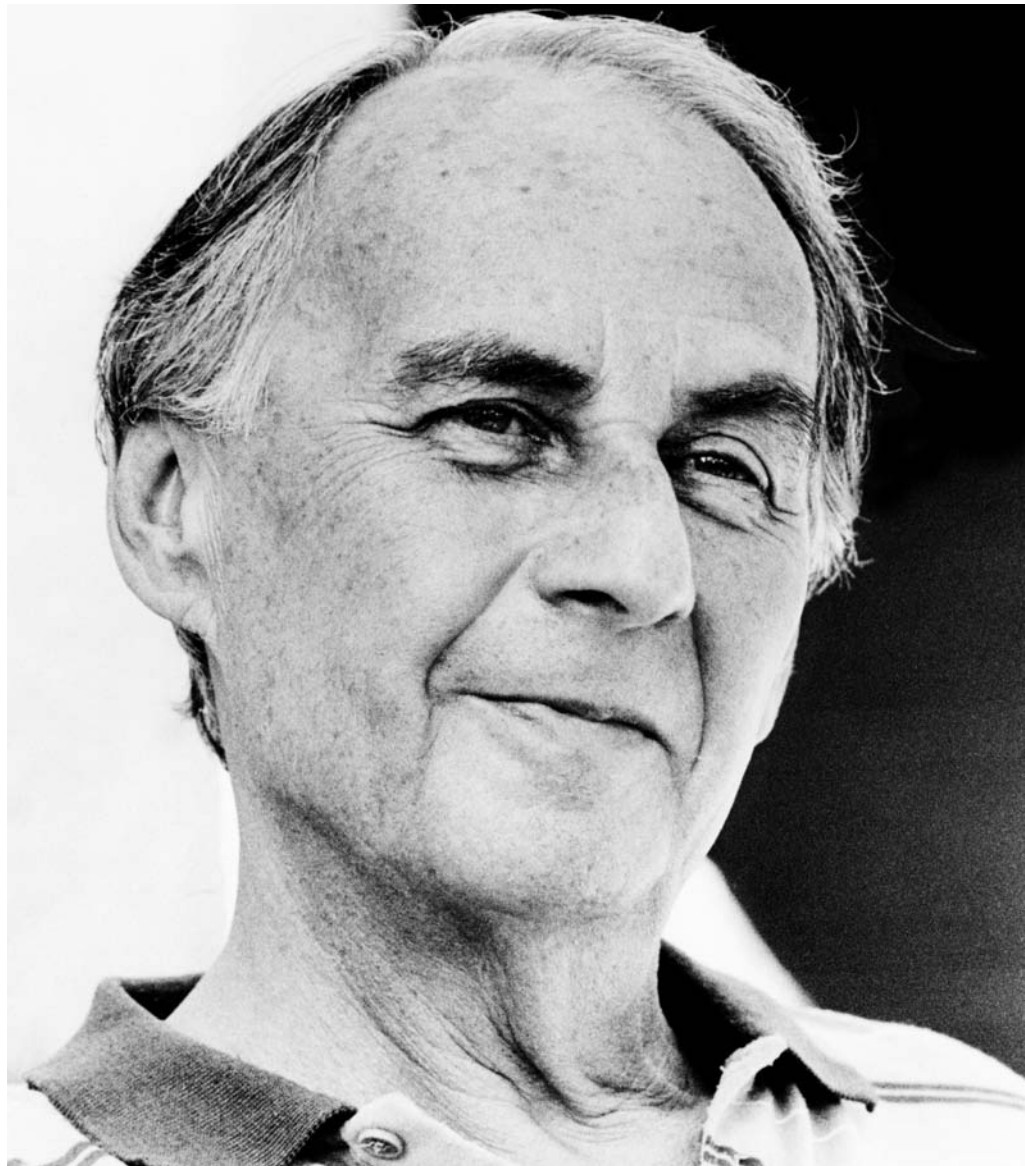


BÉRCZES LÁSZLÓ

Hét énkünk mélyén

■ BESZÉLGETÉS SÁNDOR IVÁNNAL ■

2002. nyár, Balaton-felvidék, Sándor Iván házikója Nemesgulács közelében. Két egykori munkatárs, a színházi lapszerkesztő, S. I. és e sorok írója, B. L. beszélget közép-európai közelműltről, jelenről, írásról, színházcsinálásról, színházi újságokról, s közben a harmadik munkatárs, K. Zs. folyamatosan csattogtatja masináját, ahogy szokta, közben gondol is mindenfelét, de persze hallgat, ahogy szokott: nem „zavar”, pedig ha valamikor, hát most bizonytalannak lennének mondandója – ők hárman ugyanannál a hetilapnál, a Film Színház Muzsikánál dolgoztak még másfél évtizede. Magánügy, belterjes nosztalgia, legyint, és lapoz tovább az olvasó. B. L., ki most lejegyzí e beszélgetést, megértően türelemre inti ezen olvasót, egyben biztosítja, Sándor Iván finom árnyalatokat és arányokat kereső, szelíd, ám kíméletlen pontossága megóv majd bennünket a fenti veszélytől, mármint a belterjes nosztalgiazástól. Ugyanakkor évtizedeink jelentős esszéistája, krónikás regényírója, kit jó-rossz szerencséje egykor sorsfordító események középebe dobott, majd hosszú évekre a színházi világ egyszerre önzestélyesen magamutogató, mégis zárt és védett közegébe mentett, nos, ő a bölcsék ráérős nyugalmával, egészet átfogni képes pillantásával rálát arra, amiből mi, napi színházcsinálók ki se látunk, amiben mi naponta elveszünk. Rálát – és megfogalmazza, amit lát. Erre való akar lenni az alábbi beszélgetés, és ebbe különben akár a filmszínház nosztalgia is beleférne, már csak azért is, mert arra a lapra, egy olyan lapra, ma is szükség lenne, függetlenül attól, hogy e beszélgetés résztvevői visszavágynának-e oda avagy sem.



– Az idei könyvhétre megjelent Drága Liv című regényed olvasom: összegzés ez a mű. Regényt, fikciót írsz, de elmúlt ötven évünk tényeit használad-elemzed, s mindezt színházi közegbe emeled.

