

CSEENDBEN MENT EL

Nagyon fáj a szívem Kazimir Karcsiért.

Szűkebb köreiből soha nem tartoztam, de ismertem még a Főiskoláról, ahol én gólya voltam, ő pedig végzős, nagy tekintélyű, ám nemcsak KISZ(DISZ?)-titkársága, hanem elismert tehetsége okán is. Elsősorban mosolygós, magabiztos, de kedves és figyelmes arca és csendes, barátságos hangja él bennem. Aztán három ízben dolgoztam vele fordítói minőségben (kétszer a *Háború és békén*, egyszer az *Amerikai tragédián*). És amikor nyugdíjas lett, ugyanilyen mosolygósan állt meg velem az utcán beszélgetni (két sarokra laktunk egymástól). Ilyenkor mindig én búcsúztam el; rohantam, mint általában. Volt egy érzésem, hogy ő még szívesen beszélgetne tovább: mosolygós volt akkor is, de a mosoly mögül áttetszett, hogy idegenként mozog az új világban, amelyet senki nem is akar vele megszerettetni, és jólesik neki az ismerős arc látványa. Megkésett lelkifurdalás? Bizonyára sokan vagyunk így vele, amikor az elválás visszavonhatatlanná lesz, s a búcsú örökre szól.

Es amikor papíron is búcsúzni kell, az utolsó véletlenszerű találkozás mögé odavetítődik egy egész sors, amelyet végső soron

tragikusnak érzek (és fanyar, szemérmesen rezignált utolsó interjúja arra vallanak, hogy ő is ilyennek látta). Az első évtizedek tündöklése, kiugró sikerei után, úgy a hetvenes évek közepétől, számára negyvenes éveinek derekától először halkán, majd egyre magabiztosabban, és főleg a Szolnok-Kaposvár-Kecskemét háromszög jelentkezésével párhuzamosan felerősödtek a vele szembeni kritikai hangok, ami belőle, elkényeztetett és öntudatos művészből a legrosszabb reflexet: a sértődöttséget hívta elő. Tíz-egynéhány évig tartott ez a háború, mégpedig az ellenoldalon éppen a legrangosabb kritikusok részvételével; a zsurnálkritikusok továbbra is szorgosan le tudták a kötelezőnek vélt tiszteletkört. Kazimir, aki korábban folyamatosan „téma” volt színházi berkekben, elkezdett nem számítani, a negatív kritikákat felváltotta apránként a kimondatlan bojkott, amely kitarzott mindaddig, amíg 1991-ben maga nem kérte nyugdíjaztatását, amikor is a bojkott - jó magyar szokás szerint - teljessé és biológiailag indokolhatóvá vált. Kazimirnál összehasonlíthatatlanul gyengébb alkotók nyugdíjasként te-
lerendezhették az egész vidéki színiátszást és

a szomszédos külföldet; ő, ahogy hetvenedik születésnapján (a kerek évszámok, élőkéi és holtakéi mindig lázba hozzák a kulturális rovatok témahiányos szerkesztőit) mondotta, tanít és könyvet ír. Éppen ekkor nyújtotta át Szűcs Miklós, évtizedes munkatársa a Színházművészeti Szövetség élén, születésnap ajándékként nyolc év egyetlen rendezői alkalmát Goethe *Kéz kezet mos* című zsenije képében, amely esemény jóformán visszhangtalan maradt. Ismétlés volt ez is; Kazimir mindig szívesen rendezte meg másodjára saját műsordarabjait, noha ez a gyakorlat többnyire nem bizonyult termékenynek. En úgy érzem: a mesterség folyamatos gyakorlásától elütött művész munka közben lámpalázás lehetett, és ez is szomorú gondolat.

