

négyszemközt

Beszélgetés Babarczy Lászlóval

1941-ben született Budapesten, 1959-ben érettségizett a Madách Imre Gimnáziumban. Laboráns, segédmunkás, könyvtáros volt 1961-ig, míg felvették a Színművészeti Főiskola rendező szakára, Marton Endre osztályába. 1966-ban diplomázott (Brecht-Gorkij: Anya) Pécsen, ide szerződött a főiskola után. 1969-ben a budapesti Nemzeti Színház rendezője, ahol már 1968-ban is rendezett vendégként. 1972-től a kaposvári Csiky Gergely Színházban dolgozott, majd 1973-ban ide is szerződik, 1974-től pedig itt lesz főrendező. Kubában színésztanfolyamot vezetett, és rendezett is (Kivétel és szabály). A tv és a rádió is rendszeresen foglalkoztatja. Jelentős rendezései: Pécs - A helytartó, A kaukázusi krétakör, Macskajáték (ez utóbbit már vendégként rendezte); Nemzeti Színház - Tartuffe, Mindent a kertbe, Gyilkosok a ködben, A kegyelmesasszony portréja; Kaposvár - Koldusopera, Kurázs mama, Egy csepp méz, A konyha, A vállalkozó, Troilus és Cressida; Szolnok (vendégként) - Makra, Karnevál utáni éjszaka.

- *Ha repertoárját megnézzük, szembeötlő, hogy Brechtől négy darabot is rendezett. Most készül az ötödik Brecht-bemutatóra, a Baalra.*

- Igen. A kaposvári stúdióban játsszuk a darabot; de mielőtt tovább kérdeznék erről, megmondom, hogy készülő produkcióról nem szívesen beszélek, mert ameddig csak lehet, igyekszem mozgásban tartani elképzeléseimet. Másrészt nem szeretném, ha egyesek szavamon fognának, és utólag számonkérnének valamit az előadáson abból, amit előzőleg nyilatkoztam.

- *Azért maradunk Brecht-nél - az eddigi rendezései alapján. Erényének tartják, hogy étellel tölti meg Brechtet, „eljátssza” darabjait. Nem halványítja el ez a brechti filozófiát? Vagy ez a „játékosság” éppenséggel jelerősíti azt?*

- Szerintem Brecht teli van étellel, nem kell tölteni. Darabjainak többsége persze provokálja a hagyományos polgári színházhoz szokott közönséget, de a jó Brecht-előadások mindig szórakoztatóak, élvezetesekek is. Brecht olyan

színházat akart, amely gondolkodik és gondolkodtat; tudatosságot követelt színésztől és nézőtől egyaránt. A hazai vitákban azonban ez a gondolkodtató színház valahogy azonosult az unalmassal. Csakhogy lehet gondolkodni unalmasan, de lehet érdekesen is. Brecht az utóbbit teszi. Az viszont kétséges, hogy lehet-e érdekesen nem gondolkodni. Brechtet tehát játszani kell, de nincs értelme, hogy valamiféle dogmatikus Berliner Ensemble-stílusban játsszuk. A rendezőnek mindenkor tekintettel kell lennie arra a színházi közegre, amelyben az előadást létrehozza, de ez nem jelenthet lemondást a brechti szellemről. Nem lenne szerencsés, ha műveit hazai szín-padi hagyományainkhoz közelítvén, Brechtben például Heltai Jenőt fedeznénk fel.

- *A rendezéseivel kapcsolatban a mikro-realizmust, illetve a naturalizmust emlegetik. Elfogadja-e ezt a besorolást; illetve: egyáltalán érzí-e magát valamilyen stílus-irányzathoz tartozónak?*

- Nem, nem hiszem, hogy a stílusok, irányzatok ilyen egyszerűen jellemezhetik a munkámat. Sokféle darabot rendezek, mint mindannyian, és ezek formailag is igen különbözőek. Az igaz, hogy az elmúlt években három olyan Osborne utáni angol drámát is színpadra állítottam, amelyeket naturalistának, újnaturalistának is lehet nevezni, de úgy érzem, hogy főként tartalmi okokból érdeklődöm irántuk. Ezek a darabok látszólagos hasonlóságok ellenére is alapvetően különböznek a klasszikus, mondjuk Hauptmann nevével jelezhető naturalista művektől. Központi téma az ipari társadalom fogaskerekei közé szorult ember kielégületlensége, kitérés vágya, lázadása. *A konyha* és *A vállalkozó* esetében a konkrét színpadi kompozíció imitálja ezt a helyzetet. És a játészó személyek kénytelenek a szemünk előtt működtetni a valóságos konyhát, felépíteni egy hatalmas és bonyolult sátrat; vagyis színpadi cselekvésekre bontva jelenik meg a munka.