– Négy éven át írtam, fél éve fejeztem be a regényt: nem a tervező, szenzitív szituációban lévő, tapogatózó, kereső, hanem a visszanező, racionalizáló ember fogalmaz most. A regény az elmúlt fél évszázad olyan valóságdarabjáról kíván szólni, ami érzésem szerint hiányzik a magyar irodalomból. De ezt a már-már

dokumentumszerű valóságanyagot igyekeztem elemelni egy teremtett, imaginárius regényvilágba. A kettős törekvést – dokumentum és fikció – segíti a közeg, amelybe a regény „anyagát” helyeztem: a színházi milió. Tettem ezt a saját életem okán, és tettem, mert a kulisszavilágon belül létező viselkedésmódok, magatartásformák, tehát a maszkosság, a szerepjátszás, a változó helyzetekbe helyezkedés, az önismeretért folytatott, játékos és hiábavaló törekvés, egyáltalán az emberi kondicionáltság fokozatai...

– ...valóságot mutatnak egy teremtett világban, illetve teremtett világként mutatják a valóságot?

– Igen, valahogy így. Felmutatják az életet mint szerepjátszást. Az életet mint meg nem ismerhető tények sorozatát. Az életünket mint átláthatatlan és folyamatosan felülírt sorsot. Középpontban a színház, amely modellezni tudja ennek a valóságnak az egészét. A színházi milió mindig többszörös áttételen keresztül megmutató, rétegzett valóság. A művészregények fókuszálják egy-egy korszak intellektuális,

erkölcsi dilemmáit. Számomra erre a legnagyobb példák Thomas Mann és Bulgakov regényei.

– *Vagyis nem csak arról van szó, hogy a valahai drámaíró, lapszerkesztő évtizedes hiányérzetből, nosztalgiából visszatér – legalább egy regény erejéig – a valahai hazai pályára.*

– Semmiképpen nem szándékoztam visszatérés, nem nosztalgia és nem hazai pálya. Avagy ugyanilyen idézőjeles „visszatérés”, „nosztalgia” és „hazai pálya” számomra a regényben a második világháború, ötvenhat, hatvannyolc, a női főszereplő családi miliója és Mauthausen világa... szóval maga a regény s benne a színházi valóság.

– *Ebben a beszélgetésben számunkra éppen ez, a színházi valóság lesz a legfontosabb. Olyannyira valóság ez a regényben, hogy jó néhány szereplő pontosan beazonosítható. A történet egyik csomópontja az Egyetemi Színpadon a hatvanas évek végén tartott „Mészáros-előadást”, ami után a Belvárosi kávéházban összegyűlnek szakmabeliek, fiatal értelmiségiek. Ott ül Sárka, a tekintélyes, kedves nagyszony – ő bizonyára Tolnay Klári, „Mészáros” pedig nyilvánvalóan Mensáros László. Ezt onnan is tudhatjuk, hogy az estről idézed a regénybeli kávéházban félrehúzódva körmölő kritikust, s az idézett szöveg visszakereshető egy Sándor Iván nevezetű színikritikus írásai között.*

– Igen, ez így van.

– *A regény főalakjának szavaival pontosan megfogalmazod itt saját pozíciódat: „A színikritikus valóban ott dolgozott. Köszönt Sárkának, neki is sokan köszöntek. Nem ültek az asztalához, ő sem ült mások asztalához. Nem csak ott, azon az estén volt egymagában, sokszor láttuk a Hungária kávéházban is dolgozni. Úgy tartozik hozzá a színészek világához, gondoltam, ahogyan én. Hozzá is tartozott, és mégsem tartozott hozzá. Ez a kapcsolódás, ugyanakkor elhatárolódás a dolog lényege, gondoltam...” Ez Sándor Iván, a lapszerkesztő, a kritikus pozíciója. Ugyanakkor a Drága Liv ennél beljebb hatol, vagyis Sándor Iván, a regényíró otthonosan közlekedik a színháziak amúgy zárt, fülledt belvilágában. Honnan ez a tudás?*

(SORS ÉS VÉLETLEN)

– Itt most tapintatosan arra ösztökélsz, hogy az életemről beszéljek – ami ugyebár hosszú. Ezt elkerülendő, gyorsított felvételben pergessük le az előzményeket, lásuk, ki is az a fiatalember, aki 1957. május végén az éppen alakuló Film Színház Muzsika szerkesztőségébe kerül, véletlenül, és hogyan próbálja megszerezni azt a „tudást”, amire az imént rákérdeztél. Menjünk vissza az ötvenes évek elejére: letartóztatás, munkaszolgálat, katonaság utáni szakaszban vagyunk, vagyis akkorra velem csendesen lezajlott egy, a korszakra jellemző picit koncepció per. Aztán rehabilitáltattam, és 1953 októberében a fiatal író

tartalékos szakaszvezetőként szerelt le. 1954 tavaszán véletlenül a Műgyetem lapjához kerültem. Közben már az írószövetségi reformmozgalmak, aztán a Petőfi Kör. 1956-ban olyan szituációba kerültem, hogy a Jövő Mérnöke szerkesztőjeként október 22-én este az országban elsőnek válalhattam, hogy újságban kinyomtatatom a nevezetes pontokat. Jött a forradalom, nekem meg hamarosan az ideggyulladás, novembertől hónapokon át mozdulatlanul fekvődtem, talán ezért is úsztam meg az '56 utáni időket. Így ért áprilisban egy telefonhívás a MÜOSZ-ból: „Iván, indul két lap, nem politikai! az Ország-Világ és a Film Színház Muzsika. Van lehetőség a munkára.” „Az »oroszoknál« ne...” – mondtam, így kerültem a Film Színház Muzsikához, ott is a filmrovathoz. Merthogy a betegségem miatt botal jártam, és az első napon összetévesztettek a szintén botal közlekedő filmmessel, Kürti Lászlóval. Kiderült a félreértés, két nap múlva a színházi rovatnál találtam magam. Azért mesélem el ezt, hogy világos legyen: a semmiből érkeztem a színházhoz, hogy hamarosan megírjam életem első színházi kritikáját: Madách Színház, *Egerek és emberek*. Még „tájékozott” is voltam, Ladányi Ferenc és Greguss Zoltán egy tíz évvel korábbi előadást vetek elő, és én diákként láttam azt az egykorit. Nem végeztem egyetemet. Nem voltak rendszerezett ismereteim. El kellett olvasnom a drámairodalmat. 1957 őszén már Ádám Ottó próbáin ültem, a következő évben be-benéztem Marton Endre óráira a főiskolán. Az akkor harmincéves Ádám Ottó az *Anna Frank naplóját* rendezte Tímár Józseffel és Kiss Manyival. Néztem őket a színpadon, néztem a büfében, tanultam a színházat. Drámairodalom, színházi próba, főiskolai óra... Tudtam, hogy meg kell ismernem a színház korábbi évtizedeit is. Végigolvastam Ambrus Zoltán, Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső és Illés Endre kritikáit.