Pedig a négyes csillagzat - Zsámbéki, Ascher, Székely, Ruszt - feltűnése előtt a magyar rendezői színházat ketten jelentették: Kazimir és Horvai, de utódaik és azok híveinek köre még ennyit sem volt hajlandó elismerni. Kazimir az epikus színház lehetőségeit próbálgatta, az extenzív totalitás felé törve, Horvai, főleg nagyszerű Csehov-sorozatában, azt az intenzív totalitást valósította meg



Kazimir Károly A csendes amerikai próbáján (Keleti Éva felvétele)

amely az említett nagy rendezői négyestől sem volt idegen (ezért a kritikusok az ő esetében méltányosabban is viselkedtek, mint Kazimírral).

HATALOM VÉDTE BENSŐSÉG?

Kétségtelen: Kazimir „jól feküdt” a pártállamnál. Meg is kapott mindent a maga idejében: 1956-ban és '62-ben Jászai-díjat, 1965-ben Kossuth-díjat, 1970-ben az érdemes, '78-ban a kiváló művészi címet, könyveit rendre megjelentették. Némi nosztalgiát kelthet, hogy amikor 1958-ban az akkor létrehozandó Körszínházhoz kinézett magának egy pavilont a városligeti vásárváros területén, Trautmann Rezső építészeti miniszter rögtön lemondott róla, s odaadta neki. Es mert Kazimirtól nem kellett tartani, mert interjúiban, cikkeiben, szövetségi főtítkárként vagy kongresszusi küldöttként mindig megadta, ami a császáré (többnyire olyan, gondolkodást nem igénylő közhelyek, mint „A szocialista színház legfőbb célja: segíteni az ember emberré válását”), az 1956 után néhány évvel kibontakozó konszolidációban akadálytalanul valósíthatta meg azt a művészi formát, amely voltaképpen szöges ellentétben állt a szocialista realizmus megkövetelte arisztotelészi/ibseni formulával, s ugyanennyire az ugyancsak ortodox eszményképként védelmezett dobozszínpaddal, a három fallal körülhatárolt térrel, és általában nem direkten hirdette az eszmei mondanivalót, sőt, a darabválasztásnál csak egészen ritka esetekben volt szempont a konkrét, napi aktualitás. A nyugdíjaztatását követő csendes évtizedben Kazimir többször is elsütötte a poént, hogy az általa először Miskolcon bemutatott, majd a Körszínház első évében felújított *Antigoné* 1955-ben a Rajk-perre, 1958-ban a Nagy Imre-perre emlékeztette a közönséget - kérdés azonban, hogy neki rendezés közben eszébe jutottak-e ezek az asszociációk; másfelől félvállról közölte, hogy elvégre „a hatalommal mindig jónak kellett lenni”, és Shakespeare, Molière, valamint Bulgakov példájára hivatkozott. A lassan puhuló hatalmat azonban egyre kevésbé irritálták Kazimir formai kísérletei, ráhagyta, hogy a saját hűbérbirodalmán belül tetszése szerint gazdálkodjék (követői vagy akár utánczóik úgysem igen akadtak). A támadás onnan jött, ahonnan a legkevésbé várta: a szakma és a kritika felől. Új, alapállásukban félig-meddig ellenzéki rendezői színházak jöttek létre, Kazimir tehát együtt sértődhetett meg a hatalommal, mondván: „Ma úgy tűnik nekem, ahhoz kell nagyobb bátorság, ha életünk jó irányba ható törekvései mellett tesszük le a voksot - az elkötelezettség egyértelmű, korszerű vállalásához viszont annál

nagyobb bátorságra van szükség”; avagy: „A mi nemzedékünk köztönyag a szocialista magyar művészet múltja és jövője között.” Mindez egyszerre volt, a csodálatos angol kifejezéssel, „lip service” (mondjuk: csak szájjal, azaz külsőségesen kinyilvánított hódolat) és minden bizonnyal őszinte gesztus a rend-

formálta s ínpadra, az adott nép és korszak kiváló is erői, többnyire jelentős tudósok (például ermanus Gyula, Rákos Sándor, Kardos Ti or, Komoróczy Géza) szaktanácsaira alapozva, többnyire saját adaptálásában. A fin nemzeti eposzt adaptáló *Kalevala*-ban, az indiai alapokon nyugvó *Rámájáná-*



Harsányi Gábor, Szabó Gyula és Szilágyi Tibor Pogonyin *Arisztokratájában*

szert felé, amely a szegény sorsú csikágói gyerekből, az egykori színházi vízhordóból, majd daliszínészből művészt, sőt, kitüntetett vezető művészt nevelt.

