

# ÚJRAKOMPONÁLNI A VILÁGNAK A VILÁGOT

**Magnós beszélgetés Szabó Józseffel**

— *Nemegyszer említetted, hogy a színházban két dolgot tartasz fontosnak: az életismeretet és a komponálni-tudást. Beszéljünk erről aprólékosabban!*

— A színház a legemberibb művészet. Emberek teremtik, emberekhez szól, az emberek érdekében. S főként azért, mert emberi atomokból épül fel: emberi testek, idegszálak rajzaiból, az emberi kedv és szellem játékából, és hangjait, örök dallamait a legcsodálatosabb zenekar: a vox humana szólaltatja meg... Minél emberibb egy színházi előadás, annál tökéletesebb művészi eszközeiben. És minél tökéletesebb művészi eszközeiben, annál hívebben felel meg társadalmi elhivatottságának. Humánus jellem és eszmei elkötelezettség elválaszthatatlan a színház-művészetben. Összetartoznak, mint lombkorona a gyökérzetével. A színjátszás játékszabályainak és az élet törvényszerűségeinek tehát bölcsen összehangolt viszonyban kell állniuk egymással. Nem lehet ezt eléggé hangsúlyozni napjainkban sem, mert oly sok színházi forradalom után is kétféle alapvető magatartás, törekvés figyelhető meg színpadjainkon. Az egyik, bár látszólag a valóságot utánozza, igazán leszűkíti azt, és mesterkélt gesztusokkal, mimikákkal, sztereotip kifejezésekkel helyettesíti. A másik művészi magatartás nem majmol, nem utánoz, nem művalóságot ügyeskedik a színpadra, hanem együtt lélegzik, együtt vibrál az étellel — a színpadi és a nézőtéri világgal. Az ilyen magatartású színházi embernek végtelenek a variációs eszközei. Az ilyen magatartású színész minden este újat tud felmutatni ugyanabban a szerepben; nem azért, mert estéről estére megváltoztatja a szerepét, hanem mert állandóan frissen, érzékenyen reagál azokra a leheletfinom hatásokra, amelyek őt játék közben érik. Lényegében nem változtat sem a mozgáson, sem a szövegen, csak szerepe emberi kapcsolataira, az érzelmi és gondolati hatások tömkelegére újra és újra rácsodálkozik, mintha minden most történe vele először, mintha soha, de soha nem találkozott volna azokkal az adott körülményekkel, amelyeket egyébként a rendező hónapokig tartó próbákkal rögzített benne. Ez a technika a lélek állandó gyermeki frissességét követeli meg tőlünk. Hogyan is mondotta az öreg Matisse? „Az embernek egész életén át gyermekszemmel kell látnia a világot.“ Ez a kívánság különösképpen érvényes a színészekre és a színpad világarára! De legfőképpen a rendezőre, aki felelős azért, hogy a színész elsajátítsa azt a módszert, amelynek segítségével képes egész életén át gyermekszemmel látni nemcsak az élő világot, de a színpadon újrakomponált világot is.

— *Moszkvában végezted a főiskolát. S szavaidból kitűnik, hogy a Sztanyiszlavszkij-iskola híve is maradtál.*

— Nem tagadom le. Vállalom. És azt is megmondom, hogy miért. Szilárd meggyőződésem, hogy akik Sztanyiszlavszkij nevéhez a zsákutcába jutott naturalista vagy az ötvenes évekbeli formaszegény szocialista-realista színjátszást képzettársítják, azok el sem olvasták a nagy művészpédagógus és apostoli lelkű színházi forradalmár alapvető munkáit. Akik viszont megértették őt, és kijárták jó tanítványként az ő iskoláját — mint például Mejerhold, Brecht, Elia Kazan, Peter Brook, Grotowski —, azok nemcsak a szakma ábécéjét tanulták meg jól, hanem képesekké váltak arra is, hogy megújítsák és megtermékenyítsék világszerte a színész technikáját és a rendezés művészetét. Sztanyiszlavszkij rendezői iskolájában tehát a színház és az életigazság úgy viszonyul egymáshoz, mint a mitológiai Anteusz és a föld. A színháznak is az életigazság ad mindig új erőt a továbbéléshez, a továbblépéshez, újabb és újabb művészi győzelmekhez, új alkotói módszerek, új iskolák létrehozásához. Én mindenekelőtt ezt olvastam ki Sztanyiszlavszkij hatalmas szellemi hagyatékából és a fentebb említett jó tanítványok szavaiból, előadásaiból. Alkotói magatartást a színpadon és a magánéletben, dialektikus gondolkodást a művészet és az élet kérdéseiben.