Azt hiszem, a művészetnek - a színháznak is - folyton kísérletet kell tennie arra, hogy szembenézzen létünk gyötrelmes oldalával. Az a világ, amelyben élünk, tulajdonképpen kiveti magából azt, amit klasszikus költészetnek, szépségnek hívunk. Sokkal keményebben, zártabban, beszorítottabban élünk, mint ahogy ezt tudatosítjuk vagy művészetünkben tudatosodunk. Shakespeare-ben keressük az integritást, amiről az

életünkben le kell mondanunk. A klasszikusok iránti rajongás sokszor menekülés a valóságos világból. Izgatnak azok a művek, amelyek enélkül a zseniális menekülés nélkül megpróbálnak szembenézni azzal, „ami tényleg van”. Mindig új meg új viszonyok között kell megkeresnünk a humánusot, és ezt te-szik ma ezek a „dühös” angol szerzők.

- *Mi a véleménye a színházi stílusról egyáltalában?*

- Valami él, mozog, alakul, aztán elneveződik - stílus lesz. De az ember nem dolgozhat jól stílus kategóriák alapján. Különösen ma nem. A fiatal magyar színházban még nem érett meg valami megfogható új stílus. Irányok és bizonyos jellegzetességek vannak, de igazi nagy formákat (a lukácsi értelemben vett korszakos formarendszert) nem látok. A magyar színház annyira szűk mezsgyén mozog a létező színházak végtelen sokasága között, hogy a legkisebb eltéréstől is azt képzeljük, hogy korszakos váltásról van szó. Azt hiszem, prózai téren a lelkünk mélyén még mindig a kommersz, bulvár-naturalista színházi hagyományok ülnek, és ezektől próbálunk meg folyton elrugaszkodni.

- *Ha a rendezői stílust nehéz is megfogni, de rendezési stílusról vagy - ha tetszik - rendezői munkamódszerről beszélhetünk. Az Önben lejátszódó rendezői folyamatban a racionálnak vagy az emocionálnak van nagyobb szerepe?*

- Azt hiszem, hogy a racionálnak. Egy darabot mindig elemző módon közelítek meg, szinte csavarjaira szedem szét, és csak ezután próbálok átfogó elképzelést kialakítani róla. De az elemzés és az előadás szintézise között mindig van egy ugrás, és - eddig úgy tapasztaltam - minél nagyobb ez az ugrás, annál sikerültebb lesz a produkció. Vagyis itt történik valami, amiről nem tudok számot adni.

- *A színészeketől is elemző megközelítést vár el? Vagy elegendőnek érzi, ha meg tudják valósítani az Ön elképzeléseit?*

- Nem érzem elegendőnek. Van egy történetem, ami - azt hiszem - elmond mindent, amit ebben a kérdésben fontosnak tartok. A *Tartuffe*-öt rendeztem a Katona József Színházban. A címszerepet Kállai Ferenc játszotta. A mi Tartuffe-ünk robusztus, bővérű, mohó, karrierista volt, egyfajta reneszánsz szörny, akit az érzékei hajtának. Az egyik jelenetben eszembe jutott, hogy Kállai egy rózsával jöjjön be. Illett a képhez, fekete ruhájához, az egész előadás hangulatá-

hoz; feszültséget véltem teremteni azzal, hogy undorító manipulációi közepette még egy virággal is játszik. A rózsát ott volt Kállai kezében, de sehogy sem akart életre kelni, a játéknak kitaláció szaga volt, és már azon gondolkodtam, hogy kihagyom. Nem sokkal a bemutató előtt az egyik próbán Kállai egyszer csak felemelte a rózsát, megszagolta, megkívánta, és érzékeny beleharapott. A játék az előadás egyik lelegevenebb pillanatává vált. Hozzá kell tennem, hogy ha esetleg nekem jutott volna eszembe ez a harapás, és instrukciót adok rá, a játék nem lett volna olyan jó, mint így, a színész intuíciójából születve.

- A kaposvári színház érdeméért említik, hogy a színészek a kitűnő összjáték megteremtésén túl saját személyiségük elmélyítésére is sikerrel törekednek. Összefügg-e ez azzal, hogy Ön egy interjúban az egyéniség védelmét hangsúlyozta? Megfigyelte-e már, hogy az általános munkán kívül egy darabnevelő hatással volt a színészekre?

- Egy jól megoldott szerep és a vele járó siker arra inspirálja a színészt, hogy rögzítse az eszközöket, amelyekkel a sikert elérte és legközelebb újra éljen velük. Mi négyen, a színház rendezői nagyon különbözőek vagyunk. Ez jó is, megterhes is a színészeknek, ugyanis nem ülhetnek babérjaikon, mert egyik rendező után jön a másik, aki másképpen dolgozik. Nem szellemében, hanem típusában más rendezőkről van szó, akik különböző karakterű előadásokat rendeznek. Szóval, elég nehéz a társulat éle-te, ami azért jó, mert nem lehet elkényelmesedni. De rossz oldala is van a dolognak, mert előfordul, hogy egy színész még nagyon benne van egy darabban, és még talán nem is élte ki az összes lehetőségeit, amikor már el kell kezdenie valami mást. Ez fárasztó, és a visszájára is fordulhat: ha valaki már nem talál ihletforrásokat, könnyen a rutinhoz folyamodik. A probléma Kaposváron a színházi munka üzemjellegéből, a vezető színészek túlfoglalkoztatottságából, a darabok gyors lefutási idejéből fakad.

