

Színháztörténet

és a „tényleges” színház

Székely Györggyel beszélget Gajdó Tamás

A hazai színháztudomány meghatározó személyisége Székely György professzor. A kiskorú tudomány szűk szakzsargonjában gyakran emlegetik, emlegetjük a Székely-módszert, amely végre mindenki számára bebizonyította, hogy a színjáték nem azonos a drámával, s főképpen azt, hogy nemcsak leírt szöveg lehet a színházi előadás alapja. De példamutató volt az a tudományos alaposág is, amellyel Székely György kutatási eredményeit közzétette és bevezette. Székely György életében azonban nem ez volt a legelső szabálytalan fordulat: pályakezdését sem tekinthetjük szokványosnak. 1940-ben *summa cum laude* angol-német-esztétika szakon doktori oklevelet, 1941-ben német-angol szakos középiskolai tanári oklevelet szerzett, s a Nemzeti Színházhoz szerződött. Honnan származott ez a színházi érdeklődés?

Az egyszerűnek tűnő kérdésre nem is olyan könnyű válaszolni. Vonzódtam a muzsikához gyermekkorom óta. A gyermeki pötyögésektől kezdve az alaposabb tanulmányokon keresztül a Fővárosi Zeneiskola zongora tanszakán elvégeztem az akadémiai előkészítő osztályt. Vonzódtam az irodalomhoz, a nyelvekhez. A családnak bérlete volt a Nemzeti Színházba. Előtte már jártam a Városi Színház ifjúsági előadásaira. Nyolc-tíz éves koromban szüleim elkészítették nekem az Áller képes családi lapjában megjelent kivágható és felragasztható Alhambra Színházat, s ebben már színházasdit játszottam. Ebben azonban még semmiféle elhatározás nem volt. Azt hogy elsősorban a színház élete érdekel, másodéves egyetemista koromban döntöttem el, de ennek okát ma sem tudom. Akkor az történt, hogy megkértem professzoraimat, hogy a szokványos angol és német irodalomtörténeti feladatok helyett a magam választotta témákat dolgozhattam fel. Thienemann Tivadarnak, a német tanszék vezetőjének azt mondtam, hogy Ibsen németországi recepcióját szeretném feldolgozni. Yolland Arthurnak azt javasoltam, hogy megpróbálom megírni az angol színházelmélet történetét

1882-től 1932-ig. Ez lett a bölcsészdoktori disszertációm. Ennek a könyvnek az egyik fejezete: Craig és hatása. Megragadott Craig fantasztikus költői ereje, amellyel a saját művészetét kiteljesítő színházról tudott írni. Elragadó volt, s engem is elragadott. Talán ez a fejezet is hozzájárult ahhoz, hogy eljuttattam a művet a Nemzeti Színházba doktor Németh Antalnak. Csakhamar válasz érkezett, hogy keressem fel az igazgató urat. Szűcs László dramaturg társaságában zajlott le első rövid beszélgetésünk. Kérdezték, járok-e színházba s mit láttam. Meggyőződtek róla, hogy viszonylag tájékozott vagyok ezekben a kérdésekben. Szóba került, hogy a színház Teleki László *Kegyenc* című darabjának bemutatójára készül, s biztattak engem, hogy készítsek hozzá szereposztást. Hazamentem, elolvastam a darabot, és az én nemzeti színházi tapasztalataim alapján csináltam egy szereposztást. Visszamentem, bemutattam. Honnan tudta? – csodálkoztak. Majd azt kérdezték: Akar-e itt valamit csinálni? Ha lehet, igen – válaszoltam. Lektor-dramaturg munkakörében a Nemzeti Színházba kerültem. De Németh Antal színházában ez nem azt jelentette, hogy csak ezzel kell foglalkozni. Megismerkedtem a színpadtechnikával, a művészi világítás felépítésével, a sűgő feladatával, átnéztem a partitúrákat. Esti ügyeletes rendezőként másnapra néhány soros jelentést készítettem az előadásról. Majd – Ibsenről írt dolgozatomnak köszönhetően – asszisztensként bevontak a színház nagyszabású produkciójába, a *Peer Gynt*-be. Tanulmányt készítettem a produkció megszületéséről. Gordon Craig megfogalmazta, hogy miből áll egy színházi alkotás: fény, hang, kép stb. Azt próbáltam meg rögzíteni, hogy ez a gyakorlatban miképpen jön létre. Milyen a próbafolyamat? Hogyan élnek a színpad eszközeivel? Végül: mi lesz az eredmény?