NÉPMŰVELŐ SZÍNHÁZ VAGY HIÁNYSZÍNHÁZ?

A népművelő színház fogalma Kazimíré; ezt választotta első, 1972-ben megjelent művének címéül, és minden megnyilatkozásában ars poeticaként hirdette. Ez tulajdonképpen színpadi formájú ismeretterjesztést jelentett, és csak közhelyesen volt definiálható (darabjaink „többsége a világ mindenségéről szól, ezt nyújtottuk az embereknek”; avagy „A népművelő színház lényege olyan kulturális értékeket közvetíteni a nézőkhöz, amelyek e közvetítés nélkül rejtve maradnának előttük”). E program jegyében először főleg a közönség előtt addig jóformán ismeretlen görög tragédiákat mutatott be, később azonban kialakította azt az évtizedeken átívelő körszínházi sorozatot, amelyen belül elsősorban különböző távoli népek nagy eposzait transz-

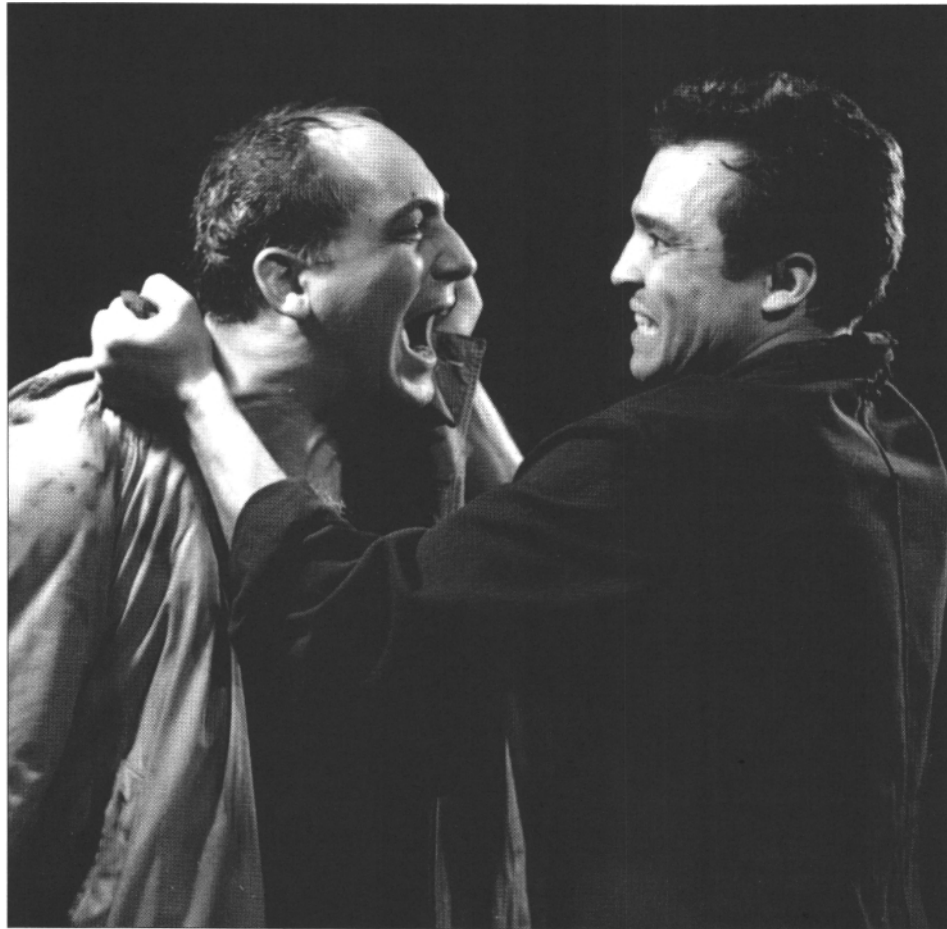
formálta s ínpadra, az adott nép és korszak kiváló is erői, többnyire jelentős tudósok (például ermanus Gyula, Rákos Sándor, Kardos Ti or, Komoróczy Géza) szaktanácsaira alapozva, többnyire saját adaptálásában. A fin nemzeti eposzt adaptáló *Kalevala*-ban, az indiai alapokon nyugvó *Rámájáná-*ban, a japán kabuki modellt követő Csüsingurában, a török eredetű *Karagözben*, a sumer *Gilgamese*poszban, az *Ezeregy éjszaká*ban, a bibliai fogantatású *Énekek énekében*, illetve a kevésbé egzotikus, de „népművelésre” éppoly alkalmas *Isteni színjáték*ban, a rabelais-i *Gargantua és Pantagruel*ben vagy a miltoni *Elveszett paradicsomban*. A Körszínház első évadait szinte osztatlan lelkesedés kísérte, bár a legnagyobb körszínházi siker mégis egy eredeti drámai mű volt: a *II. Richárd*, amelyben egyformán pazar volt Latinovits Zoltán és a színészi pályája legnagyobb alakítását nyújtó Bodrogi Gyula, mint ahogy egy nagy színészi alakítás: az utolsó szerepét alakító Sennyei Vera Klütaimnéstrája tette emlékezetessé az *Iphigenia Auliszban*' előadását is, éppúgy, ahogy Latinovits a Shakespeare-mű mellett a *Mario és a varázslót*, Domján Edit a *Troilus és Cressidát*. Ezekben az első körszínházi években azt sem lehetett feledni, hogy ez volt a körszínház-Tháliában a *Tóték* bravúrjának ideje is, mint ahogy tiszteletet parancsolt a *Rozsdatemető* színpadi változatát a szerzőből kicsikaró Kazimir is, továbbá kivételképpen néhány eredeti dráma is megjelent a műsorban: a Körszínházban a már említett mellett a *Cid* és *Don Quixote és hiéna* (Sulyok Máriával), a Tháliában Pogogyin valamelyest még avantgardista, epikus mar-