— *Amikor hazatértél a főiskoláról, ebben a hitben kovácsolódott össze a ma már színháztörténetünkben fogalommá vált nagybányai, illetve szatmári társulat?*

— Igen. Mi akkor egy rutinos színházi világ homoksvatagában — tisztelet a kivételnek, és itt elsősorban Tompa Miklósék gyönyörű Székely Színházára gondolok — megpróbáltunk kis oázist létrehozni, friss forrásokkal, zöldellő bokrokkal...

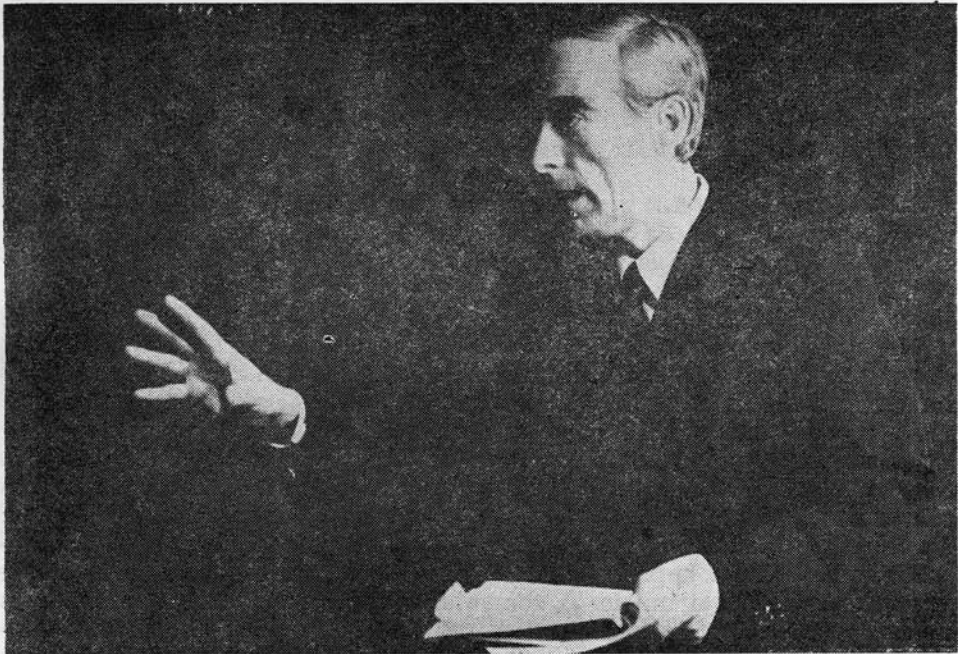
— *Egy kis művészeti forradalom volt ez.*

— Lehet, hogy egy kis művészeti forradalom volt, mert fanatikus hittel, rutin, tapasztalatok nélkül, az életünkből akartunk színházat csinálni... Hogy milyen eredményeket értünk el? Mai fejjel már nem tudnám meghatározni. De hogy magával ragadó színházat csináltunk, bizonyítja az is, hogy egy sereg költőt, Gellért Sándortól Kányádi Sándorig, versírásra ihlettünk. Valószínű, hogy nemcsak fiatal színésznőink szépsége varázsolta el költőbarátainkat, nemcsak ifjúságunk romantikus lendülete, „forrófejűsége“ vonzotta, lelkesítette a közönséget, hanem mindenekelőtt az az alkotói frissesség, amelyet az élet mélységeiben gyökerező művészi mozgalmak tudnak létrehozni.

