olyan tisztességes üzleti termékek, amelyek a maguk konfekcio-

nált szintjén életigazságokat közölnek. A *Libikóka* szolid érzelmességénél, a *Furcsa pár* játékos iróniájánál, a *Black Comedy* drámatechnikájánál nem volna szabad alábbadni. S még akkor sem színházaink nagyszínpadára valók ezek a da-rabok - föltéve, ha változatlanul kitartunk amellett, hogy a művészi-gondolati arculatot, a műsorpolitika hosszú távon vállalt céljait a nagyszínpadok tükrözik.”

A Népszabadság egyik kritikusának véleményét idézve jutottam el ennek a gondolatsornak a képzeletbeli végére. Mert a választ csak a mindenkori gyakorlat adhatja. A fenti jegyzetek csupán a felelősséget akarták megfogalmazni és formába önteni. Babonák ellen szerettem volna reális lehetőséget mutatni - ma-gannak is.

### **Teátrális és vidéke**

Tévékritikát olvasok. A cikk kitűnő, író-ja általában nemcsak állít, hanem érvel is, nemcsak kijelent, bizonyít is. És egyszerre csak megakad a szemem egy ismerős fordulaton: a bíráló rossznak találja a bemutatott tévéjáték rendezését, mondván, hogy az nem vette tudomásul a televízió intimitásának sajátos törvényét, teátrálisra törekedett. Ennyi a kritika: egy kijelentő mondat, mely két megállapítást közöl, véleményt nyilvánít - de nem bizonyít, meg sem próbál meggyőzni. Először arra gyanakszom, hogy tán a terjedelem szabott korlátokat, vagy csak nyelvbtlás az egész. Azután belelapozok más kritikákba is. Az eredmény lesújtó: majd mindegyikben visszatér ez a sablon, ez a - babona.

Hadd szögezzek le máris valamit: én is tudom, hogy más műfaj a televízió és ezen belül a tévéjáték - bár ez a leginkább „színpadi” -, mint a színház és a dráma. Nem is az a célom, hogy a meg-levő különbségeket elmossam, sokkal inkább azt szeretném megakadályozni szerény eszközeimmel, hogy nem létező különbségekkel határoljuk el egymástól a kettőt.

Konkrét példával - írásom időpontjában a legutóbbival - szeretném az igazamat bizonyítani. Nemrégiben mutatta be a televízió Sartre átdolgozásában Euripidész *Trójai nők* című drámáját. Minden kritika szól arról, hogy viszonylag rövid időn belül Vámos László immár harmadszor rendezte ezt a darabot: a Vígszínház és Szeged után alkalmazta képernyőre. Ha az előző két előadást nem pusztá tény-ként kezeljük, hanem tanulságként, ne

tán összevethető eredményekként vizsgáljuk, fényt deríthetünk e rendezés „teátrálisára” és „tévés” eszközeire egyaránt.

Véleményem szerint rendezői szempontból a Vígszínház előadása volt a legkiérleltebb, annak ellenére, hogy ez volt Vámos legkorábbi kísérlete. Tegyük hozzá mindjárt azt is, hogy ugyanakkor a színészvezetés szempontjából -- ami szint-űgy nehéz rendezői feladat - a legutóbbi előadás tűnt a legjobb. Persze ezek csak kijelentések, most nézzük a miérteket!

Az antik görög drámák felépítésében számos lehetőség kínálkozik a rossz értelemben vett teátrálisra. A végletes jellemek, a kielezett szituációk, a nyílt érzelmek, a kórus jelenléte - megannyi buktató a mai értelmező és színpadra vivő előtt. Vámosnak szinte valamennyit sikerült elkerülnie - különösen első rendezésében - azzal, hogy értelmezésében a má-nak szóló mondanivalóból s nem a színpadi megjelenítésből indult ki. Ez talán paradoxonnak tűnik: színházi előadás, mely nem a színpad követelményeit veszi először tudomásul! De csak az első pillanatban furcsa, hisz enélkül nem tudjuk megérteni a rendezés korszerűségét. Fordítsuk most meg állításunkat: a két leg-utóbbi rendezésben Vámos épp ezt a distanciát adta föl, nem a darabot értelmezte elsősorban, hanem egy dramaturgiát valósított meg, a főhangsúlyt annak nem lényegi, hanem külsőséges tényezői-re helyezve.