– *Honnan tudtad, kiket kell olvasni?*

– Voltak igen szerény előzmények. Nem több, mint egy érdeklődő fiatalember kószása ismeretei. 1943 szilveszterén, tizenhárom évesen voltam először színházban, a *Mária főhadnagyot* láttam Szelezky Zitával, Szilassy Lászlóval, Honthy Hannával. Mellesleg Szilassy egy évre rá már Hunyadi-páncélos főhadnagy volt, Szelezky pedig szorosan a közelében maradt. Még láttam színpadon Fedák Sárít, negyvenötben Törzs Jenőt. Ismertem a Bajor Gizi-, Somlay Artúr-nemzedéket. Viszonylag sokat jártam színházba.

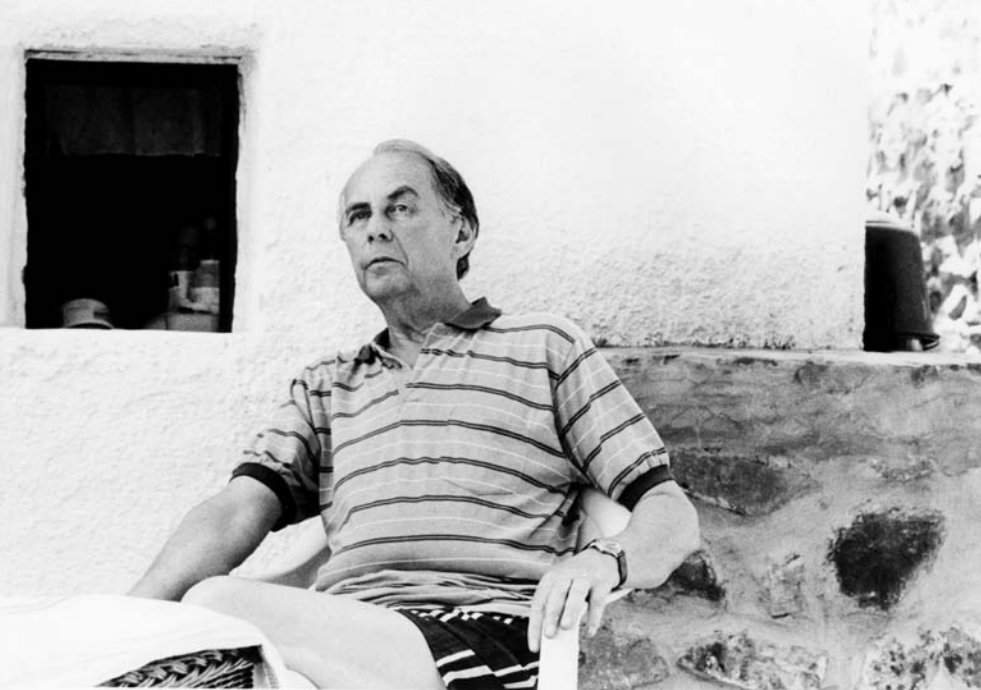
– *Családi indíttatásra?*

– Kispolgári családi milió kispolgári könyvtárral. A bátyám és én kaptunk bérletet a Nemzetibe, de a szüleink nemigen jártak színházba. Komlós Aladárnak volt inkább szerepe abban, hogy ragadt rám va-

lami. Nem tudom, a neve mond-e még nektek bármit is, ő volt, ugye, a Nyugat első-második nemzedékének egyik legjelentősebb irodalomtörténésze. Zsidó származása miatt akkoriban csak a zsidó gimnáziumban taníthatott – ez volt az én véletlen szerencsém, mert ő lett a magyar-tanárom.

– *Két sorsszerű véletlen meghatározta az életedet. Véletlenül kerültél a Jövő Mérnökéhez, s ez eldöntötte, mi történik veled 1956 októberében; majd 1957-ben egy akkor alakuló lapnál, a Film Színház Muzsikánál véletlenül lettél színikritikus, s ez a tény – lehet, hogy tiltakozol – életed középpontjába került a lap megszűnéséig, 1990-ig.*

– Nem tiltakozom. Főként az első két évtizedben valóban a színházilap-csinálás állt életem középpontjában. Abban is igazad van, hogy mind 1954-ben, mind 1957-ben véletlenül kerültem olyan helyre, amihez addigi életemnek köze nem volt. Ezek a sorsmeghatározó véletlenek segítettek engem abban, hogy a társadalmi folyamatok s bennük saját életemet ma már történelmi – nagyképpen szólva – ontológiai összefüggésben nézhessem. Láthatom a nagy léptékű, racionalizálendő történelmi mozgásokat, esemény- és létfolyamatokat s azok véletlenek kitett, kiszámíthatatlan esetlegességeit. Láthatom az alternatívák összecsapásából nem mindig követhetően kialakuló új szituációkat, de láthatom a kiszámíthatatlanság mögött rejlő súlypontokat is: a moralitást, a talán a génekből következő, az ember mindennapos elvesztettségén felülemelkedni próbáló küzdelmeket. Mindezekből összeáll az, amit emberi helyzetnek nevezek, és ami igazolja a számomra kedves Musil-gondolat érvényességét, miszerint szinte mindenkivel össze vagyunk kapcsolva, azzal is, akivel nem tudjuk, hogy össze vagyunk kapcsolva, sőt, a saját álmainkkal és mások álmaival is kapcsolatban vagyunk, ebben a nagy hálóban ragadhatóak meg a véletlen pillanatok esetlegességei és a mögöttük húzódo személyes törekvések. Nézd, az én életem..., mint sokaké, tudatos küzdelmek és tündéri véletlenek összekapcsolódó folyamata. Egy példa: 1944-ben véletlenül életben maradtam, ugyanis tudtam..., de-hogyis tudtam!, éreztem, hogy egy menetből melyik pillanatban kell kilépni. Tizennégy éves vagyok, a kis szvíhártommal megüünk a sorban, elérjük a Király utca–Erzsébet körút sarkát, a hatos villamos keresztbe szeli a gyereketmenetet, éppen elta- karja a túloldalra került nyilast és csendőr géppisztolyost, a mi oldalunkon maradt magyar honvéd pedig – érezzük – nem fog szólni, ha kilépünk a menetből. És kilépünk. A három és fél évtizedes filmszínház történetben is sok az esetlegesség. A pályafordulatomban is. Drámaíróként indultam. Öt bemutatóm volt, és kettőről nin-