Ez a tanulmány a magyar színháztörténet-írásban módszertani újítást hozott, hiszen amellett, hogy a rendező koncepcióját részletesen leírja és elemzi, bemu-

tatja Peer kettős szereposztásából fakadó értelmezési lehetőségeket, teljes dokumentációját adja a próbafolyamatnak. Németh Antalé volt az ötlet, hogy így kellene feldolgozni a bemutatót?

A próbák időmérése az ő javaslata volt. A lap-széli sajátos fotósorozattal egy technikai aspektust – a háttér változó diavetítését – kívántam rögzíteni.

A Peer Gyntről szóló dolgozattal kapcsolatban felmerül a kérdés, amelyre immár nem a 23 éves ifjú, hanem a gazdag életútú színháztörténész válasza: lehet egyáltalán rekonstruálni a színházi előadást? Melyek azok az alapvető források, amelyekre feltétlenül szükség van ehhez a munkához?

Azt hiszem, hogy ez nagyon érdekes és nagyon fontos kérdés, amely külön tanulmányt is megérdemelne. Az ember hajlamos azt mondani, hogy rekonstrukciót lehet is, meg nem is készíteni. Mi az, amit meg lehet, meg kell csinálni? Elsősorban az előadás körülményeit kell rögzíteni: hol került színre, hogyan. Mindent, amit tárgyyszerűen, objektíven meg lehet ragadni. Nagyon fontos maga a színpad, hiszen rengeteg technikai tényező van, amely az adott előadás lehetőségeit meghatározta. Be kell mutatni milyen típusú díszlettechnikával rendelkeztek, milyen világítási lehetőségekkel. A közvetett forrásokat egy idő után elsődleges források: a színpadi előadásról készült fényképek egészítik ki. Nagyon óvatosan faggatóra vonhatjuk ezeket a felvételeket is, hiszen sokáig csak a fényképező műtermében vették fel az egyes jeleneteket, nem az előadás folyamatában.

A technikai körülmények feltárása után vizsgáljuk meg a korszak reflexióját az előadásra. Ez rendkívül szélsőséges lehet: ugyanazt a színházi produkciót voltak, akik rajongással vették körül, mások teljesen elvetették. De mindegyik hozzátartozik a képhez; még a legelfogultabb is, akár pro, akár kontra, de valamiről beszél, amit látott. Valamiképpen ezeket a véleményeket is fel kell használnunk. Ha másra nem alkalmasak ezek az írások, azt mindenképpen be lehet általuk mutatni, hogy a színház mit mozdított meg az emberekben. Nem mellékes persze, hogy az illető jóindulattal vagy rosszindulattal írt, mely közösség (párt, társadalmi- vagy színházi érdekcsoport stb.) érdeke befolyásolta kritikáját – a rekonstrukcióhoz mégis minden vélemény hozzátartozik, mert az előadás csak közönségével együtt érdekes igazán. De akármilyen aprólékossgal rakjuk össze ezt a mozaikot, mégis csak állóképet kapunk.