A képlet tehát eddig a következő: van egy színházi előadásunk, mely világos értelmezéssel lemond az elkoptatott színpadi megjelenítésről, kialakítva persze a mondanivalónak megfelelő korszerű megformálást, tehát valóban dialektikus egységre törekszik, és van egy-egy színházi és televíziós előadásunk, mely az értelmezésről a bemutatásra teszi a hangsúlyt. Talán olcsó hatásvadászatnak tűnik a kérdés: mármint melyik a televíziószerű és melyik a „teátrális” előadás? Talán a Vígszínház előadása azért volt jó, mert a tévézés szabályait tartotta szem előtt? Szegeden meg épp az volt a bántó, hogy színpadias volt a megjelenítés? S most legutóbb a tévében is ez okozott félsikert? Azt hiszem, már e kérdéssor is olyan paradoxonsort tartalmaz, ami kétségessé teszi a teátrálisról alkotott apriori véleményeket. Az már talán az eddigi-ekből is kiderült, hogy az egyes elő-adások sikerét vagy éppen sikertelenségét mélyebben és összetettebben kell ke-

resnünk, mintsem „tévés" vagy „tévét-len" eszközök néha babonás áellentétében.

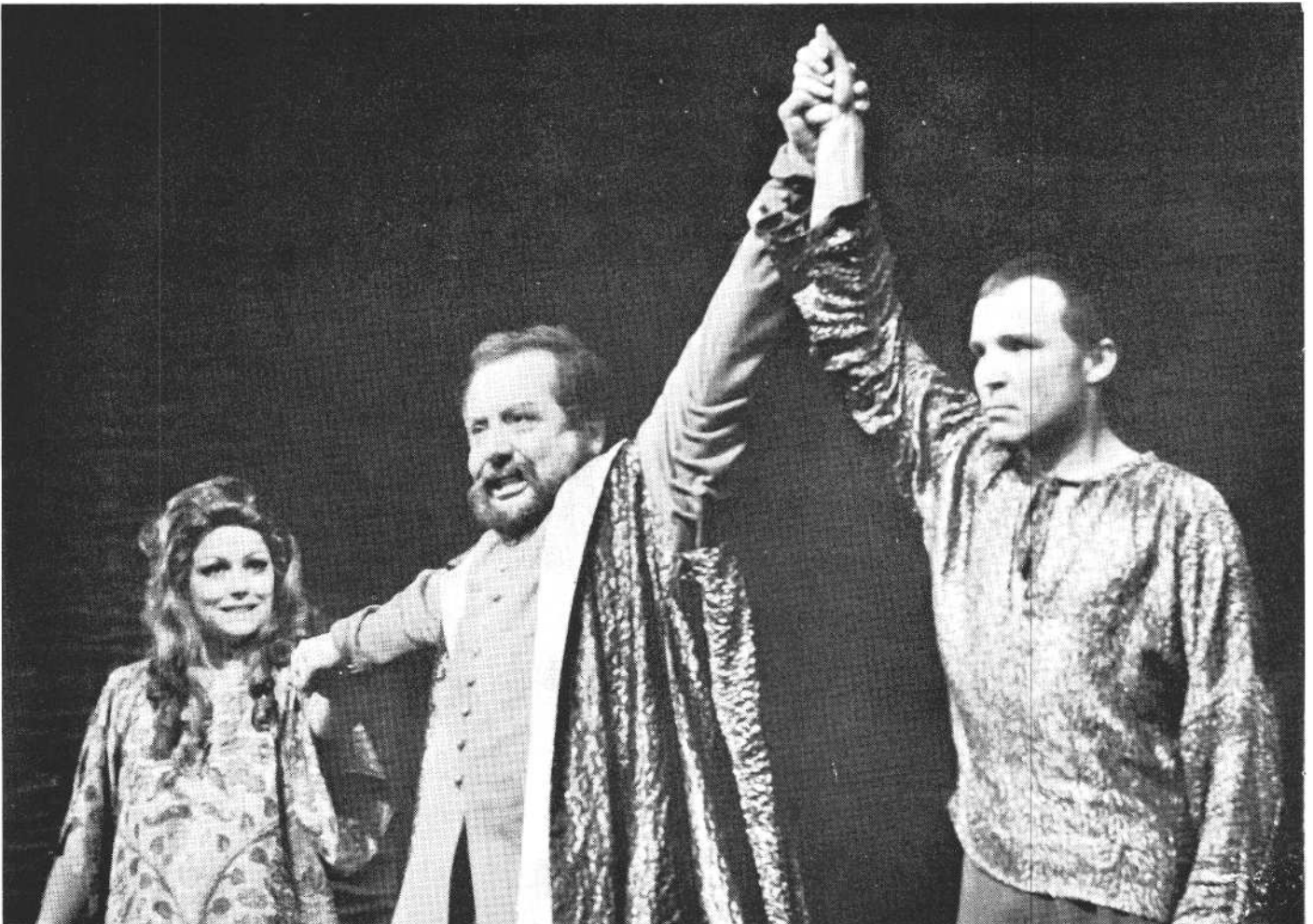
De nézzünk meg két tényezőt közelebbről is. Az egyik a kórus játékának értelmezése és irányítása. Nem feladatunk most arról beszélni, hogy az antik drámákban mi is a kórus szerepe, kiket képvisel, miért szólítják meg egyes számban. Ezt tisztázni a rendező joga és feladata. Mi most csak az eredményt nézzük. A televíziós rendezésben Vámos egyetlen tömbnek, egységnek fogta fel a kórust, azért annak minden megnyilvánulását is uniformizálta. Az eredmény több, mint kétséges: a trójai nők karának szerepe így módon a darab nagy részében egy kitárt karokkal ágáló és jajveszékélő öntudatlan csoport funkciójára szűkült - talán nem szorul külön bizonyításra, hogy ez a mondanivalót mennyire gyengítette. Az volt-e a baj, hogy túl színpadias volt a