csenek is rossz emlékeim: az 1967-es Lendvay Ferenc-féle miskolci *Tiszaeszlárról* és az 1973-as Dobai Vilmos által Pécssett rendezett *Az áldozat hegyén-ről*. A harmincéves, kezdő drámaíró is elégedett lehetett, hiszen 1961-ben az *R 34-es repülőjáratot* Tomanek Nándorral, Bánffy Györggyel, Tánczos Tiborral mutatták be. De a véletlennek köszönhetően, hogy kiderült, nem szabad drámát írnom, az én műfajom a regény. 1964-ben már ki volt tűzve *A negyedik tanú* című darabom bemutatója a Nemzeti Színház Ódry Színpadán. Am a színház körül, a darab körül mindenféle bonyodalmak támadtak, a drámát végül is politikai okokból egyetlen színház sem vállalta, én meg elkecserepedésemben gondoltam egyet: átirnom a történetet kisregénynek. Elvittem a Magvetőhöz, Kardos Györgyhöz, hiába. Politikailag elfogadhatatlan volt az írás. Továbbmentem a Szépirodalmi Kiadóhoz. Három hét múlva kaptam egy üzenetet Illés Endrétől: „...ez így rövid, írjon még egy kisregényt, vagy írjon egy regényt.” Így született meg az első regényem, a *Hullámok*, amelyet Illés 1967-ben kiadott. 1973-ban volt az utolsó színházi bemutatóm, akkoriban találtam rá *A futár* című, 1848-ban játszódó regényem témájára, és közben belefogtam tisztaeszleri esszékönyvembe. Ezzel a két könyvvel, ezzel a két műfajjal találtam magamra.

– *A felbukkanó véletlenségen túl az is irányítja a sorsot, hogy a kínált-kínálkozó szerepeket elfogadja vagy eltartja magától az ember.*

(FILM SZÍNHÁZ MUZSIKA)

– Talán nem sodródtam, hanem újra és újra, szinte az életem minden hónapjában valamilyen válaszút elé kerültem. *Talán* – írjuk ezt kurzíválva. Nehéz megítélni. Hitegetem magamat azzal, hogy a lényegi dolgokat illetően magam döntöttem. Nehéz kibogozni, hogy a létrejövő szituációkat a tőlem függetlenül adódó vagy belőlem fakadó törekvések teremtették-e. Ország-Vi-

lág vagy Film Színház Muzsika: a választék tőlem független, de hogy melyiket választom...

– *A Film Színház Muzsikát választottad. A későbbi drámaíró, regényíró mennyire vállalta azt a szerepet, amely mellett korábban döntött?*

– Vállaltam én a lapot, sőt egy újabb véletlen következtében főszerkesztő-helyettes lettem, de ezt már nem igazán akartam. Kétségtelen, hogy volt ebben az ödzkodásban kivagyiság is: 1975-ben *A futár* megjelenés előtt állt, én már az irodalomhoz soroltam magamat. Azt képzelm, hogy a hatvanas évek közepétől nem szimpla munkatárs, de szellemi-művészi értelemben egyfajta kohéziós pont tudtam lenni egy fontos kulturális hetilapnál. Ez bizony piti érdekharccal terhelt, mindennapos küzdködéseket is jelentett nem egy fafejű, politikailag ellenlábás kollégával és persze a felettesekkel.

– *A fejed fölött cserélődtek a jó és kevésbé jó főszerkesztők. Akár saját önállóságod érdekében nem vágytál erre a posztra?*

– Nyugodt lelkiismerettel mondhatom, nem vágytam rá. Egyrészt politikailag eleve alkalmatlan voltam, a hatalom is tudta, hogy hiábavalóan próbálna bizalmi embert faragni belőlem, másrészt egy ilyen poszt vállalása írói pályám végét jelentette volna. Morálisan is, a napi gyakorlat szintjén is. Hogy én állandóan értekezleteket tartsak, Aczél telefonjai elől pedig főnökeimet követve a Gongba meneküljek rumot inni?! Nem volt időm értekezletekre, nem jártam a Gongba, és nem szerettem a rumot. Azt hiszem, a munkatársak egy része sem örült volna, ha én jegyzem a lapot, mert egy kicsit morcosan és energikusan próbáltam ellensúlyozni mindazt a politikai-szakmai nyomást, amiben éltem, éltünk. Akárhogyan is, megtanultam a lapszerkesztést, egyre önállóbban dolgozhattam, és egyre inkább vágytam arra, hogy csak az írói pályámra koncentrálhassak. Egzisztenciális okokból

ehhez meg kellett várnom a nyugdíjaztatásomat. A történelem fura fintora, hogy a lap is körülbelül ekkor szűnt meg.

– *1990-ben, harminchárom év után, „krisztusi korban” elhalálozott. Hiánya sokak szemében megnövelte jelentőségét – hogyan látod te a Film Színház Muzsika szerepét?*