Azt mindenképpen tudomásul kell vennünk, hogy az előadás esztétikai értékei csak az adott kor-

ra vonatkozhatnak. Ezt azóta tudjuk, amióta negyven, ötven évvel ezelőtti előadásokat, előadásrészleteket meg tudunk nézni. Kiderül, hogy akikért egykor rajongtak, a mai fülnek és szemnek elviselhetetlenek. Pedig egykor komoly esztétikai értéket képviseltek! Erre is ügyelnünk kell tehát, hogy ne mai szemünkkel ítéljünk, hiszen elvont, „abszolút” esztétikai érték – azt hiszem – nem létezik. A rekonstrukciónál már csak ezért sem szabad értéktelést megfogalmazni. Meg kell állni a deskripció határán, azt azonban rögzítve, hogy a maga korában milyen hatással bírt az elemzett bemutató. Merőben új lehetőségeket teremtett a videofelvétel. Im már nem szükséges nagy technikai berendezéseket a színpadra telepíteni, amellyel esetleg megzavarhatták az előadás lényegét; a színészekben sincs rossz tudatosulás – jaj, engem most fényképeznek. De még a több kamerával készített, némiképpen szerkesztett, megvágott videofelvételek sem adhatják vissza olyan hűséggel a színházi estét, ahogyan azt a néző átélte. Ezért azt gondolom – s igazán nem akarom ezt a kérdést túlértékelni –, a színházi előadás rekonstrukciójához szerencsésebb volna a nézőtérrel egy helyről, egy kamerával készített, vágatlan felvételeket használni.

A színházművészek feljegyzései nagy mértékben segíthetik ezt a munkát. Nemrégiben *Az ember tragédiája* szcenikai megvalósításának történetét próbáltam felvázolni a Bajor Gizi Színházmúzeumban rendezett kiállítás kapcsán. Sorra vettem az egyes korszakok színpadi eszköztárát, s a rendezők színpadi megjelenítésre vonatkozó koncepcióit. Elsősorban a kritikák részletes leírásait tudtam kitűnően felhasználni. De az előadások szövegét is csak a meglévő rendezőpéldányok segítségével lehet megállapítani. Nincs rá példa ugyanis, hogy a drámaíró teljes szövege került volna közönség elé. S ez nemcsak *Az ember tragédiájára* vonatkozik. Húzások, technikai kényszerek, rendezői elképzelésből adódó módosítások, a színészek „ezt én nem tudom így elmondani” panasza stb. A színháztörténezt éppen az különbözteti meg a drámatörténeztől, akinek ugyan nem nélkülözheti munkáját, hogy a tényleges előadást próbálja megvizsgálni. Ez ugyanis a színház és a színház története.

A színházi rekonstrukciónál szóló tanulmányban ezeket a kérdéseket kellene ennél alaposabban végiggondolva, jobban kidolgozva megírni.

A Nemzeti Színházban Professzor úr rendezett is...

Igen. Mindenfelét csináltam. Titkárkodtam, tolmácsoltam. Kipróbálhattam erőmet. Erre Németh

Antal nemcsak hogy lehetőséget adott, hanem szint a mélyvízbe dobott. Gerhardt Hauptmann születésének nyolcvanadik évfordulója alkalmával a Nemzeti Színház ünnepi produkcióban hozta színre az idős író egyik utolsó művét. Lefordítottam és megrendeztem Hauptmannak az *Iphigénia Delphi-ben* című drámáját. A másik mű, amelyet színre vittem, még ennél is sokkal érdekesebb. Hubay Miklósnak *Hősök nélkül* című első, a maga idejében politikai szempontból is meglehetősen kényes mondanivalójú tragédiája, tragikomédiája volt, amelyben olyan színészegyüttessel kellett dolgoznom, amely egy magamfajta kezdőnek óriási erőpróbát jelentett. Elképesztő a névsor: Tókécs Anna, Abonyi Géza, Szabó Sándor, Kovács Károly, Olthy Magda, s a darab főszerepére a Vígyszínházból vendégül hívott Somlay Artúr. Szerencsére sikerült vele egyetértésben dolgoznom, és így hála Istennek sokat segített.

1943-ban ismét mélyvízbe került a Nemzeti Színház fiatal rendezője, Pécssett lett színházigazgató.