megvalósítás? Látszólag igen, hiszen a rossz színpadi beidegződések kísértettek ebben. De ezt maga Vámos cáfolja. Igaz ugyanis, hogy a szegedi előadás ugyanezekkel a rossz manírokkal operált, de a kórus - elnézést - ágálása már ott is inkább komikus, mintsem fenséges vagy tragikus volt. A Vígszínházban viszont mindennek nyoma sem volt: a kórus mint tömeg is egyénekből állott - ezt az értelmezést sugallja egyébként Euripidész szövege is -, így valóban be tudta tölteni a funkcióját. Ez az árnyaltság hiányzott a mostani előadásból: vagyis az, ami a *színpadi* sikert elősegítette. Amit tehát teátrálnak éreztek a kritikusok, az véleményem szerint a modern színpad törvényeinek éppúgy ellentmond, mint a televízió műfaji sajátosságainak

Nézzünk még egy példát ebből az utóbbi, televíziós előadásból. Ha a szí-

nészi játékot próbálnánk elemezni, az derülne ki, hogy távolról sem volt egységes. Ez látszólag ellentmond annak a véleményemnek, miszerint ez az előadás épp a színészi játékban múlta fölül az eddigieket. Az ellentmondás valóban csak látszólagos. Ezúttal ugyanis az egységességnek a hiánya inkább javára vált a játéknak, mintsem kárára. A sok szín most nagyobb elhithető erővel hatott, mint például a kórus esetében az egyhangúság. Sulyok Mária játéka csak a nélkülözhetetlen eszközökre korlátozódott, egy újkeletű közhely szerint eszköztelenségével tűnt ki. Ha tetszik: televízióra természettségével. De ki tagadhatná Almási Éva vagy Szalay Edit alakításának kivételes voltát, pedig játékuk épp az ellenkezője volt Sulyokénak. A széles és hatalmas gesztusok, a kieresztett hang, a siratóaszszonyos jajveszékélés sem törte át a televízió adta lehetőségeket és kereteket, in-