kolosú *Arisztokratája* (Rozsos István parádés alakításával), *Az ördög és a jóisten*, az *Arturo Ui* Babel két drámája, az *Alkony* és a *Marija* vagy Max Frisch *Andorra*ja, amelyben Kazimir meg merte pendíteni a hivatalosan rossz szemmel nézett holocaust-tematikát (A *velencei kalmárt*, amelyre pedig készült, még neki sem engedélyezték); mint ahogy ő játszott Magyarországon elsőnek Beckettet is, a *Godot-t*, azzal a fügefalevéllel (ki tudja mennyire gondolta komolyan), hogy „a egalapozott vitatkozashoz az ellenfelet is ismerni kell”.

A drámai fogantatású drámák között azonban többségben voltak a parabola jellegűek, az epikus adaptációk pedig elsősorban a technikával, a térszínpad újdonságával s nem utolsósorban a fényes külsőségekkel hatottak. M Mindamelllett még a munkamániás és rendkívül munkabíró Kazimir esetében is képtelenség lett volna évente egy egzotikus kultúrát valóban intenzíven magába és magához asszimilálni, és ezért akár a szanszkritoktól, akár az araboktól, akár a Távol-Keletről átvett an agok lassan önmisméltó képességek monoton sorozatává váltak; a két, illetve

a stúdióval együtt három színház egész repertoárja pedig azt tükrözte, hogy Kazimir egyszemélyes színháza voltaképpen több évtizedes teherbírású, roppant invenciózus kísérlet annak érdekében, hogy a színes-külön-

Thália az egyetlen magyar prózai színház, amelynek határozott profilja van: ami neki nem jó, az iránt szinte bárhol másutt még lehet kereslet, viszont ami neki jó, az aligha jó másoknak.