Ideálunk a sokoldalú, eszközükben gazdag, ötletes színész. A kollektív munkát nem úgy képzeljük el, hogy annak végeredményeként arc nélküli, esztétizált emberké legyennek a színpadon. A színház rendezői legfontosabb feladatuknak tartják azoknak a forrásoknak a felkutatását, amelyekből a színész gazdagsága táplálkozik.

- Az Önök előadásaiban egyre összehangoltabbá váló ensemble játékot figyelhetünk

meg. Ennek kialakításához elegendő-e egy-egy darab próbafolyamata, vagy ezen túli munkát is megkövetel?

- Az természetes, hogy egy együttes nem egy próbafolyamat során, hanem bemutatók sorozatának hatására alakul. A munka zöme azonban a próbán történik. De azért keressük az alkalmat - egyelőre időhiánnyal küszködünk - a próbán kívüli foglalkozásokra. Igazán azt tartanám ideálisnak, ha a próbákkal azonos súllyal lehetne jelen egy színház életében a produkciókon kívüli, a csak magával a színészettel foglalkozó tevékenység.

- Ön a kaporvári műhely egyik vezetője. Ez a poszt elsősorban etikai vagy szakmai követelményeket ró Önre? Esetleg a kettő elválaszthatatlan?

- Tulajdonképpen a kettő szétválaszthatatlan, de én mégis azt mondanám, hogy etikai követelményeket jelent ez elsősorban. Az, hogy ez a gárda itt együtt van és csinálja ezt a színházat, emögött egyfajta társadalmi tartás van. És itt jórészt nem olyan emberek dolgoznak, akik máshonnan kiszorultak, és nem tudnának mást csinálni. Nekem mint főrendezőnek az együttműködésnek és összetartozásnak ezt a szellemét kell elsősorban fönntartanom; és talán ezt fontosabbnak érzem, mint azt, hogy éppen milyen produkciót rendezek. Persze - megismétlem - a két dolog a gyakorlatban elválaszthatatlan. Hiszen bármilyen nemes és követésre méltó elveket képvisel is valaki egy színházon belül, ha rossz vagy érdektelen előadások vannak mögötte, egész tevékenysége nem ér egy hajítófát sem.

- Az Önök színházában négy kiváló rendező is működik. Kialakult-e egészséges vagy egészségtelen versenyszellem Önök között?

- Mi négyen nagyon hajtjuk egymást, de azt hiszem, pozitív értelemben. Hogyha valaki nem azért dolgozik, mert ő akar lenni az isten, hanem mert jó színházat akar csinálni, akkor a konfliktusok megoldhatók. Ha viszont arról van szó, hogy Icí az úr a csárdában, akkor egy jól sikerült előadás bunkó a többiek ellen. Egy jó színházban a rendezők nem lehetnek egymás ellendrukkerei, mert az szétzilálja a társulatot, és előbb-utóbb a művészi teljesítmény látja kárát.

Vidéki színházban nem érzik elszigeteltnek magukat?

- Nem. És ténylegesen sem vagyunk elszigetelve. Egyrészt a színházzal meg lehetőséget sokat foglalkoznak a kritikák, másrészt nagyon sokan jönnek Pestről és

más színházakból. És ami a legfontosabb: a színház sikeresen működik. Kaposváron.

- Önt teoretikus rendezőnek tartják. Mit jelent az Ön számára a teória?

- Zavarba ejtő kérdés. Azt szeretném, ha gyakorlati színházi embernek tartanának. De be kell vallanom, hogy erőteljesen foglalkoztatnak filozófiai, esztétikai, színházelméleti problémák. Azt gondolom, hogy ma egy rendező, színházvezető, ha jól akarja csinálni a dolgát, kénytelen a korszerű műveltséghez, tájékozódáshoz nélkülözhetetlen ismereteken túl is foglalkozni színházi ideológiákkal. A teória a színházban közvetlenül gyakorlati funkciókat lát el. Tehát nélkülözhetetlen...

- Egyben szervezőerő is?

- A színház erősen központosított, sok ember fegyelmezett együttműködését feltételező üzem. Még hozzá olyan emberek együttműködéséről van szó, akiket a művészi alkotás, az egymásra utaltság százféle sokkja naponta szétzilál. Egy színházban azonban az anarchiánál csak a bürokratikus rend a rosszabb, mert ez megöli a fantáziát, az alkotókedvet. A jó színházvezetőnek létre kell tudni hoznia valamilyen egyensúlyi helyzetet rend és szabadság között.