– Kivételesen szerencsés lap volt. A magyar sajtótörténetben tudtommal ilyen lap sem előtte, sem azóta nem létezett. Ma már jelentősebbnek látom, mint amikor benne éltem. Akkoriban folyamatosan elégedetlenkedtem, de ez természetes. Ezt a lapot egyszerre olvasták azok, akik a fodrászüzletben borotválkozásra, illetve a nő haj berakására vártak, és azok, akik a színházi klubokban és az egyetemi tanszékeken próbáltak eligazodni a magyar kulturális életben. Minden réteg megkapta benne a magáét. A SZÍNHÁZ, az a folyóirat, melyben ez a beszélgetés megjelenik majd, csak 1968-ban indult, és történetének első öt-tíz évében, bizony, alig olvasta valaki. A Film Színház Muzsika viszont a hatvanas évek közepén száznegyvenezer példányban jelent meg, ami azt jelenti, három-négyszázezer olvasója volt. Ez a lap felnevelt egy színházkritikus gárdát, melyet a színházi szakma akkor kompetensnek fogadott el. A lapnak olyan filmkritikusai voltak, akik a hatvanas években oda tudtak állni a művészi-politikai értelemben megújuló magyar film mellé. Kivételes tudású zeneesztétikai és zenei riporter gárdája volt. Megemlítem a fiatal Bónis Ferencet, Fábán Imrét (ő '68-ban emigrált, és egy jelentős német szaklap szerkesztője lett), Albert Istvánt, a szakma doyenjét, Gách Mariannét, az utóbbi fél évszázad egyik legjelentősebb riporterét, az ötvenes évek labirintusát akkor már maga mögött hagyó Keszi Imrét. A lapnak kivételes fotósárdája volt: Kotnyek Antal, a negyvenes-ötvenes évek nagy fotószenvedékének itthon ragadt tagja, Féner Tamás, aki újjáteremtette Magyarországon a színházi fotózást, Koncz Zsuzsa, aki ezt továbbfejlesztette, Fejes László, a magyar dzsesszfotózás egyik megteremtője, külsősésként nekünk dolgozott a fiatal Korniss Péter és B. Müller Magda... Ehhez a gárdához lépett be a hetvenes évek végén művészi szerkesztőként Bak Imre, az európai híró képzőművész. Remélem, nemcsak utólag álmodom vissza a lapba saját törekvéseimet, de én úgy emlékszem, hogy mindig kiálltunk egy-egy időszak háttérbe szorított, meghatározó alkotói mellett, s ezért éles politikai küzdelmeket, retorziókat is vállaltunk. A hatvanas évek elején megszólaltattuk Kasságot, Illyést, Némethet. Jancsó Miklós Balázs Béla-díját – még a *Szegénylegények* előtt – Kossuth-díjasokat megillető kiemeléssel üdvözlöttük („De hát minden Balázs Béla-díjas fényképe egy hasáb!” – méltatlankodott a tördelő. „Ez

négy hasáb legyen!” – mondtuk Hámorival, az akkori főszerkesztővel). A lap megbecsülte pályája kiemelkedő szakaszában Majort, Marton Endrét, Várkonyit, Ádám Ottót..., de oda tudott állni a renitensek, a Paál István, Ruszt József, Fodor Tamás által képviselt amatőr mozgalom mellé is, aztán radikálisan Zsámbéki, Babarczy, Székely, Ascher Tamás mellé. Támogató figyelemmel kísértük a határon túli Harag Györgyöt, Sütő Andrást, Taub Jánost, az erdélyieket, a vajdaságiakat. Magyarországon talán először, 1963-ban itt írtam Bulgakovról. Jöttek is fentről a telefonok. Mi figyeltünk fel először a Pécsi Balettre. Ne feledkezzünk meg jelentős külsős szerzőinkről sem, hogy csak a korábban „túrteket”, netán „tiltottakat” említsem: írt nekünk Örkény István és Mándy Iván, Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes... Az a „népszerű hetilap” egyenlenségei, változó színvonala ellenére mindig kiállt az érték mellett.

(GEORGE MONOLÓGJA)

– Hallgatja-olvassa ezt a múltidéző beszélgetést egy színház iránt érdeklődő huszonéves, és azt mondja...

– ...ami volt, volt, elmúlt.

– Igen. És élénk rakja azt a színes palettát, amelyen egymás mellett sorakozik a SZÍNHÁZ, az Ellenfény, a Criticai Lapok, a Zsöllye, a Premier, egyes színházak lapjai, kiadványai... Szabad, nyitott, sokszínű világ.

– Visszakérdezek: a felsorolt és fel nem sorolt lapok összesen hány példányban jelennek meg?

– Gondolom, maximum tízezer.

– Talán nem tévedek, ha azt mondom, ezek elég szűk réteghez szólnak. Az átlagolvasó az értékelhetetlen színvonalú bulvárlapokból tájékozódhat, ha van hozzá gusztusa. Persze lényegesebb összefüggésről van szó: két, egymástól alapvetően különböző kultúrhistoriái korszakról beszélgetünk. A XX. században, a harmincas és a nyolcvanas évek között még álltak az európai kultúra tartóoszlopai. A színház is egyike volt ezeknek. Pontosabban maga a kultúra az emberi létezés egyik tartószlopa tudott lenni. Akármilyen volt is a XX. századi magyar színház, egy-egy megnyilvánulásában képes volt kifejezni az emberi lét alapkérdéseit, és ha a színházi lap a minőség mentén követte a változásokat, folyamatos értékvédő-értékteremtő, közvetlen kapcsolatot tudott létesíteni néző és színház között. A kilencvenes években nálunk, Közép-Európában is bekövetkezett az, mégpedig pillanatok alatt, amit Nyugat-Európában egy-két évtizeddel korábban megfigyelhettünk: a gondolkodás, a művészet megszűnt az emberi lét tartószlopa lenni. Mondok egy konkrét példát erről a váltásról, illetve arról, hogyan mutatta ezt fel nemrégiben egy remek előadás. A hatvanas évek közepén játszotta a Madách Kamara Albee *Nem félünk a farkastól* című drámáját, nagyszerű előadásban. Gá-

bor Miklós, Tolnay Klári, Vass Éva, Linka György. Néhány éve a Radnóti Színház felújította a darabot. „Azok után kár elővenni” – mondtam magamban, de elmentem, megnéztem. Gothár rendezése is, a színesi játék is, Csomós Mari, Bálint András remek volt. Ugye, az eredeti szövegben ott van George hosszú, hajnali monológja, amelyben ő hallatlan nosztalgiával kapaszkodik az európai kultúrába, abba a bizonyos tartóoszlopba. Gábor Miklós szerepfelfogásának lényege volt az értékek „bedízhetségébe” vetett hit mint kapaszkodó. Gothár igen erősen és jogosan meghúzta ezt a monológot. A George-ot játszó Bálint András éppen arra építette alakítását, Gothár pedig magát az előadást, hogy ilyen kapaszkodó már nem létezik. Ezt a példát metaforaként használom: egy már csak romokban létező katedrálisban kell ma előadásokat létrehozni. Szembe kell nézni ezzel a helyzettel, amely helyzet viszont előhívta az újabb rendezői-színészi poétikákat, a részletek árnyalataira, a személyes kérdésfelvetésekre, az egyéni ambíciókra épülő vállalkozások raját, amelyek mind-mind keresik a maguk közönségét. Talán az általad említett fiatalembert is ez érdekli. De a ma horizontnélkülisége, effektszínháza is némileg abból született, ami a volt. Minden jelen a múlt-hoz való viszonyában fogalmazhatja meg magát. Ezért minden voltat ismerni kell. A kultúra s benne a színház nem leépül vagy fölépül. Hullámzó folyamat. Aminek,