Inke László és Madaras József a *Rozsdatemetőben*

leges mese, a pompázatos jelmezek, a változatos gegek elleplezzék a mélység, az igazi emberábrázolás és a ma élők számára is átélhető konfliktusok és tartalmak hiányát.

Maga Kazimir egy másfajta hiánnyal: a korunkhoz szóló „igazi” drámák hiányával magyarázta prioritásait, egyik nagy példaképe, Piscator módjára, aki a maga zseniális kollázsait ugyancsak erre a hiányra vezette vissza. (Kazimir egyébként Mejerholdot is példaképül merte - merhette? - vallani, s ezzel kapcsolatban szokásos naivitásával elgyönyörködött abban, hogy Mejerhold eredeti keresztneveit - Carl/Theodor/Casimir - a maga nevével kapcsolta össze, mint ahogy élvezettel fedezte fel nevében a „mir”-t, azaz az orosz „béke” szót is.) Bulvárdramát elvből nem játszott, de a bulvárdráma sablonjait átlényegítő Miller vagy Williams is idegen volt tőle, míg Hochhuthban, Brechtben vagy Frischben a nem arisztotelészi publicisztikai jelleg, illetve a parabolyszerűség vonzotta. Sokszor idézték axiómaszerű hitvallását: „n általában nem drámát keresek, hanem témát, illetve irodalmi anyagot egy bizonyos gondolat kifejezésére. Ha nincs mondanivalónkhoz megfelelő dráma, más műfajokra figyelünk.”

Az első másfél évtizedben azonban mind az annyira újnak számított (és az akkori Magyarországon valóban az volt), hogy az érények objektíve is, a kritikai viszonyulásban is elfedték a hibákat. A kritikusok ebben a másfél évtizedben tudomásul vették, hogy a

KRITIKA ÖNKRITIKA NÉLKÜL

Talán Almási Miklós volt az első, akinek már 1970-ben, a sok helyütt még megrendítő Csúsingurában is kifogásolnivalója volt („Ezekből a játékokból hiányzik az, ami a produkciót túlemeli a teljesítményen, a probléma feszültsége, az önmagunkra ismerés súlya”); Koltai Tamás 1972-ben, a *Népművelő* színházról írott kritikájában, még csak enyhe iróniával „boldog embernek” nevezi Kazimirt, mert „senki sem csinál ma olyan szenvedélyel színházat, mint ő”, s hasonlóan duplafedelű az elismerés: „Kazimir ama kevés rendezőink egyike, aki megtervezte saját arculatát - és tükörnek egy egész teátrumot szervezett hozzá.” Később már nem ilyen jóindulatúan kettős értelműek a bírálatok; Kazimir körszínházi munkássága „tarka semmitmondásnak”, „TIT-kurzusszerű nyári mítoszpótlónak” minősül, s az ilyen megnyilatkozások egyre szaporodnak, mígnem végül Bogácsi Erzsébet 1990-ben, Kazimir készülő visszavonulását megneszelve kerekén kimondja a megsemmisítőt: „Félő: Kazimir Károly három évtizedes regnálásának - fátylat rá! - deficités számláját így is, úgy is megfizeti valaki.”