A jó színházban olyan szellemnek kell kialakulnia, amely világosan, átláthatóan és mozgósító erejűen kitűzi a célokat, orientál az esztétikai, szakmai, izlésbeli kérdésekben, szilárd, elfogadható értékrendet sugalmaz, érzékelteti az átfogó társadalmi törekvéseket, segíti az egyének fejlődését (tehát pedagógiai tartalma is van) és - horribile dictu - befolyásolja a színházon belüli magatartást. Végül, de nagy nyomatékkal, sikereket is hoz a társulatnak és a társulat tagjainak, vagyis elnyeri a társadalom jóváhagyását. Ehhez az elrémítő meghatározáshoz azonnal hozzá kell tennem, hogy nem valamiféle előre kitalált, pontokba szedett lelki szolgálati szabályzatról van szó. Ennek a szellemnek a társulat gyakorlati tevékenységéből kell megszületnie. Az esetek többségében semmi vagy nagyon kevés fogalmazódik meg ebből, folytonosan alakul, konfliktusokban újjászületik. Egy jó társulatban ritkán beszélnek erről, egyszerűen érzik, hogy jelen van. Persze előbb-utóbb felmerül a dolog tudatos és módszeres kifejtésének igénye, és ebből valamiféle színházi ideológia lesz. Természetesen ezek a házi használatú ideológiák nem feltétlenül adnak választ a színházművészet nagy kérdéseire. Ugyan-

akkor nyilvánvaló, hogy a XX. század jelentős színházi teóriái eredetileg kiválóan működő házi használatú hipotézisek voltak - Sztanyiszlavszkijtől Brook-ig. Elsődleges céljuk egy együttes teremtése, a társulat művészeinek szellemi, szakmai integrálása volt. Ma eredményes színházat csak azok vezethetnek, akik képesek ilyen szellem kialakítására.

Sajnos Magyarországon nincsenek ebbe az irányba mutató hagyományok. Nyilván voltak teóriák, de tudomásom szerint ezek nem jutottak el a tudatos megfogalmazásig. Azok a színházak, amelyek működéséből valami hasonló következhetett volna, túlságosan rövid életűek voltak (a Thália Társaság és Pünköszt Madách Színháza), és vezetőik, köztük Hevesi Sándor is - úgy tűnik - inkább az irodalom felől közelítették meg a kérdéseket. Azt hiszem, a magyar színház mostanában jutott el arra a fokra, hogy tudatosan, mintegy elméleti szinten is megfogalmazni kényszerüljön ön-magát. Nem mindegy, hogy ez milyen színvonalon történik. Ezért hasznosnak tartom, ha ismerjük és megpróbáljuk teljes mélységében megismerni más színházi kultúrák ilyen teljesítményeit. Világosan kell látni azonban, hogy itt nem tőlünk idegen színházi formák erőszakos elfogadtatásáról van szó; a színháznak a saját, illetve az őt körülvevő színházi kultúra gyakorlatából kell kiindulnia. A Sztanyiszlavszkij-rendszer túlhajtott, félreértett magyarországi „bevezetése”, majd gyors - habár kimondatlan - félrevezése jól példázza, hogy mit nem szabad csinálni. Egyszerűen arra gondolok, hogy a világ nagy színházi mozgalmainak ismerete miközben bővíti eszköztárunkat, segíti saját elgondolásaink nívósabb megvalósítását. Elméletek alapján nem lehet jó műveket létrehozni, de ebből nem következik az, hogy el kell vetni minden teóriát. Ha ma egy színházban tagadják az ideológia jelenlétét, az jó esetben annyit jelent, hogy az ösztönösen, kimondatlanul vagy szándékosan kódosítva működik, vagy - rossz esetben - nem működik, de akkor baj van.

- *Azt szoktuk mondani, hogy egy színházban közösségi szellemnek kell lennie, akkor lehet eredményes a működése is. Ugyanakkor Magyarországon hagyomány az egyszemélyes vezetés.*

- Nem az egyszemélyes vezetéssel van baj - nemigen tudok elképzelni más életképes vezetési formát -, hanem bi-