szerintem, konstansnak kellene lennie, az a saját kor lényegiségére való rákérdezés. Persze a kérdés éppen az, hogy mi maga az adott kor. De van itt egy, a mélyáramban húzódó, negatív előjelű, folyamatos hiány, és ez a magyar színháztörténet múltra is, jelenre is vonatkozó alapvető problémája. A legjobb színházi emberek között is alig voltak olyan személyiségek, akik úgy tudtak teoretikus munkát végezni, hogy közben a szenzibilitást, a rendezői erőt és játékosságot is érvényesítették. Hevesi Sándor azt találta ki, hogy Shakespeare-t vagy a *Tragédiát* milyen szcenírozással lehet eladni. Vahtangovtól ezt tudta csak átvenni, nem az orosz avangárd lényegét. Brechtől sem azt tanulták meg, mit mond a világról, hanem azt, hogyan kopog a színpadon a brechti szöveg. Majorban, Rusztban, Gábor Miklósban, ma Zsámbékban, Ascherben, Babarczyban, Gothárban megvolt-megvan a hajlam, hogy bekapcsolódjon az említett mélyáramba, de ez csak töredékesen sikerült. Minden fiatal rendezőnek ajánlom, hogy olvassa el azt a szöveget, amelyet Ruszt mondott el Gábor Miklós temetésén. Olyan, mintha a nem létező magyar színházi akadémián a nem létező színházi teoretikus-rendező szólalt volna meg. Volt egy pillanat, amelyet a nyolcvanas évek elején elpasszoltunk: az a pillanat, amikor Balassa Péter hatalmas szellemi horizonttal a színház felé is fordult. Én azért még ma is azzal az igénnyel megyek el egy-egy színházi előadásra, hogy egyszer találkozom majd a történelemben ágyazódó, formátumos korlenyomattal. Soroltam az imént a régi neveket, kiegészítem még Pütkösti Andoréval, aki a Madách Színházat igazgatta 1942 és 1944 között, és aki szintén ilyen személyiség volt. Belőle formáltam meg a *Drága Liv* központi alakja apjának figuráját. És a gondolatmenetet folytatva válaszolok a te fiatalbereknek: igenis jó dolog az a látszólagos ellentmondás, hogy egy színházi lap, esetünkben a Film Színház Muzsika próbált összhangot teremteni a legmagasabb színházi kultúra, a gondolkodás, az értékek és a hétköznapi színházi érdeklődés között. Jó dolog volt, hogy ha az, akit az érdekelt, mi van Rátonyi Robival, beleolvasott egy Beckett-kritikába vagy egy Jancsó-interjúba.

– *Ellentmondásosnak látom Sándor Iván és a színház viszonyát is. Tisztelettel, szinte csodálattal beszélés-írsz Gábor Miklósról, Rusztról, másokról, ugyanakkor a magyar színház alapvető hiányát, tartozását rovod föl. Tíz éve írt Hamlet-esszédben, Nádas Pétert is idézve, Hamletet tekinted az igazi clownnak, nem pedig azokat a csepűrágókat, akiknek mindegy, mit játszanak, csak kifizessék őket (... ha Claudiusszal találkoznának [...], bizonyára egy másféle, akár Claudiust »igazoló« szövegíró betöltésével adnák talán elő Gonzágó megöletését).* Eszembe jut a *Drága Liv* temetési jelenete, ahol a Gábor nevezetű nagy színész a sírnál...

– ...ripacs módra spilázik...

– ...már éppen gyászos lelepleződését várnám, amikor te éppen a spilázás által mutatod fel a formátumot. Ez az ellentmondásosság mutatkozik meg Sándor Iván és az általa szerkesztett hetilap viszonyában is: vállalod, sőt, ügyként kezelve képviseled a *Film Színház Muzsikát*, ugyanakkor megbújsz mögé, hogy a számodra fontosabb, „magasabb rendű” írói munkákra koncentrálhass.

(ELVEGYÜLÉS, ELHATÁROLÓDÁS)

– Nem pontosan idézted fel a *Hamlet*-esszémet, de most kérdéses lényege a fontos. Gyanítom, hogy a válaszomban mindenféle önszembeszézési igyekezet ellenére önvédő, barikádképző mozzanatok is lesznek. Visszatekintve úgy látom, hogy többnyire működött bennem minősítő-szelektáló érzék. Azt szokták mondani, hogy a művésznek hét éne van. Nekem is van legalább három, de az is lehet, hogy több. Ezek váltogatják egymást. Énünk egyik vagy másik változata, amelybe adott pillanatban beöltözzünk, nem kevésbé dinamikus, mint az, amelyiket éppen levettünk magunkról. Amikor hajdan a lányomat reggel óvodába vittem, akkor „vállaltam” a gyermekét óvodába cipelő apa szerepét. Majd utána rögtön leültem a Hungáriába, és megírtam a kritikát. Akkor kávéházban dolgozó lapszerkesztő voltam, és semmi más. A regényírói „magaslatokból” sem a „mocsárba” léptem le, amikor a szerkesztőségbe mentem. Ha az ember eljut egy belső biztonságérzethez, én az írói pályámon, te például a rendezésben, Zsuzsa a fényképezésben, akkor szét kell tudni választani a feladatokat, és akkor nem jelent nyűgöt egyik szerepet a másik mellé rendelni. Ebben az egészben segített engem az úgynevezett színházi világ. Mindig ambivalens viszonyban voltam a színészekkel, rendezőkkel – erre mutattál te rá a regényből kölcsönzött mozzanattal, amikor az előadóst után a kritikus a színészekkel teli kávéházban magányosan körmöl. Elvegyülés és elhatárolódás – így akartam. A konkrét esetben például 1968-ban megnéztem Mensáros fantasztikus előadóját, emlékszem, hétfő volt, lapzárta után. Legalábbis kritikát már nem lehetett leadni, ugyanakkor kedden még négy oldalt – hírt, miegymást – be lehetett szuszakolni. Tudtam, ha reggel nyolcra a tördelő asztalán van az írásom, az be tud még kerülni a lapba. Vagyis muszáj volt beülni a kávéházba: elvegyültem; de dolgoznom kellett, tehát külön ültem: elhatárolódtam. Néhány hét múlva odajött hozzám egy dramaturg, aki ott ült akkor a színház társaságában: „Te, a Tolnay Klárka azt mondta, néztek az Ivánt, biztosan írja már a kritikát, úgy benne van, hogy egészen zöld a feje.” Ilyen „zöld fejfel” közlekedtem a színházi világban, és sok kemény, súlyos dologgal találkoztam. Láttam színészeket, rendezőket kiragyni