— *És nem véletlenül ebben a légkörben nőtt fel egy sereg jelentős színész és néhány rendező...*

— ...akiknek gondolkozásában ma is érződik az a felelősség, hogy a színház az élet törvényszerűségeiből magasabb szinten komponált, hasznos művészi alkotás.

— *S hadd térjünk most rá krédód másik pontjára. Miután a formabontó színházi törekvések szinte minden hagyományos dramaturgiai szabályt fölszámoltak, milyen kompozíciós törvényeket fogalmazhatnál meg?*



Szabó József utasítást ad

— Papíron valóban felbomlott minden hagyományos drámai forma. De a rendezőnek, akinek a káoszból minden előadás alkalmával rendet kell teremtenie — a színpad deszkáin világos, öntörvényű kompozíciókat kell létrehoznia a minden formát tagadó drámákból is. Sőt, ma a színház hamleti kérdése a rendező kompozíciós képessége lett. A drámairodalomban ma egyetlen törvény, egyetlen szabály létezik: az, hogy nincs törvény, nincs szabály. Realistától az expresszionistáig, epikustól a szürrealista drámáig, hagyományos tragédiától az antidrámáig minden stílus jogot és teret követel magának a színpadon. És a drámai művek társadalmi értékét, hasznosságát, mondanivalójuk haladó jellegét nem lehet ilyen vagy olyan drámai irányzat szerint meghatározni. Nem a stílus dönti el a dráma értékét, hanem a benne élő költői-gondolati anyag. Ezt azért hangsúlyozom, mert olykor hajlamosak vagyunk eleve kidobni hajónkból egy-egy drámai stílust — véleményem szerint — helytelenül. Az írónak joga van a legváltozatosabb, a legadekvátabb formában kifejeznie önmagát. A rendező pedig az író egyéniségének, a dráma mondanivalójának és saját stílusának megfelelően kell hogy megteremtse azt az előadási formát, amelyben elemi erővel kel életre a színpadon — telibetaláló jelképek rendszerében — a mű mondanivalója. A színpadon nem elég az életes színészi játék, sem az, hogy egy szituáció a valóság törvényei szerint bontakozzék ki. Nem minden részletigazság képes átlépni a rivaldán és a zenekari árkon, hogy magával ragadja a közönséget. Pedig a színház célja mindig ez volt, s ez marad. Egyesek azt gondolták, hogy csak meg kell szüntetni a rivaldát, be kell fedni a zenekari árkot, hogy a színpadi szó és a színészi játék gáttalanul utat

találjon a közönség felé. És ezt minden színházban meg is próbálták. De rivalda és zenekari árok nélkül is — rá kellett döbbernünk — csődöt mondhat sok nemes erőfeszítésünk. A színpadi játéknak a közönségre ható erejét mindig az eredeti és megismételhetetlen rendezői kompozíció biztosítja. És ez természetes is. Hiszen a jól komponáltság minden művészeti alkotásnak alaptörvénye.

— *Hogyan születik egy előadás-kompozíció a Te műhelyedben? Érdekes volna, ha ezt az utóbbi évek néhány, nagy visszhangot kiváltó, a hazai magyar drámairodalom értékeit feltáró előadásával szemléltetnéd?*