zonyos vezetési módszerekkel. Magyarországon is létezett még nemrégben olyan típusú színházvezetés, ahol a direktor, producer vagy intendáns akkora hatalommal rendelkezett pénzénél, politikai súlyánál fogva, hogy úgy viselkedhetett színházán belül, mint egy középkori várúr - a pallosjogot is beleértve. Maga volt a rend és az anarchia egy személyben. S ha hatalma némi kultúrával, stílussal és hozzáértéssel párosult, az ilyen színházvezetést körülvevő rettegés a dolgok természeténél fogva könnyen fokozódhatott babonás tiszteletté, olykor rajongássá is. Az ilyen típusú színházvezetők képe mélyen bevésődött a magyar színházi kultúrába. Ma is hallhatók nosztalgijával elmondott anekdoták egy háború előtt élt színházi diktátorról, aki a premier előtti estén felállt a kártyasztaltól, megtekintette a főpróbát, és néhány órás munkával - átrakva, húzva, betoldva, átosztva, dicsérve és fenyegetve - sikeressé blöffölt reménytelen leosztású produkciókat. Noha az illető művészi eredményeiről nem tud Európa színházi krónikája, nem szabad naivnak lennünk: társulatának lidérces kiszolgáltatottsága képes volt összetartani az embereket, és rend-kívüli egyéni teljesítményekre is ösztönözhetett. Az a néhány elkésett és félszeg színházi „sátán” pedig, aki megkísérelte a klasszikus megfélemlítő módszerekkel vezetni intézményét, mulatságos gyorsasággal kényszerül meglepő és sokszor groteszk kompromisszumokra, tekintélye látszatának fenntartása végett. A hajdani egzisztenciális rettegés, úgy tűnik, lassan bizonytalan szorongássá szelídül. Ma már a nyolc-tíz éve még kiválóan működő fegyver - az, hogy a fiatal művészek meghatározatlan ideig tartó vidéki száműzetésre és feledésre ítéltethetnek - sem olyan hatásos; és nem-csak azért, mert bebizonyosodott, hogy vidéken is lehet országos jelentőségű művészi eredményeket elérni, hanem azért is, mert a megnövekedett tömegkommunikáció a fővárostól távol élő művészeknek is egyre növekvő nyilvánosságot biztosít. A javuló közlekedés - különösen az autó - jelentősen csökkenti a távolságokat, és ezzel a provinciális életforma fenyegető szorítását.

- *Őn többször hitet tett a politikus darabok mellett. Ön szerint a színház csupán közvetítője vagy hordozója is a politikumnak ?*

- A kérdést több oldalról lehet megközelíteni. Egy jelentős társulat természetesen a közvélemény érdeklődésének fókuszába kerül, tehát nő a politikai

szerepe. De a színház mint intézmény mélyebben is hordoz magában politikumot; mert tőkével működő vállalkozásról van szó, így gazdasági meghatározottságai nagyon rigorózusak és jellemzőek; mert azonnal és folyamatosan kell biztosítani maga iránt az érdeklődést, te-hát igen erősen függ a közönség elvárásaitól; és végül, mert igen különböző képzettségű és foglalkozású embereknek a szokásosnál szorosabb és feszítettebb együttműködése hozza létre, tehát függ attól is, hogy az adott kultúrában hogyan lehet ezt az együttműködést megvalósítani. Azt gondolom, hogy egy országra színházi kultúrája jellemzőbb, mint más, a fenti kötöttségektől kevésbé függő művészetek teljesítménye. Ebből következik, hogy színházainknak van valamilyen öntörvényű struktúrája, amit nem könnyű megváltoztatni, mert túl sok mindent kell hozzá megváltoztatni a társadalomban. Csak egy látványos példát mondok: az ország kulturális vezetése egy időben határozottan harcolt az operett ellen, mert az volt a véleménye, hogy ez az idejétmúlt műfaj túlságosan nagy szerepet játszik a magyar színházi életben. (Más kérdés, hogy ezt a harcot milyen eszközökkel folytatta.) De ebből a harcból végül is az operett került ki győztesen, és ha jelentősége már nem is akkora, mint valaha volt, még ma is a *Csárdáskirálynő* az a produkció, amelyről a magyar színház külföldön leginkább is-mert. A színházi élet számos más területén jól látható ez az öntörvényűség. Lehet szabályozni a műsorterveket, leváltani személyeket, kicserélni társulatokat, és végül óriási energiával megszületik ugyanaz, amit meg akartak szüntetni. Színházi életünknek ez a történelmileg kialakult rendszere magában képvisel valamit, és amit képvisel, az politikum; és ez a politikum olyan vissza-húzó elemeket is tartalmaz, amelyekről jó lenne megszabadulnunk.

Ha elemezni akarjuk a magyar színházi élet szerkezetét (itt elsősorban szellemi összetevőkre, a színház kulturális jellemzőire gondolok), azonnal leküzdhetetlennek látszó nehézségekbe ütközünk. Használhatatlan közhelyeken és alig használható legendákon túl néhány bizonytalan körvonalú sugalmazás az, ami színházi hagyományként ránk maradt. Minden színházi hagyomány alapkérdése az, hogy hogyan játszott a színész. Kétségtelen, hogy a színházművészet mulandó, de hogy ennyire, az csöppet sem természetes. Elmondok egy példát:

Moszkvában 1977 tavaszán egy színész-otthonban egy idős, nyolcvanon felüli színésszel találkoztam, akiről azt mondták, hogy a húszas években Mejerhold társulatában dolgozott. Lecsaptam rá és faggatni kezdtem, de sehogy sem állt kötélnek. Egyre csak Sztanyiszlavszkij dicséretét zengte, hamisítatlan orosz pátozzsal. Szapora körbepislogásaiból arra kellett következtetnem, hogy rég-volt színházi viták megkövesedett emléke lehetetlenné teszi a beszélgetést. Később úgy adódott, hogy a kényelmes, szépen berendezett ebédlő egyik sarkában kettesben maradtunk. Ekkor váratlanul azt mondta, hogy ő megmutatja, mi volt az a biomechanika. És a roskatag bácsi elkezdett játszani: evést imitált plasztikus, különösen elnyújtott, ellen-pontozott mozdulatokkal, majd látva érdeklődésemet felpattant, székét elhúzta az asztal mellől, leült, majd rémülten felállt, védekezően felemelte a székét, majd támadásba ment át, eltűnt és újra megjelent; játszott, olyannyira, hogy a rendkívüli színházi élmény alig tudta legyőzni bennem az egészségéért való aggodalmat. Végül, anélkül, hogy a fizikai erőfeszítés következményei láthatóak lettek volna rajta, inkább megifjodva s fel-hevülten visszaült az asztalhoz, s mint valami titkot közölte velem, hogy ez a biomechanika: „nyet mechanika, eta ziszny I” („nem mechanika, ez élet!”).

Nem akarok hatásos és igazságtalan összehasonlításokat tenni. A biomechanika a maga korában is annyira markáns stílus volt, hogy bizonyára mindenkinek, aki valaha csinálta, életre szóló emléke maradt róla. És ez kevésbé jellegzetes színészi eszközökkel kapcsolatban nem várható el.

Mégis mi az, amire emlékezhetnénk, mondjuk, a húszas évekből? Vörösmarty és Bajza a hamleti intelmek szellemében csiszolgatták az induló magyar színjátszást. Á természetes, az egyszerű színjátszást, az együttes játékot, az irodalmi mű iránti alázatot kérték számon, vagy-is megtették a szükséges első lépést a hazai színjátszás művészetté nemesedése érdekében. A később logikusan következő lépések azonban mintha elmaradtak volna.

Hogyan játszott Újházy? Egyszerűbben, természetesebben, mint a körülötte levők. Hogyan Pethes? Még egyszerűbben, természetesebben. A Vígszínház természetesebb és könnyedebb, mint a Nemzeti, Törzs Jenő minden addiginál egyszerűbb, természetesebb, Hevesi a

Tháliában ... stb. Hogyan játszottak a többiek, a csöppet sem egyszerűek: Bajor, Ódry, Csontos különösen, egyénien és mégis természetesen, hisz másként nem lehetek volna nagyok. Műveltek valami egyéni „biomechanikát”, amiről senki semmi lényegeset nem tudott és nem tud mondani, és ami velük együtt eltűnt a magyar színházból. Világos, hogy a természetesség alapkövetelmény, de a színész kortól, stílustól, egyéniségtől függően más és más módon éri el annak látszatát. De hogyan? Ez az igazi stíluskérdés. A hazai kritikai tudatban ezeknek a mélyen színházi problémáknak alig van nyoma, és sajnos ugyanez a helyzet a szakmai tudattal is. Pedig a sokarcú modern színházművészet minden jelentős teljesítménye mögött határozott és eredeti válasz rejlik az alapkérdés-re: hogyan játszik a színész?

Mi az operettstílust kivéve nem rendelkezünk világos és követhető színházi hagyományokkal. Nem mintha nem lettek volna olyan törekvések, amelyekből hagyomány lehetett volna. Gyárfás Miklós, főiskolai tanárunk, aki csodálatraméltó szenvedéllyel és pedagógiai ügyességgel tudta felhívni figyelmünket a színház leglényegesebb dolgaira, egy-szer behozott néhány kritikát egy harmincas évekbeli magyar Hamlet-előadásról, és az elítélő, mással foglalkozó, buta kis írások sorai között felsejlettek egy merész és izgalmas színházi kísérlet körvonalai. És hány olyan törekvés bukott meg vagy vált sikeressé, melyet a színházi köztudat nem jegyzett az agyon-politizált, személyeskedő színházi viharok közepette, vagy azért, mert elütött a közhelyes átlagtól, vagy mert egyszerűen fogalmi sem voltak rá. S nemcsak az extrémítások veszték el. Ismeretes, hogy Hevesi sokat foglalkozott a darabokba beálló új színészekkel, s amennyire a fel-készülési idő engedte, megpróbálta befolyásolni a társulatát; de hogy hogyan és milyen irányba, az eltűnik az anekdoták homályában. Jób Dánielről mondják, hogy szigorú volt, és sokat követelt a színészekről, de hogy mit, azt sejteni is alig lehet. Németh Antal világitott és vetített, de hogy mit kért a társulattól akkor, amikor együtt est akart teremteni, erre nem találtam eddig még utalást sem. Lehet, hogy nem volt semmi feljegyezni való, lehet, hogy nincs mire emlékeznünk - de nem hiszem, mert személyes tapasztalataim vannak arról, hogy egy magasrendű és egészséges színházi kultúrában évtizedekre ható eredmények

hogyan foszlanak szét ostobán a semmi-he. Mert amilyen a viszonyunk a múltunkhoz, sajnos olyan a jelenünkhöz is.