Azt hiszem, Kazimir kényszerítette magát, hogy ne gondolkozzék el ezeken a bírálatokon; ha megtette volna, titkon be kellett volna látnia azt is, hogy neki legalább olyan

szüksége van az extenzivitást egyenesen követelő monstre epikus darabokra, a színpadi publicisztikára és vázaltszerűsége, mint az ilyen kánonban szerkesztett műveknek órá, s talán azt is beismerte volna, hogy ő, aki korábban színész zsenikkel dolgozott együtt, egymást kölcsönösen inspirálva, most szinte szükségképp szervezett maga köré egy közepszerű, egyre unottabb, sablonokra támaszkodó, de mindhalálig engedelmes truppot. Mindenesetre önkritikát még közvetett formában sem gyakorolt, inkább belemerevedett egy sértettségi pózba. „A mocskoló-dást, a tudatlan, nyegle pökhendiséget semmilyen oldalról nem lehet vitaanyagnak tekinteni” - jelenti ki -, s a „parancsra tettem” művészi megfelelőjének tekinthető mentséggel él, azaz a befektetett többhetes energiára, idegfeszültségre hivatkozik, amelyet aztán a kritikusok „átgondolás nélkül, néhány odatetett sorral gúnyosan lesöpörnek az asztalról”. És ugyanezen művészi reakció jegyében feleli a Koltai Tamás által visszhangzóan feltett kérdésre: „Hogyan játszottunk színházat Brook után”, a sötétben magát fütyörészéssel nyugtató kisfiúként: „Ugyanúgy, mint eddig.” Egyszersmind építő vitát javasol azoknak a fiataloknak, akik létezéséről sem vesznek tudomást, holott szerinte „szellemi zsákutcában” vannak. Külföldi sikerekre hivatkozott: a Kekkonen elnöktől kapott lovagi címre, arra, hogy mekkora sikere volt Helsinkiben a vendégszereplő Kalevalának (sőt, a finnek még az ő Milton-adaptációját is műsorra tűzték), Isztambulban a Karagöznek, a japán tévében a Csúsingurának (de képzeljük csak el, mekkora sikere lenne nálunk egy japán Toldi-adaptációnak, egy hindu *János vitéznek*), s hogy elméleti művei az arab országokban tankönyvszámba mennek.

A kései Kazimir jellemzésére hadd mondjak el egy személyes emléket. Amilyen jókor jött bombasiker volt az első, *Kazán Istvánnal* együtt rendezett piscatori *Háború és béke* 1959-ben, akkora bukás volt az 1984-es repéz. En mint fordító az olvasópróba után csak az első házi főpróbára mentem el, s mi tagadás, nyikkanni sem bírtam a döbbenettől, a hiánydramaturgia szülte, de a maga korában izgalmas szöveg degradálódása, az előadás kongó üressége és dohos unalma miatt. Ő mit sem sejtve és az ilyenkor szokásos alélt elragadtatásra várva megkérdezte, mi a véleményem, én pedig dadogtam valamit, jobb híján - a francia szavak hibás kiejtéséről. Mire Karcsi kisfiús családottsággal: „Ilyen bagatell dolgot szúrsz ki, egy ilyen *gyönyörű* előadásból?” Nekem szinte fájt ez a mondat. Védekezett? Ámította magát? Vagy már maga is hitt önmagának? - mindegy ma már. Mégis úgy érzem: ha a szakma és a kritika elismerte volna a pályája első másfél évtizedében alkotott úttörő jelentőségű munkákat, a nagy színészekkel elért kiváló eredményeit, talán a figyelmeztetéseket is nyitottabban fogadja. De erre nálunk - és nem csak a színházban - kevés az esély. Ha örök művészi (és nem csak művészi) sors, hogy aki elég sokáig él, túléli jelentőségét, és újtóból konzervatív lesz, mi Magyarországon mesterien értünk hozzá, hogy ezt kíméletlenül, a korábbi érdemeiket nem létezőnek tekintve adjuk az illető tudtára. Az egy Molnár Gál Péter írta meg nekrológiájában: „Kazimir főrendezői

nulása után alábecsülték. Igyekeztek (...) kiiktatni a színháztörténelemből. (Pedig) A mai magyar színházi rendezők, a színházi nézők sokat köszönhetnek munkásságának"; és ezt nem csak a „halottakról vagy jót vagy semmit” jegyében tette; ugyanő már a befejezés nyitányául szolgáló hatvanadik születés-napon megírta, hogy Kazimir munkássága lázadás volt „a kötelezően egyfajta színház ellen”, s hogy „Gyökeresen mást csinálni: ehhez nagy erkölcsi erő és tehetség kell”.