Nagyon komoly színházpolitikai okai voltak „küldetésemnek”. Pécs városa, amely magát mindig rendkívül komoly hagyományokra tekintő kulturális központnak tekintette, elhatározta, hogy újrászervezi művészi életét. Meghívták Weöres Sándort, Csorba Győzöt, Martin Ferencet, Takács Jenőt, Maros Rudolfot, hogy a Janus Pannonius Társaság keretében eleven művészi életet teremtsenek. Ehhez csatlakozott a városnak az a döntése, hogy kilép a Színészkamara stagione-rendszeréből, s a Nemzeti Színház „intendatúrája” alatt saját kezelésbe veszik a színházat. Ennek jegyében kerültem Pécsre, hogy képviseljem a korabeli Nemzeti Színház művészi és szellemi igényeit.

Az volt a célunk, hogy – bár vidéken a színház egyetlen épületében minden teátrális műfajt meg kellett szólaltatnunk – jól összekovácsolt társulattal, következetes műsorpolitikával, a kamaraszínházi játszóhely bekapcsolásával tegyünk eleget azoknak a követelményeknek, amelyeket egy ilyen méretű vidéki színház elé ki lehet, sőt ki kell tűzni. Igényességet, jó együttes szellemet követeltünk minden téren: ezt szolgálta a színpad átépítése, az új világitás megteremtése csakúgy, mint a társulat olcsó házi étkeztetésének megszervezése. Hogy törekvéseimet siker koronázta, bizonyítja, hogy amikor minden magyarországi társulat felbomlott, Nyugatra ment; a Pécsi Nemzeti Színház együtt maradt, és 1944 decemberében valamennyi tag közreműködésével újra játszott.

Egészen különös, hogy Németh Antal közeli munkatársa színházigazgató maradhatott 1945 után is.

Nem sokáig. 1947-ben annyira kieleződtek a hatalmi-politikai harcok – Pécssett konkrétan a szociáldemokraták ellen –, hogy nekem is mennem kellett. Még megrendeztem – ősbemutatóként – Móricz Zsigmond *Boszorkány* című drámáját; a Fejedelmet Bessenyei Ferenc játszotta, a díszleteket Fábri Zoltán tervezte, a zenét Maros Rudolf szerezte, de aztán megszűntek azok a művészi igények és elképzelések, amelyekkel én eredetileg Pécsre érkeztem. Mindezek következtében 1949-ben, a színházak államosításakor Kecskeméten és Szolnokon folytattam rendezői pályafutásomat, ahonnan Gáspár Margit hívott a fővárosba. 1952-től kezdve öt éven keresztül a Fővárosi Operett-színház főrendezője voltam.

Az eddigi pályafutás ismeretében nem egészen megmagyarázhatatlan, de mégis furcsa, hogy a sikeres rendező szakít a gyakorlati munkával, s visszakanyarodik pályakezdéséhez, s elkötelezi magát – immár véglegesen – a színház elméleti és történeti kérdései mellett.

Ennek is több összetevője volt. Gáspár Margit irányításával ugyanis ez alatt az idő alatt nagyon komoly színház-történeti kutatások folytak az operett múltjának, népi gyökereinek a feltárására. Azokra az összefüggésekre, amelyek ezt a műfajt, s az ehhez hasonló műfajokat mindig is szerves részévé tették a színház-kultúrának. Ebből született például Gáspár Margit *A műzsák neveletlen gyermeke* című, első hazai operett-története. Kisebb-nagyobb tanulmányokat készítettem, s ennek során nagyon sokat használtam a Magyar Színházi- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának könyvtárát. Lassan, azt kell mondanom, újra elkezdtem beleédesedni az elméleti és a történeti kutatásokba. A gyakorlati fordulatot természetesen 1956 hozta meg, amikor Gáspár Margitot megfosztották az igazgatói széktől. Én még igyekeztem a színházon belül az ő korszakának eredményeire támaszkodva megmenteni valamiképpen azokat az értékeket, amelyeket ezek az évek létrehoztak. Ez azonban akkor, abban a hangulatban nem lehetett igazán eredményes. 1957 márciusában Hont Ferenc vezetésével megalakult egy színház- és filmtudományi intézet – amelynek része volt a Bajor Gizi Múzeum, az Országos Színház-történeti Múzeum és a Filmintézet is – és ehhez az intézményhez került a Szövetség akkor Mészöly Tibor vezetésével álló könyvtára, amelyben én már egy ideje kutattam. Úgy éreztem, hogy ezzel kiváló alkalom nyílik ar-