Csak egy jellemző példát mondom. A Madách Színházban a hatvanas években bemutatók sorozatán keresztül kidolgoztak egy játéktípust (Pártos Géza és Ádám Ottó), amelyben meglepő elevénységgel és sikerrel szólaltak meg újra a színpadon a századforduló elfelejtett vagy porosnak ítélt szerzői: Bródy, Füst Milán, Szép Ernő és Szomory. A színház mű-vészei nem félbemaradt, elgyávult kritikai realistákat vagy gügye irodalmi bohócokat láttak ezekben a szerzőkben, szemben a sommás és értetlen irodalmi ítéletekkel, hanem valami olyat, ami a Molnár-Lengyel Menyhért nevével jelezhető, kommersszé vált színházi irodalommal ellentétben valódi, máig érvényes költői értékeket tartalmaz. Felvállalták belülről és értően a felületesen modorosnak látszó stílust, és segítettek megteremteni az ennek legjobban megfelelő színészetet. Nagyszerű és gyönyörű elő-adások jöttek létre, de a kritika fanyalgott, vagy ha dicsért is, akkor is valami régi dolog ügyes felújítását várta, és nem érzett mást, mint könnyes nosztalgiát. Pedig a XX. századi magyar drámairodalom egyik legjellegzetesebb vonulatának újrafelfedezéséről volt szó; ezekről a groteszkbe hajh) érzelmes, szenvedélyes és nem kevés iróniát, öniróniát tartalmazó művekről kiderült, hogy a színpadi költészet remekei, melyektől - megkockáztatom ezt az állítást is - egyenes út vezet Örkény érzelemgazdag abszurdjaihoz. S közben született egy olyan szín-házi stílus, amely határozott, sajátosan magyar, és mégis kapcsolódik a világ nagy színházi áramlataihoz. Nem tudok arról, hogy akár a szűk szakmai vagy a tágabb kulturális közvélemény megfelelően értékelte volna ezt a teljesítményt. Néhány színházban a nagy sikerre való tekintettel megpróbálták utánózni ezeket az előadásokat a játéktípus kellő mélységű elsajátítása nélkül, s mára mint-ha nem maradt volna más, mint egy szecessziós divathullám homályosuló emléke. Szaporíthatnám a példákat, szín-házi életünk ösztönössége, öntudatlansága tucatjával produkálja a megválaszolatlan kérdéseket. Csak néhányat mutatóba: miért van az, hogy a magyar színház, szemben a körülöttünk élő népek színházi kultúrájával, annyira a legprimitívebb dzsentri és polgári illúziók kiszolgálására rendezkedett be, hogy még egy olyan erős egyéniség, mint Móricz Zsig-

színháztörténet

mond is magától értetődő természetességgel csonkította meg műveit a színházi elfogadhatóság érdekében; és miért hat ez a szellem még napjainkban is? Miért szakadt nálunk ennyire ketté a színpadi szórakoztatás és a „művészet” fogalma? Miért értékeli túl hagyományosan a politikai vezetés a színház közvetlen társadalmi hatását, és ugyanakkor miért becsüli le (szintén százados hagyomány) a színházakat, és kezeli őket sokszor elképesztő értetlenséggel?

Mindezt mi többé-kevésbé természetesen tartjuk; de ha igazán belegondolunk, akkor bizony nem tekinthető annak. Úgy tűnik, hogy színházi életünk-ben a kultúrforradalom még egyáltalán nem fejeződött be. Én úgy látom, hogy egy színház politikai hatását a fentebb vázolt mélyebb értelemben kell felfogni. S helyét, értékét a magyar színházi kultúrán belül az döntheti el, hogy mit tesz szakmai téren a tudatos, színvonalasabb együttes munka kialakítása érdekében, mennyire képes bátran, határozottan vállalni művészi céljait, s mennyire képes a mai magyar társadalomban létező szellemi tendenciák kifejezőjévé válni.

Magyar Fruzsina és Duró Győző

E számunk szerzői:

BELIA ANNA a Színházi Intézet munkatársa

DURÓ GYŐZŐ egyetemi hallgató

ERDÉLY MIKLÓS építész

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

GEROLD LÁSZLÓ újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa

GYÖRGY ESZTER színháztörténész, a Színházi Intézet osztályvezetője

KERESZTURY DEZSŐ író

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

MAGYAR FRUZZSINA, a Pécsi Nemzeti Színház dramaturgja gyakornoka

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész

SZIKORA JÁNOS a Színház- és Film-művészeti Főiskola hallgatója

GYÖRGY ESZTER

A Színháztörténeti Múzeum jubileuma

Huszonöt éves a Színháztörténeti Múzeum, de nem a színházi múzeum eszméje. Az sokkal régebben született. Egy magyar színháztörténeti múzeum alapítása ügyében a múlt század végén emeltek először szót. Rakodczay Pál rendező és neves színházelméleti szakember hívta fel a figyelmet a színháztörténeti emlékek összegyűjtésének fontosságára.