— Akárhol kezdjük el a beszélgetést a színházról, mindig hazai drámairodalmunknál kötünk ki. És ez jó is. Őszintén hiszem, hogy nemcsak napjaink hazai drámairodalmában, hanem a már elfelejtett romániai magyar drámák közt is sok a fölfedezésre váró érték. Meggyőződésem, hogy Áprily Lajos, Bánffy Miklós, Karácsony Benő, Tomcsa Sándor, Tamási Áron hagyatékában a szorgalmasan tallózók meglepő színpadi műveket találhatnak. Magam is nagy elragadtatással olvastam a napokban Tamási Áron zengő nyelvű székely tragédiáját, az *Ósvigasztalást*, amely most került csak elő a padlásról. De rendezői felfedezésre vár sok értékes mai mű is. A romániai magyar irodalomban örvendetes módon egyre erősebbé kezd válni a dráma mint műfaj. Ennek a drámairodalomnak is az a jellegzetessége, hogy nem kategorizálható egyetlen stíluseszmény szerint, a szerzők nagyon változatos formában fejezik ki mondanivalójukat. A kommersz szerzők sablonokkal dolgoznak, azok viszont, akik azért írnak, mert valamit nagyon fontosnak tartanak kimondani, műveikben nemcsak a valóságot, hanem önmagukat is felmutatják. Páskándi Géza, Kocsis István, Deák Tamás vagy az egydrámás Bálint Tibor olyan drámaköltők például, akiknek határozottan körvonalazható személyiségük kezd kibontakozni. A rendezői kompozíciót mindenekelőtt a szerző személyisége határozza meg. A rendezőnek tiszteltnél kell tartania az író egyéniségét, akárcsak művét.

— *Nem minden rendező tiszteli a szerzőt. Enyhén szólva, Te sem bántál túl nagy tisztelettel Tabéry Gézával, pontosabban az Álomhajóval...*

— Látszólag nem tiszteltem, valójában azonban igen. Elhunyt író régen írt darabja esetében a rendezőnek nem szó szerint, a leírt mű betűjéhez kell ragaszkodnia, hanem a ma szelleméből visszatekintve, az író leglényegesebb emberi és alkotói vonásait kell megragadnia. Az *Álomhajó* elsősorban a hipnotikus varázslatról szól, a hipnózisról, amely napjaink orvostudományában is élő fejezet, egyre merészebben használják fel a gyógyászatban. Másodsorban, bizonyos beteges lelki jelenségek vizeire, a tudatalatti világ tengerére hajózott ki velünk az az *Álomhajó*. A darabnak ezt a két témáját első olvasásra érdekesnek, élőnek, aktuálisnak találtam. Kevésbé éreztem azonban használhatónak a darab stílusát, hangvétélét. Az 1921-ben írt *Álomhajó* a század első évtizede szellemi és színházi divatjának, a freudista és strindbergi látásmódnak hódolt. Ezek voltak azok az üres kagylóhéjak, moszatok,



Jelenet A bosszúálló kapus nagyváradi előadásából

amelyektől meg kellett tisztítani a feledés tengermélyéből kiemelt *Álomhajót*. A darab szenvelgő hangját, pszichopatologikus lelki kapcsolatait visszajára fordítottam. Az *Álomhajót* ironikus színészi játékkal, hangvétellel — ha úgy tetszik, brechti elidegenítő effektusokkal — egészséges, parodisztikus játékká változtattuk. Nem büszkeségből, csupán a váradiak modern gondolkodásának igazolásául említtem meg zárójelben, hogy bemutatónk után egy évre Ciulei kitűnő rendezésében döbbsentem rá: Dürrenmatt ugyanezt tette Strindberggel. A *Haláltánc*ből Play Strindberget csinált, mint ahogy mi Váradon az *Álomhajó*ból Play Tabéryt... Így derült ki, hogy a Tabéry-darab nem is olyan elavult, sőt, nagyon mai jelképeket, írói látomásokat rejt magában. Vannak részei, amelyek kifejezetten napjaink egyik drámaáramlatával, az abszurdal rokoníthatók. A hipnózis révületében például az *Álomhajó* utasai felfedezik, hogy ahányan vannak, annyifelé utaznak ugyanazon a hajón. „— Elvégre mégis disznóság, az ember beszáll egy hajóra, drága pénzt fizet, és a végén azt sem tudja, hova viszik!” — így méltatlankodik dr. Charlton. Nem úgy hangzik ez, mintha a mai polgári világ céltalanságát fogalmazná meg egy mai dráma? Tabéry Géza előreérző, progresszív alkatú író volt, s ha olykor abban a műfajban, melyben kevésbé volt otthon, a drámában, klakkba-frakkba is öltözött, valójában mint költő és mint ember mindig megmaradt fenegyereknek, a világ baját világosan látó és őszintén felpanaszló, lázadó, darócruhás Tiborcnak. Mai szóhasználattal: dühöngő ifjúnak. Én ezt tartom Tabéry leglényegesebb vonásának, és amikor részben átirtam torzó drámáját, részben áthangoltam színpadi stílusát, ehhez a Tabéry-portréhoz maradtam hű... Különben az *Álomhajó* rendezői kompozíciójának a kulcsa számomra egy előtérbe helyezett, aranyozott párosszék volt; ez a szék két szék kombinációjából jött létre, s a legfőbb tulajdonsága az, hogy a benne ülők — a férfi és a nő — egyúttal hátat is fordítanak egymásnak. No és