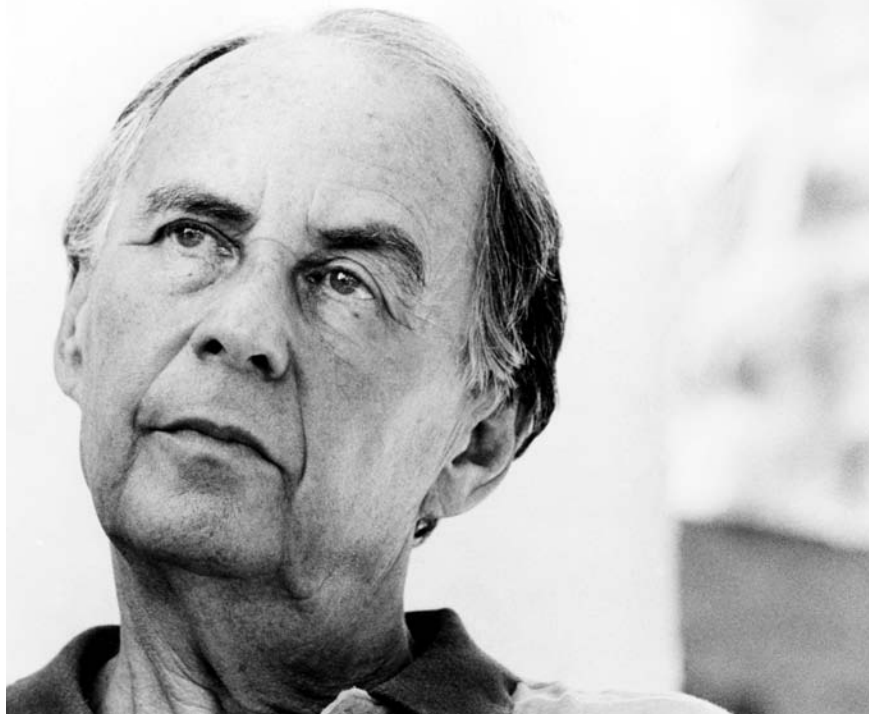
és összeomlani és folyamatosan maszkok mögé bújni. Eszembe jut a Blaha Lujza téri Nemzetiben egy *Antonius és Kleopatra*-próba a hatvanas évek elejéről. Major rendez, a színpadon Bessenyei és Lukács Margit. Belép a színpadra egy ismeretlen fiatal ember, elkezd a szöveget, borzasztó. Látom, Major csúszik le a székén, aztán visszatornássza magát, felszól a harmadik sorból: „Nagyon jó, nagyon jó! Csináljuk újra!” Felmegy a színpadra, előjátszik, de mint egy hülye gyereknek, újra ismétlés, a pasas egyre rosszabb. Major pedig egyre csak dicséri. Aztán hátraszól az asszisztensnek: „Használhatatlan, de most már hagyjuk.” Gábor Miklós a Shylockra készült, akkor már barátságban voltunk. *A velencei kalmár* érzékeny pont a magyar színháztörténetben, támadták is Miklóst zsidó oldalról is, nem zsidó oldalról is. Felhívtam telefonon, beszélje ki magát egy interjúban, kitűnő munkatársat küldtem. Hálás volt. Az első súlyos betegségéből gyógyult. Újra felhívtam telefonon. Elkezdett a kagylóba sóhajtozni. „Nem a lelkedre vagyok kíváncsi, hanem a lábadra!” – mondtam neki. Megérezte, hogy ledobhatja a maszkot. „Ja, semmi gond, készülök a szerepre.” Kálmán György egy évben kétszer felhívott telefonon. „Szervusz, itt Kálmán György.” „Szervusz, Gyuri, mi van?” „Semmi, csak felhívtalak” – és letette a telefont. Hát lehet ezt komolyan venni?! És mégis, „halálosan” komolyan kell venni. Így voltam a színházi világgal. Mindig a bohócmaszkot láttam rajtuk – de a színpadon Füst Milánnak, Örkény Istvánnak, Dürrenmattnak, Shakespeare-nek, a legnagyobbaknak tekintettem őket. Állandóan ilyen ambivalens volt a viszonyom. Ez volt és ez maradt.

– *Mennyire élő ez a viszony? Végül is tizenkét éve nem dolgoz a színházba járás.*

(KORSZELLE M)

– Nem igazán élő. Sok mindent nem ismerek. Óvatosan beszélek a mai színházról. Három-négy színházba járok viszonylag rendszeresen, olvasok néhány mértékadó kritikust. Egyáltalán nem tekintem magam kompetensnek. Benyomások, impressziók alapján gondolom azt, hogy van egy lényegi különbség a mai és a hatvanas-hetvenes, és még a nyolcvanas évek színháza között is. A korábbi mindenképp az irodalmi-dramai kultúrából hozta létre az értékeit. A kérdés az volt, hogy van-e nagy képességű rendező, és talál-e társulatot, amelynek segítségével az évszázados drámairodalom és a XX. századi drámák által megrajzolt kulturális horizonton érvényesítheti a maga szuverén látásmódját. A mai színházi korszak a rendező és a színész együttműködésére épülő, ösztönvívészeti komplexum megteremtésére törek-