**Hubay Miklós: Színház a cethal hátán (Nemzeti Színház). Balassi Menyhárt (Kállai Ferenc) udvarában mulat fiával, Boldizsárral (Madaras József) és Carina táncosnővel (Moór Mariann) (MTI Fotó - Benkő Imre felv.)**



kább a nagyobb hitelesség felé tágította azokat. Pedig a két kitűnő művésznő játékában most elsősorban az úgynevezett „teátrális” elemek domináltak - mégsem tűnt úgy, hogy az alakítások idegen testek a televízió közegében.

Úgy hiszem, elegendő példát hoztam annak bizonyítására, hogy mennyire babonás felületességűvé válhat az egyes műfajok elhatárolása. Még egyszer szeretném leszögezni: nem a tényleges határokat akarom én feloldani; ott szeretném a babonáknak elejét venni, ahol azok a konkrét vizsgálatot akarják helyettesíteni.

### Major és Madaras

Volt egy kitűnően indult fiatal színészünk, aki olyan típust hozott a magyar színpadra, mely addig hiányzott. Azután volt egy fiatal modoros színészünk, aki belemerevedett - akit belemerevítették - a saját „típusába”, a pózaiba, a manírjaiba. És most van egy még mindig fiatal színészünk, aki a Nemzeti Színházban egy év alatt lassan megújhdott, kilépett - kiléptették - a szűk skatulyájából, s aki Hubay Miklós darabjában, a *Színház a cethal hátán* című műben pályája első csúcsára is elérkezett.

Miért hozom szóba éppen ebben az írásban ennek a kitűnő színésznek, Madaras Józsefnek a pályáját és az alakítását? Több okból is. Egyrészt már maga a tény is indokolja e hasábokon való megemlítését. Másrészt Madaras pályája éppen azt mutatja, azt is példázza, hogyan lesz valakiből igazán jó és érett színész *aután*, hogy teátrális eszközeitől megszabadult, és egyúttal talán visszautalnék a teátrális szó jelentését is összekavaró babonáról tett előző megjegyzéseimre. Végül, de nem utolsósorban a „skatulyába zárás” babonájához is szeretnék ezzel némi szeretny adalékot nyújtani.

Nem célom és nem is feladatomb, hogy most teljes szerepelemzést adjak Madaras Balassi Boldizsár-alakításáról. Mind-össze a darab egy igen fontos részletének, illetve az ezzel kapcsolatos rendezői és színészi megoldásoknak a bemutatására vállalkoznék - azt hiszem, mondandóhoz most ennyi is elég.

A darab második részének azon pontjáról van szó, amikor sor kerül a Balassikomédia előadására. Kulcsfontosságú jelenet, mely a „színház a színházban”-játék rengeteg veszélyét is magában rejtí. Az egérfogó-feszültség megeremtése bonyolult rendezői és színészi feladat. A próbákon Madaras rengeteget küszködött ezzel

a jelenetsorral. Itt ugyanis teljes mértékben föl kellett adja megszokott eszköztárát, különben az egész ripacskodássá fajulhatott volna. Nem érezte sem a szöveget, sem a játéklehetőségeket. S ekkor avatkozott közbe Major Tamás, az előadás rendezője. Tevékenysége hallatlanul praktikus és egyszerű, de mint kiderült, a legjobb is volt. Lévé maga is színész, az előjátszás egyébként igen kényes módszeréhez folyamodott. Tette ezt egy remek ötlettel: nem a darabot, a jelenetet játszotta elő, hanem egy ahhoz hasonló, de kitalált szituációt. Ezzel egyetlen fölösleges szó nélkül világossá tette a színész számára a helyzetet, de nem kényszerítette egy megadott sémába sem Madarast. Úgy vált érthetővé a jelenet, hogy még azért nyitva állt a lehetőség az újabb ötletekre, a pontos kidolgozásra is.