az a sok-sok ajtó Bíró I. Géza díszletében, amely számtalan titkot és játéklehetőséget rejtegetett, mint az ember tudatalatti világa...

— *Minden darab tehát egy bezárt titok, amelynek kulcsa a rendező kezében van. Hogyan találtál kulcsot a Páskándi-stílus felfedezéséhez?*

— Mindenekelőtt azt kellett tisztáznunk, hogy Páskándi Géza drámája, mint a gondolati drámák általában, nem mérhető le a hagyományos dramaturgiai szabályok patikamérlegén. Nem korlátozza őt sem az idő, sem a hely, sem a cselekményegység szabálya. Egy pillanat jelenthet egy napot, egy évet, tíz évet, örökkévalóságot, a színhely egy meghatározott helyet vagy valami ahhoz hasonlót, a cselekmény azt a cselekményt vagy épp az ellenkezőjét. Tér, idő, drámai történet, mint egy forgó kristályszerkezet, szüntelenül változtatja helyzetét. Egyetlen egység létezik csak Páskándi színházában: a logikus gondolkodás egysége, az írói magatartás következetessége, a fogalmazás pontossága, a szenvedélyesen érvelő értelem csillagmozgása. Ehhez nekem a hagyományos színpad helyett szokatlan környezetre, színpad nélküli, díszlet nélküli stúdiószínpadra volt szükségem. És azt kellett szuggerálni a közönségnek, hogy ők maguk is részesei a játéknak; ezért néhány díszletelem nem a játéktéren, hanem a nézők háta mögött, sőt a bejárati ajtónál volt elhelyezve. A színészek a közönség körében mint egy kis cirkuszi porondon játszottak. A hagyományos mise en scène-eket tudatosan felbontottuk.

— *És ehhez a játékkerethez kellett megfelelő játéktípust találnotok...*

— Amikor a színdarabot kezünkbe vettük és összeszövetkeztünk a színészekkel, hogy magánszorgalomból bemutatjuk, először is azt döntöttük el, milyen eszközökkel *nem* szabad, nem lehet játszani. Elvetettük a bevált színpadi sablonokat, sztereotípiákat, s ezzel a kizárásos módszerrel jutottunk el egyfajta neorealista játéktípushoz. Egyfajta realizmushoz tehát, mely az élet törvényeit tartja szem előtt, szigorúan eldob mindent, ami művi, hamis, ami megszokott. Igen, egy határozottan realista, olykor már-már a naturalizmusig elmenő játéktípussal tudtuk földreszállítani, vérbő étellel feltölteni a darab elvontnak tűnő eszmérendszerét. Ugyanakkor megrostáltunk százszor is minden mozdulatot, minden cselekvést, minden játékot. Csak ami szükségszerű volt, csak ami önmagán túlmutatott: gondolattá, eszmévé vált, azt tartottuk meg.

— *Abból, amit a Tabéry-, illetve a Páskándi-darab rendezéséről mondottál, érdekes összefüggésre következtethetünk. A Tabéry-darab stílusát parodisztikus teatralitással, groteszk játékosággal idegeníted el a nézőtől, hogy feltárdad a mű szellemének maiságát; az elvont eszmérendszerben építkező Páskándi darabját ellenkező irányú művelettel — egy nagyon komolyan vett realista, már-már naturalista játékkal hozod a nézőhöz életközelségre. Azt hiszem, dialektikus összefüggésről van szó.*

— Igen. Ha a Tabéry-előadást elfogadjuk tézisként, Páskándi Kapusa az antitézis. És ebben az összefüggésben rendezéseim közül Bálint Tibor darabjának az előadása a szintézis.