ra, hogy lezárjam a gyakorlat korszakát, és megpróbáljam az elméleti általánosításnak és a történeti kutatásnak a területén feldolgozni azokat a tapasztalatokat, amelyeket az elmúlt tizenöt évben szereztem.

Mi volt az első olyan feladat, amelyben kamatoztatni lehetett a gyakorlati munkát?

Én alapoztam meg a intézet dokumentációs-kutatási rendszerét s módszertanát. Ebben is a színház művészetének komplex szemlélete érvényesült. Nemcsak a drámával és a drámaíróval foglalkoztunk, bár egy rendkívül széles információs anyag feldolgozásának a módszerét és gyakorlatát dolgoztuk ki, hanem foglalkoztunk a színházművészetnek az úgynevezett „nem-esztétikai” oldalával is; beleértve ebbe szervezési, jogi, gazdasági, műszaki, tervezési, szociológiai témákat. És ezalatt az idő alatt kezdtem el kidolgozni azt a bizonyos színjátéktípus-elméletet, amely igyekszik magába foglalni mindazokat a színjátékos jelenségeket, amelyek messze túl az írott drámák szövegén, azoknak a játékoknak a százait vagy akár ezreit próbálja rendszerbe szedni, amelyek a villámtréfától a népi szokásokon keresztül az operáig, a balettől az operettig és a pantomimig megtelítették az emberiség életét az egész földgömbön az elmúlt évezredekben. Ezeknek a kialakulását, egymásra épülését, szerkezetét, rendjét, objektív leírás, meghatározási módját próbáltam kutatni. Tudományos fokozataimat ennek a témának kiteljesítésével szereztem meg. *A színjátéktípusok dramaturgiája* című művemért 1967-ben kandidátusi, a *Színjáték világa* címmel írt könyvemért 1988-ban nagydoktori fokozatot kaptam.

Hogyan fogadta a tudományos közvélemény és hogyan az ún. színházi szakma ezt a felfedezést?

Ez is furcsa probléma, s egészen messzire megy vissza. A magyar színházi életben az elméletelenség majdnem azt mondhatom, hogy tradicionális. Amit a legkülönbözőbb források tápláltak, táplálnak. Nagy mértékben az, hogy a színészek érzik, hogy az elméleti megfogalmazásokból ők a gyakorlatban semmit sem tudnak hasznosítani. S ebben van is valami, hiszen a színész számára a rendező is legfeljebb a próbaidőszak elején tart műelemzést, ám akkor sem a megvalósítás elméletéről beszél. Sokkal jobban tud használni a színész egy, a rendező részéről nem előjátékos, hanem legfeljebb felmutatott, ihlető, fantáziaébresztő gesztust. Tehát a tényleges színművészi alkotásban a kívülről jött elmélet nem bizonyul hasznosnak. Van

persze, amikor maga a színész gondolkodik el arról, hogy mi az, amit csinál. Gondoljunk csak Egressy Gáborra, Básti Lajosra és Gábor Miklósrá, akiknek megvolt hozzá a készségük és az igényük, hogy mélyebben foglalkozzanak azzal, amit ők a színpadon csináltak, és ahogyan csinálták. De ez belülről jön. Átélt tapasztalatok alapján. Ez nem az az elmélet, amelyet a színházzal foglalkozó kutatók kigondolnak. Ez az átélt elmélet nagyon hasznos a színművészek számára, s nagy örömmel is olvasásák, mert hasonló gondokkal kinlódhatnak.