1881-ben a Fővárosi Lapok *Színháztörténetünk ügyében* címen adott szót Rakodczaynak, hogy kifejtse nézetét, miszerint a magyar színészet története csak úgy írható meg, ha előbb elvégzik az emlékek összegyűjtésének és feldolgozásának alapmunkálatait. Az emlékek összegyűjtése és a források feltérképezése nélkül ugyanis nincs színháztörténet. Az így összegyűjtött emlékeket lenne majd hivatva megőrizni valamely „színháztörténeti közintézet”.

Négy évvel később Váli Béla színháztörténész, aki a Szinnyei József biztatására írt magyar színésztörténetével elnyerte a Kisfaludy Társaság pályadíját, a Magyar Szalonban sürgette a színészeti múzeum létrehozását.

Az első lépés 1890-ben történt, ha még nem is a múzeum, de már mindenestre egy önálló színészeti kiállítás érdekében. A hivatásos magyar nyelvű színjátszás megindulásának centenáriumára kiállítást rendeztek a Városligetben. Ebből az alkalomból számtalan színésztörténeti emlék, de javarészt a színészek személyes emléktárgyai, tisztelőiktől kapott ajándékaik kerültek bemutatásra. A kiállítás rendezési elve az egyes színészek gyűjteményeinek bemutatása volt, a tudományosság igénye nélkül. A magyar színészet múltját csupán néhány köteg színlap és régi zsebkönyv képviselte. Hogy ez a kiállítás még mennyire koncepciótlan volt, azt jól érzékeltetik Jászai Mari sorai: „... mikor a Városligetben azt a szánalmas kis színészkiallítást rendezte valaki - melyen az én Ember tragédiája képeim voltak az összes kiállítani valóim - a Felekiék színpadon kapott kincsei egy külön szobát töltöttek meg”.

Ma mégis számon tartjuk ezt a kiállítást,

mert az első ilyen volt hazánkban, s két évvel megelőzte a nagy bécsi színházi világiállítást.

Ezt követően 1919-ben került újra előtérbe a színészeti múzeum ügye. Erődi Jenő színházi szakíró a Színházi Élet 1919. április 17-i számában az akkori idők hangjának megfelelő határozottsággal vetette fel a színháztörténeti múzeum létrehozásának igényét. „A Színházi Élet már több ízben tört lándzsát a Színháztörténeti Múzeum létesítéséért, az aktualitás most ismét előtérbe hozza a kérdést. A Közoktatásügyi Népbiztosság a művészi élet kiépítését akarja, tehát valószínűleg rákerül a figyelme erre a nevezetes kultúrkérdés megoldására is ... Erélyes kéz, hozzáértő elme vegye gondozásba a magyar színművészet értékeit, a régi korból fennmaradt tárgyakat. Mentsük meg őket a pusztulástól, a megsemmisüléstől ... E relikviákat mind a létesítendő Színháztörténeti Múzeum részére leltározva, rendezve kell átadni. Jól figyeljünk: ne a Nemzeti Múzeum vegye oltalmába, hanem kifejezetten *Színháztörténeti Múzeum!* Fejtsen ki e téren az újonnan megalakult Színháztörténeti Szakszer-vezet széles körű propagandát, szerezze be az összes, idetartozó és a régi színészek birtokában lévő emléktárgyakat ... ezzel a ténnyel egy régi adósságot törlesztünk a magyar színművészet számára.” Tudjuk, nem a javaslattevőn, nem a szervezőkön múltott, hogy annyi más tervvel együtt a Színháztörténeti Múzeum sem valósult meg.

Az első sikeres lépés Hevesi Sándor nevéhez fűződik. 1925-ben Pataki József nemzeti színházi tagnak az irányításával megkezdődött az igazgató által kezdeményezett házi múzeumnak a felállítása. A nemzeti színházi emlékgyűjtemény ereklyéinek egy részét a színházi cukrászdában s az első emeleti páholyfolyosón, más részét a Csokonai utca 3. sz. alatti ház harmadik emeletén két nagy teremben helyezték el. (Az emlékgyűjteményt a háború alatt átvitték az Emke-házba, s ott erősen megrongálódott. Maradéka a Szechenyi Könyvtár Színháztörténeti Osztályára s a majdani Országos Színháztörténeti Múzeumba került.)

Ebből a nemzeti színházi ereklye-tárból s a magángyűjtők tulajdonaiból rendezték meg 1937-ben az Iparművészeti Múzeumban a Nemzeti Színház fennállásának 100 éves évfordulójára az emlékkiállítást. A kiállítás mintegy ezer tárgy segítségével mutatta be a szín-