Kazimir idejében hagyta el a hatvanat, ennyiben kegyes volt hozzá a sors: megvolt az elvi alapja a visszavonulásnak, amelyet az

első szabad választások évében, 1990-ben kérelmezett, nem várva meg, hogy beleessen az első „rapid megoldások” egyikébe. Pályájának íve nagy politikai, később művészi, még később ismét gyökeres politikai változások hullámvonalával manőverezett együtt; az elsövel még együtt tudott haladni művész-ként is, emberként is, a másodikat a magát ugyancsak sértve érző hatalom támogatásával, sebzett önbizalmát gyógyítgatva még elviselte, a harmadik nem az ő világa volt, és fogta a kalapját. Csendesen elment, nyolc évvel megelőlegezve a fizikai halált.

Az elmúlt csendes évtized nagy személyi tragédiát is hozt: Karcsi elvesztette feleségét, tünt ifjúságunk szépséges közkedvencét, a nála tíz évvel fiatalabb Takács Marikát. Most ő hagyta árván tize nyolc éves lányukat, Annamáriát.

Ha ez ással történik, Karcsi mint a Színházművészeti Szövetség főttkára már megkereste volna a kislányt: mire van szüksége, hogyan tudná a céh tompítani a szörnyű veszteséget; t?

Kíván si volnék: felveszi-e most valaki a

SZANTO JUDIT

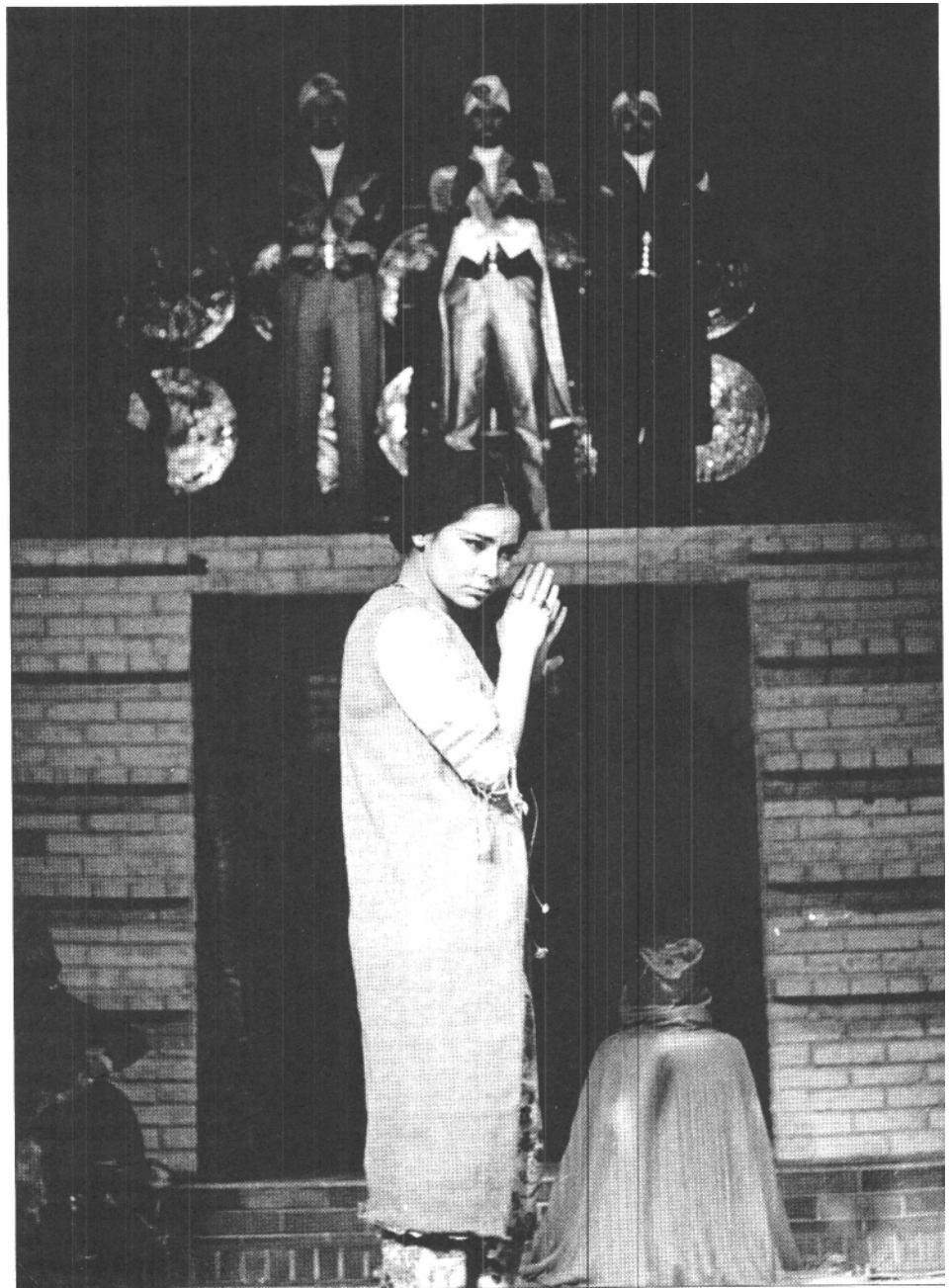
EMLÉKKÉPEK

Ez a kutatás emlékeim között nem tud elszakadni érzelmeimtől, kritikáimtól, tévedéseimtől és igazságaimtól. Ezért sem tud érvényes Kazimir-képet kialakítani. De arra vállalkozhatom, hogy néhány útjelzőt helyezzek el egy jelentős és erős ember diadalmas menetelésének és fáradt botorkálásának útján.