Ami a színház történetnek és -elméletnek az 1950-es években a színházi szakma részéről eredő negatív megítélését illeti, az – többek között – arra vezethető vissza, hogy Major Tamás gyűlölte Hont Ferencet. Ez rettentő primitíven hangzik, pedig így van. Holott Hont Ferenc 1945 előtti színház tudományi műveivel és gyakorlati színházi munkájával – Szegedi Szabadtéri Játékokkal, Független Színpaddal (a benne játszó Major Tamással!) – jelentős része a magyar színházművészet történetének. Hont *Az eltűnt magyar színjáték* című könyve nélkül nem lehet beszélni a korai magyar színjátékos formák kialakulásáról; még ha vitatkozik is vele az ember. De megvan, s hallatlan filológiai felkészültséggel készült. Major Tamás viszont a maga rendkívül rosszindulatú, de ugyanakkor rendkívül hatásosan előadott megjegyzéseivel lejáratni igyekezett. Nemcsak azt vallotta, hogy felesleges Hont színház tudománya, hanem a „művészet” nevében nevetségessé tette. Ezen az alapon tették ki Hontot a főiskoláról, ezen az alapon hallgatták el, amikor nyugdíjba küldték. Ez a nagyon erős személyes ellenszenv évtizedeket áthálózott, s ebben a légkörben nehéz volt dolgozni. Ugyanakkor – s ez most az én véleményem – nagyon kell vigyázni arra a színházelméletben, hogy emészthető formában kerüljön a szakma és a nagyközönség elé. Mert elképzelhető az, hogy eleve taszít az a forma, ahogy megfigyeléseit, kutatásait rögzíti valaki. Nem lehet azon csodálkozni, hogy az elméletelenség új tápot kap. Ez is hozzátartozik ehhez a kérdéshez.

Ami a nagy összefoglalások fogadtatását illeti. Nehéz lemérni, mert olyan alacsony példányszámokban jelentek meg, hogy elérhetetlenek a szakma és a nagyközönség számára. Ezen nem tudom, hogyan lehetne változtatni.

Professzor úrnak az elsők között adatott meg, hogy az Egyesült Államokba vendégtanárnak hívták. Hogyan történt?

Megpróbálom röviden összefoglalni. Az egész úgy kezdődött, hogy az Intézet felvette a kapcsolatot, még Hont Ferenc idejében a Színházi Kutatók Nemzetközi Társaságával. Ez kezdetben rövidebb utakat (Prága, Bécs) jelentett, ahol megismerkedhettünk európai és tengerentúli kutatókkal. 1965–1966 körül hallgatója voltam a salzburgi Reinhardt-szemináriumnak, ahol megismerkedtem egy rendkívül híres és rendkívül kedves egyéniségű New York-i díszlettervezővel, Mordecai Gorelikkel. 1967-ben meghívtak, hogy a New York állam egyetemén megrendezendő színházi konferencia egyik paneljét vezessem a neves színháztörténésszel, John Gassnerrel és Gorlikkel. Akkor New York State University egyik vezetője azonnal felajánlotta, hogy tanítsak a brooklyni egyetem színházi tanszékén, amely azonban nekem nem tetszett, s nemet mondtam. 1968 elején jóval előnyösebb anyagi feltételekkel leszerződtem New York állam egyetemi központjába, Albanyba. Közvetlenül indulásom előtt történt Csehszlovákia megszállása. Megkérdeztem a külügyminisztériumtól: ilyen feltételek mellett vajon utazhatok-e Amerikába. Válaszuk az volt, ha az amerikaiak fogadnak – igen. Így sikerült kimennem, és végigcsináltam az egy évet. Nem magyar színháztörténetről beszéltem, mert alkalmazkodnom kellett az ottani tanrendhez. Az első félévben az európai rendezés történetét adtam elő a 19. század közepétől a 20. század elejéig. A második félévben Csehov volt a témám. Ez azért volt különösen érdekes, mert az Egyesült Államokban az 1950-es évek végén, az 1960-as évek elején fedezték fel maguknak Csehovot. O riási szerencsém volt, hogy egy sereg kiadvány akkor jelent meg Csehovról. S mindezt fillérékért az egyetemi könyvesboltban meg is tudtam vásárolni. Csehovval igazából ott tudtam megismerkedni én is. Tanulva tanítottam vagy tanítva tanultam. S egy másik kurzust Ionescoról és Genet-ről vezettem, akiknek művei 1968-ban még egészen frissek voltak. Ha tanultam, akkor én ott ezeket tanultam. Például az egyetem kapott egy diasorozatot a japán színházról – mert az Egyesült Államok Japánnal is akkor kezdte felvenni, elsősorban a kulturális kapcsolatokat –, s mivel én a bábjátszás kapcsán itthon már foglalkoztam a japán színházzal, előadást rögtönöztem a fényképekhez. Tartóztattak, de különféle okokból hazajöttem. Mégsem bántam meg ezt a döntésemet, mert még legalább hat vagy hét alkalommal kiutazhattam ugyanoda. Feleségem, Deák Rózsa – a Vígsház rendezőasszisztense –