— *A hazai magyar színházi élet kiemelkedő pillanata volt a Sánta angyalok utcája, amely — szép véletlen — szinte egyidőben született Harag György remek vásárhelyi Özönvízével. Utólagosan rekonstruálva: hogyan jött létre ez az általad is említett rendezői szintézis?*

— Bálint Tibor drámája epikus, pontosabban lírai-epikus dráma. Talán először találkoztam ennyire egyértelműen epikai realizmussal és ennyire másértelmű lírai szürrealizmussal egy mű ötvözetében. Élet-szerű, szinte naturalista valóságképek váltakoznak elvont, jelképes, át-tételes értelmű jelenetekkel. Az előadásforma megteremtése nem volt egyszerű. A rendező könnyen realista vagy naturalista kifejezési eszközökre gondolhat, mert a legteljesebb életszerűség visszaadására csábít a darab. Én nem ezt az utat választottam. Megéreztem ugyanis, hogy Bálint Tibor kulcsdrámájának az élet tényeihez való ragaszkodása lényegében csak burok, melyben a szerző lírai látomásossága vár felfedezésre és színpadi kifejezésre. Bálint Tibor látomásos ember. Az ő realiz-musa mindig át- és átsap a valóságon, hogy a valóságot lényegesebb vonásában ragadja meg. Ezért, noha darabjának első síkja a hétköznapi valóságot láttatja, számomra a második sík — a látomás, a tanítás, a költészet — feltárása vált elsődleges feladattá. Azt írtam az előadás műsorfüzetébe, hogy a *Sánta angyalok utcája* a magasba vágyó szívek komédiája. A tisztaságra vágyó emberek, a vívódó sorsok drámája... S megvallhatom-e, hogy nemcsak a Bálint Tiboré, nemcsak az egykori Kálmánkéé, hanem az enyém is, az ifjúságomé? S kissé talán mind-annyiunké? Realista-szürrealista komédia, melyben a valóság és a soha-el-nem-érhető dialektikáját kellett színpadra állítanunk. Nem véletlen, hogy Cs. Erdős Tibor színpadképében — az expresszív fehér térszínpa-don — egy hatalmas képzőművészeti elem, Löwith Egon barokkvonalú, törtszárnyú angyala dominál, ott lebeg sorsszerűen az emberek feje felett. Ez a törtszárnyú angyal az elesett világnak a reménysége és reménytelensége. A színpad háttérében a Fellegvár töredezett lépcsői a hold és a nap felé kapaszkodnak elszántan, de nem érik el a holdat és a napot. Ez az ellentmondás az a központi „magja“ a darabnak, amelyet minden jelenetben, minden szerepben hangsúlyoznunk kellett. Ezáltal kaphatta meg ez a szélesen hömpölygő epikus dráma a színpadi egységét. Az ellenpontozásra alkalmazott formai elemek nem formai, hanem tartalmi törekvések voltak. Ha sikerült a nézőben olyan nyug-talanságot kelteni, melyet előadás után hazavitt, s amelytől másnap sem nyugodhatott — akkor sikerült a darab két síkja közötti dialektikus egységet a színpadon megteremtteni. Sikerült a kültelki, pálinkaszagú Dondosról elhíttetni, hogy ő nem kevesebbet ró fel a sorsnak, mint hogy a lova pókos lábaira rászorult a földgolyó...