1958-ban a Főiskolán a második tanév végén Brechtrel vizsgáztunk. Én *A zsidó feleséget* rendeztem. Úgy éreztük, sok minden eldőlt az életünkben, de nem tudtuk, mi. Bulit tartottunk Erzsébet körüli lakásunkban. Egy osztálytársam fiatal rendezővel jelent meg: Kazimir Károllyal. Tudtuk, hogy a Nemzetiben dolgozik, de nem mutattunk különös érdeklődést iránta. A Nemzeti nekünk Gellért, Marton, Major, Várkonyi volt (és maradt). A fiatal rendező mosolygott. Villogott a szeme, mindenkivel beszélgetett, érdeklődött irántunk. Úgy éreztem, elsősorban nem azért, mert kíváncsi ránk, inkább korteshadjáratot tartott. Ismerjük meg egymást, sosem lehet tudni. Olyan elszántan játszott, hogy kedves, hogy végül valóban kedves volt. Nemrég végzett, még élt benne a mi mostani élményünk. Velem valamivel többet beszélgetett, én voltam a házigazda. Törődő báty, kicsit felülről, kicsit lemosolyogva. Egy hossz előnnyel, de éreztetve, hogy ez az előny behozhatatlan.

Azután a Körúton találkoztunk ismét. Kérte, kísérem el a Madách Színház melletti női fodrászatig. Ott az utcáról benézett, megnyugodott, és elbúcsúztunk. Ez a rövid sétánk egyértelműen privát volt. Kapcsolatunkban - látszólag - több volt a magánjelleg. Döntőnek látszott számára az emberi megfelelés. Azt hiszem, innen ered az az álláspontom, hogy szerződteskor két szempontot érvényesítek: ötven százalék tehetség, ötven százalék emberi tényező.

Színházi érdeklődésem nem Kazimir felé mozdult. Minden energiám, stréberségem a Nemzetire és főleg Martonra irányult. Elvégeztem



Venczel Vera a Rámájában