először Molnár Ferenc művét, *A hattyút*, majd a Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című regényéből készült Presser Gábor és Adamis Anna musicaljét vitte színpadra, amelyet ott *'Képzelt riport egy amerikai rockfesztiválról'* címmel adtak elő.

Másik nagy utam 1978-ban Japánba vezetett, a *Japan Foundation* meghívására. Ezt az utat olyan alaposan szervezték, hogy előzetesen kérdőíven, napra pontosan kikérdeztek, hogy mit szeretnék látni. Ekkor volt szerencsém megnézni Kyotóban június elsején egy bizonyos különleges „fáklyafényes”, takigi-nó előadást a Heian-szentély szabadtéri színpadán.

Sydney-be pedig úgy jutottam el, hogy az ottani Operaház híres épületében a magyar operajátszás történetét bemutató kiállítást rendeztem meg Staud Géza forgatókönyve alapján. Negyedik emlékezetes utamon Abu Dhabiban, az Arab Emírségek fővárosában, színházi konferencián vettem részt. Ennek az volt az előzménye, hogy néhány arab ország vezető színházi emberei Magyarországon szervezték meg tudományos minősítésüket, amelyben aspiráns-vezetőként vagy opponensként közreműködtem. Ez az utam arról győzött meg, hogy a színház élő művészet. Különböző színvonalon, különböző formák között, mindenféle szélsőséggel együtt, de létező emberi kommunikációs forma, amelyet a legkülönbözőbb technikai újítások sem rendítenek meg, sőt mindig forrása marad ezeknek.

Néhány előadást leszámítva, Professzor úr sohasem rendezett az emlékezetes 1957-es pályamódosítás óta. Naiv kérdés volna megkérdezni: nem hiányzott-e az élő színház? Az viszont jobban érdekelne, mennyiben befolyásolja a színháztörténész munkáját, hogy valamilyen ő is rendezett?

Gyakorlati színházi munkámnak nagyon komoly szerepe volt színházkutatói szemléletem kialakulásában. Mindenekelőtt abban, hogy ne írjak le olyasmit, amiről tudom, hogy a valóságos életben nem úgy van. De feltétlenül úgy írjak mindenről – miután a régebbi hazai színházi szakirodalom elsősorban az irodalomelméletből és kritikából táplálkozott –, hogy figyelembe vegyem az élő, a tényleges színházat, s gazdagabban, sokoldalúbban közelítek meg ennek a művészetnek a világát. (Nem véletlenül adtam egyik könyvemnek *A színjáték világa* címet...) Nagyon kevés olyan mű van – talán Pukánszky Kádár Jolán Nemzeti Színházról szóló munkája volt az első 1940-ben – amely a színház nem-esztétikai oldalát is rögzítette; megvizsgálta