— *Hadd beszéljünk végül arról is, amiről napjainkban a világ va-lamennyi színházi könyvében, interjújában beszélni illik. Pontosabban, a színház válságáról mint világjelenségről. Még pontosabban, s Peter Brook-i szóhasználatral élve: a Holt Színház helyébe lépő Elő Színház megteremtésének igényéről. Milyen gondolatokat fűznél e végeérhetet-len vitához?*

— Bizonyos, hogy napjaink közönségének nincs ideje vagy kedve

olyan dolgokhoz, amelyeket már százszor látott — megrágott és kiköpött. A televíziótól a moziig, az utcai plakátoktól a világúrból jövő gépi jelentésekig millió információt kell az embereknek megemésztetniük. Veszélyeztetett a lélek teherbírása, integritása. Ilyen körülmények között a legemberibb művészetnek, a színháznak olyan művészeti hatások kemény, átható rendszerét kell kidolgoznia, mellyel ennek az ezer és ezer irányból sokkolt emberiségnek újrakomponálja a világot. S itt visszakanyarodtam kiindulópontunkhoz. A színház ereje nem abban van, hogy azt fejezze ki, ami a világot szétdarabolja. A világszínház gondolata az, hogy a legemberibb művészetnek a társadalmi, politikai, földrajzi szempontból megosztott világban meg kell találnia azt, ami közös az emberiségben. Az igazi színház, az életre csodálkozó színház mindig azt tapogatja le az emberiség millió gondjában, ami az emberiségben a mértani középarányos... Különben is, ami a válságot illeti... az ember sem tökéletes. A lét és nemlét partjai között értelmesen és értelmetlenül, hittel és hitetlenül, hősiessen és gyáván cikázik fel és alá. Az élő színházat is, akárcsak a diadalmas embert, földi árnyéka kíséri. Beszélgetésünk abból indult ki, hogy a színház az összes művészetek közül a *legemberibb*. Ha ez igaz, akkor egyúttal annak a beismerése is, hogy a színház nem tökéletes, sőt a *legtökéletlenebb* a művészetek között. Alkotásai olyan mulandók, elillanók, mint a párás ablaküvegre rajzolt kép... A bibliai első emberpárral együtt Thália is kiüzetett a paradicsomból, és arra íteltetett, hogy álorcája verejtékével keresse az ő kenyerét... A tökéletes színház — *contradictio in adiecto*. Nem jöhet létre soha, mert függvénye a Kornak, az Időnek. Akár az egyén szűkre szabott élete. A tökéletesség a művészetben, úgy gondolom, egy végső formát tétélez fel: változatlan és maradandó képet. A színházművészet alkotásaiban azonban a megismételhetetlen emberi lét, a világosságot gyűjtő emberi szellem a teremtés hatodik napja. Amely azzal, hogy létrejön, megsemmisül. A láng, ahogy fellobban, megvakítja önmagát, mint az igazságot fanatikusan látni vágyó Oidipusz király... A görög amfiteátrumok körlepcsőit, az orkesztrák rogyant kőlapjait, a nagy triász jónéhány pergamenre írt tragédiáját meghagyta számunkra a kegyes idő, de a hisztriók művészetét, a hellászi közönség ovációjával együtt, elnyelte az enyészet. Pedig azt mondják, az ókori teátrum tökéletes színház volt. Akárcsak hős utóda: az Erzsébet-kori színház, akárcsak neveletlen fattya: a *commedia dell'arte*, akárcsak annyi meg annyi volt-nincs csodaszínház a nagyvilágban. Tökéletesség, úgy látszik, csak a kapuikat bezárt színházak válhatnak — a művészi erényeket felfelé kerekítő hálás utókor emlékezetében... A színháznak, ha élni akar, vállalnia kell mindent: sikert, megtorpanást, a virágkor után a válság ódiáját is. Ha a tökéletességből kegyeletteljes színház történeti adalékok lesznek, a tökéletlen, vagy ahogy Brook nevezi, a Holt Színházból minden bizonnyal sok-sok forró színházi est születik holnapra. A kérdés tehát számomra sohasem úgy vetődik fel: válságos vagy kiváltságos helyzetben van-e a színház? Hanem így: nekünk, színházi embereknek mindig számolnunk kell művészetünk emberi természetéből fakadó gyengeségével. Teremtő erejével. És vállalunk kell a válságot is.

Lejegyezte BÖLÖNI SÁNDOR