És az eredmény nem maradt el. Madaras egyszer csak elkapta a jelenet hangulatát, átalakult a civil színészből Balassi Boldizsárrá, aki most éppen saját apját testesíti meg. Megállt, aztán újrakezdte, addig, amíg nem érezte ő maga is kielégítőnek. Fantasztikus küzdelem, nagyon fárasztó munka volt. S a rendező egyetlen kedves mondattal feloldotta: - Madaras, maga egy évig titkolta előttem, hogy milyen jó színész! (Talán nem túl illetéktelen és szemérmetlen dolog egy próbasorozat élményeiről így beszámolni!)

És ettől kezdve szinte más színész volt a színpadon: Madaras tele lett ötletekkel, felszabadultan és önkontrollal játszott, sikerrel szorította vissza handabandázó gesztusait és rossz fejangjait. Most már egy nagy alakítás volt születőben: olyan, amellyel Madaras József - úgy tűnik - végérvényesen kilépett a rákényszerített, de részben vállalt skatulyából. A Hubaydarab próbái folyamán tehát megdőlt egy babona: én azt hiszem, nemcsak Madarasé, hanem a beskatulyázottságé is általában. Hogy ez valóban általános legyen, ahhoz minden színházi ember és kritikus közös erőfeszítésére van szükség.

\*

Kedves és derűs színházi babonáink vannak. Talán még az sem mindig baj, ha hiszünk is bennük. Az viszont felelőtlenség, ha újakat, ha károsakat teremtünk. E „rosszindulatú hiedelmek ellen vívtam jegyzeteimben - tán nem szélmalomharcot. Közös ügyünk a színház. Remélem, nem tévedek: tisztaságát megvédeni is az.

MÉSZÁROS TAMÁS

### Tartalmas formák színháza

„A színházat egyetlen dolog különöbzteti meg minden más művésztől: nincs állandósága. Még-is - tán éppen a kritikai gyakorlat hatására - felettebb könnyű állandó mércét és általános szabályokat vonatkoztatni erre a mulékony jelenségre.

Peter Brook

Amikor egy-egy unalmat árasztó előadás után bosszús-lehangoltan távozzunk, egykettőre készen vagyunk a megállapítással: ismét nem találtunk gondolatokat a színpadon. És megszületnek azok a kritikák, amelyek felsorolják, ki mindenkinek nem jutott semmi eszébe a témáról, a darabról, a szerepről. Vagyis elmarasztalják az író, a rendezőt, a színészt - jó esetben csak egyiket vagy másikat -, krónikus gondolatszégénység címén.

A magam részéről pontatlannak tartom ezeket a megfogalmazásokat. Nem találok gondolatokat a színpadon. Nem is találhatunk. A színpadon csak eszközök vannak. Azok a bizonyos kifejezési eszközök, amelyek közvetíteni hivatottak a gondolatokat. Igen valószínű te-hát, hogy a kritikusok elsősorban ezek-vel a művészi eszközökkel elégedetlenek, hiszen a nézőtérén ülve csak ezek hiányosságait mérlegelhetik. A gondolat ön-magában megfoghatatlan a színpadon, ahol mégoly nagy gondolkodók is elsikkadhatnak - írók, rendezők, színészek -, ha nem találják meg elképzeléseik meg-felelő közegét. Azt a formanyelvet, amely pontosan és félreérthetetlenül valósítja meg a rendezői koncepciót.

Amikor tehát gondolatokat, állásfoglalást és magatartást kérünk számon a színházi előadáson, gondoljuk meg, hogy sportszerűtlenek vagyunk. Az előadástól csak az írói műveket kiteljesítő eszköztárt várhatjuk; a gondolatok konténerreit.

Ezért nem értek egyet Koltai Tamással, aki az Új Írás 73/2 számában ezt írja: „Nem stilisztikát kell tanulnunk az angoloktól. Nemis technikát.” S később megállapítja: „A külsőségek általában egy adott kor konvencióihoz kötik az előadást, és ezek a konvenciók nálunk még mindig a naturalizmushoz állnak közel.” Végül pedig leszögezi: „Van dekoratív színházunk, térérzékelő színházunk, iro-