szervezetét, szervezetlenségét, gazdasági körülményeit is. Amikor a Színházi Intézetben kezdtem el dolgozni, akkor az egyik legsajátosabb területnek éreztem, s képviseltem is az Intézetben annak a területnek a fontosságát, amit „színházi működésnek” neveztünk el. Ha az egyik oldalon a színház-típusok állnak, akkor a másik oldalon a tipológiai leírásnak egy nagyon fontos része is ismertté kellett, hogy váljon: a színházi életnek a szervezeti, a technikai és a gazdasági oldala. Amikor én színházat csináltam, akkor ezekkel a kérdésekkel nap mint nap találkoztam. Tehát nemcsak azzal, hogy mi lenne a legszebb a színpadon, hanem azzal, hogy lehet azt egyáltalában megvalósítani. Mi kell ahhoz, hogy ez létrejöjjön? És ezzel az irodalomközpontú dráma- és színházkutatás nem foglalkozott. Már pedig enélkül nem teljes a kép. S ha az ember nem ismeri ezt a részét a színház életének, a színház világának, hajlamos tévkövetkeztetések levonására.

1975-ben Professzor úr megírta Craig-monográfiáját, 1992-ben megjelentette Hevesi és Craig levelezését. Ez még mindig az ifjúkori rajongás következménye volt? Mennyiben befolyásolta az életművet a felkérés, a megrendelés; és mennyiben találkozott az egyéni érdeklődéssel, az „egyéni kutatási tervvel”?

A Gondolat Kiadóban Staud Géza szerkesztette a *Szemtől szembe* című könyvsorozat színházi részét, s ő kért fel, hogy írjam meg a Craigról szóló könyvet. Hiány volt egyszerűen. Képtelenségnek tűnt, hogy a huszadik századi színházművészet egyik iránymutatójáról, megalapítójáról, a teatralitás mint művészet igényének megfogalmazójáról magyar nyelven semmit ne lehessen olvasni. Hevesi írt róla pár szót, a *Színészeti lexikon*ban van róla fél hasáb; de ennél az ő európai jelentősége messze nagyobb volt. Én is véletlenül akadtam rá.

Ha én nem azt az általános témát választom az egyetemen, hogy angol színházelmélet ettől eddig, amelybe ő is „beleesik”, akkor biztos, hogy nem tudtam volna róla. Mert magyar nyelven Craigról semmit sem lehetett olvasni. Ezért tartottam én fontosnak, hogy részben a Gondolat Kiadó sorozatába írjak róla, részben magyar kapcsolatait feldolgozzam. Egyébként ez utóbbi, Hevesi és Craig levelezését tartalmazó kötet, az európai színház-történeti kutatás számára többet adott, többet jelentett, mint a hazai számára. Saját kutatásaim tehát szerencsésen találkoztak a tudományos könyvkiadás terveivel.

A beszélgetésünk után olvasható friss tanulmány is bizonyítja, hogy Professzor úr állandóan dolgozik. Most éppen mivel foglalkozik?

Most éppen a *Magyar színház-történet* második kötetének rám eső részével. Új meg új problémák vetődnek fel, s az ember ilyenkor arra gondol, hogy mi az, ami nem fér bele ebbe az összefoglalásba, de újraolvasásokkal, új megközelítésekkel fel kell dolgoznia. A nagy áttekintések után a kis kérdésekről, a lehető legrészletesebb filológiai eszközök felhasználásával érdemes „mini esszéket” írni. Tulajdonképpen ez a „Leár-kérdés” is ilyen volt. Azt akartam bemutatni, hogy egy olyan fontosságú színház-történeti esemény, mint amilyen Shakespeare *Lear királyának* első magyar nyelvű színrevitele volt, milyen körülmények között ment végbe. Ezek a kis színház-történeti részletek új meg új módszertani kérdéseket vetnek fel. Ismét a *hogyan* válik hangsúlyossá, hiszen azt, hogy *mit* adtak elő, jól ismerjük számos műsorösszeállításból. Most egy-két ilyen témát találtam magamnak. Ha elég érdekesnek mutatkoznak – kíváncsi természet lévén –, megpróbálom felkutatni és megfogalmazni őket.