szik. Ma szinte bármilyen, közönség előtti megnyilvánulás, szöveggel, szöveg nélkül színházként tudja magát elfogadtatni. Pontosabb, ha azt mondom: próbálja magát eladni. Ennek van eredménye is: a színpadi megszólalások végtelenül sok megközelítést, invenciót, szint mutatnak fel. De van a mai színháznak egy univerzális hendikepje. Annak a történelmi időtérnek, amelyben a nyugati világ három-négy évtizede, Közép-Európa valamivel rövidebb ideje él, egyik jellegzetessége, hogy nincs átfogó korszelleme. A színházi embernek nemcsak attól kellett elbúcsúznia, hogy a kultúra és benne a színház valamiféle tarlóoszlop legyen, de attól is, hogy a korszellemből kapaszkodókat merítsen a munkájához. Nemrégiben Bak Imre legújabb művei kapcsán arról írtam, hogy a gondolkozástörténetben és a művészetek történetében általában van valamiféle „együttállás”, és ez iránytűt jelent annak fókuszálásához, amit korszellemnek nevezünk. Közismert, hogy Galilei, Shakespeare, Montaigne nagyjából egy időben vázolták fel egy akkor új episztémé alatt az Én kibontakozását. Ugyanígy Spengler és Proust külön-külön úton „fedezték fel” az Időnek az egész korszellemet befolyásoló szerepét. Azt hiszem, a filozófia, a bölcsélet ma nagyon kevés támpontot ad. A művészetnek – ha képes rá – magára hagyatottan kellene kialakítani a korszellem jegyeit. Ezt minden alkotó, a színházi ember is csak a maga elszigetelt útján keresheti. Ezért nem lehet „általában” beszélni mai színházi törekvésekről. Ugyanakkor ezt az önmagában is rendkívüli invenciót, eltökéltséget és abszolút szuverenitást igénylő helyzetet tovább nehezíti az eléggé speciális magyar színház-történelmi teherrel. Már említettem a teoretikus tradíció hiányát. Hogy félreértés ne essék, igazán nem valamiféle száraz esztétizálásra gondolok, hanem az emberről, a világról, a korról való, a közvetlen rendezői instrukciókon túli, habár azokban formát találó tudásra. Mondok egy példát. Szikora *Tragédia*-előadása szerintem nem azért volt a *Tragédia*-színevitel sorában egy újabb kudarc, mert túlhabzott benne az elektronikus installáció. Inkább azért, mert fel sem merült benne egy mérvadó gondolat. Az, hogy a *Tragédiából* ki kellene végre olvasni a magyar gondolkodástörténet, művészet- és színház-történet által még fel nem tárt lényegiségeket. Például azt, hogy olyan gyermekded, kiforratlan, önmagát megteremteni képtelen Én áll a középpontjában, akinek a feje felett mindig mások vitáznak. Az Úr és Lucifer között, egy hierarchizált léthelyzet alsó lépcsőjén örökös függőségben lévő emberpárról szól Madách műve, akik a saját történelmi felismeréseikből sem képesek tanulni, hogy az európai kultúrában a mű születésekor már hosszú ideje kidolgo-



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

zott autonóm személyiséget kiformálják. Na most itt jön a tradíció hiánya. Ugye, ennek a gondolkörnek a megközelítése százötven év alatt kevéssé merült fel. Vagy itt van a *Bánk bán*. A színház-történet olyan alapkérdéseket nem vett észre Katona művében – s ebben a színház-bölcselei megközelítés hagyományos gyengesége is szerepet játszik –, hogy például a magyar drámairodalom legszebb nőalakja, Melinda nem magyar, hanem idegen. Vagy hogy nemcsak Bánk és Tiborc beszél el egymás mellett híres nagyjelenetében, hanem a dráma egész nyelve olyan, amely a szereplők abszolút dialógusképtelenségére utal. Mindig, mindenki elbeszél a másik mellett. Vajon milyen konzekvenciái legyenek az ilyesminek egy mai előadásban? Szóval rengeteg hiánynak a betöltéséről volna szó, visszamenőlegesen is, annak érdekében, hogy egy-egy előadás a mai korszellem színházon át való kialakításához közelebb juthasson. Valami ilyesmit próbált meg és vitt sikerre a maga idejében Brook, Strehler, a csúcsformájában Ljubimov. Talán nálunk is voltak megközelítő törekvések a szellemi teljesítményekben is – utaltam már Balassára. Legutóbb Fodor Géza állt elő éppen ezeken a hasábkokon egy remek *Bánk bán*-operaelemzéssel.

– *A színpadon látható különbségekről beszélsz. Tárgítsuk ki ezt a problémát a színházépületben estéről estére megszülető közös térre, azaz vonjuk be a nézőt is: közösségi esemény-e ma a színházi előadás? Az a bizonyos fiatalember, bennünket befolyásolandó, bizonyára megjegyzné most, hogy a színházak többsége telt házakkal játszik.*

– A közösségi élmény és a telt ház más és más. Az egyik valóságos, inzultáló találkozás, a másik nem az. Mondom, nem vagyok mérvadó, mert kevés előadást látok, ennek figyelembevételével gondolom, hogy számomra Ascher *Három nővére* óta Gothár Albee-rendezése jelentett közösségi élményt. Az, hogy különben telt házakkal játszanak a színházak, azért jó, mert leszámítva a brettlit, ami sajnos ma már olyan nagynevű színházakban is felütötte a fejét, ahol az olcsóság korábban ritka vendég volt, szóval ezt leszámítva, azért a színház másféle élményt nyújt, mint a tévé és általában a kultúrpiac. Habár a színházi néző azért olyan közegben él, amelyben egyre kevésbé tud különbséget tenni az őt ért hatások között, és számára a színház is csak egyik faktora a másolatvilág üzeneteinek. Aki valaha színházba ment, azon az estén nemigen nézett tévét, a mai néző az előadás előtt és után is a távirányítót nyomogatja. Az előadás könnyen belevész a hamis információk tengerébe. De... Passz! ... Mondom, nincs elég ismeretanyagom a mai színházról és hatásáról. Mással foglalkozom, éppen egy esszén dolgozom. Azt próbálom megírni, hogy a XX. században két trend fut egymással párhuzamosan. Az egyik az, hogy Magyarország a Monarchia összeomlása óta nem tudta magát „kitalálni”, és egymást követő kormányai folyamatosan besegették abba, hogy ez így maradjon. A másik az, hogy – és itt visszautalok arra, amit a *Tragédiáról* megemlítettem – az emberi Én sem tudott az európai kultúra mintái szerint, függetlenül mentes, autonóm Énné kicsiszolódni, hogy levesse magáról az öncenzúrát, a szembenézéshiányt, az elfojtásokat. Ez a két párhuzamos trend a mai Magyarország helyzetében, mentalitásállapotaiban a demokratikus államszerkezetben metszi egymást. Ez a háttér-muzsikája a színházi törekvéseknek is. Nagyon kívánom, hogy azok a művészek, akik a színház felől az ebből fakadó dilemmákat nálam tisztábban láthatják, megértsék, hogy milyen helyzetben kell a korszak emberéről beszélniük, és kitartásuk is legyen az ilyen színházi megszólalásokhoz.