

A rendező színháza? Mettől meddig? És hogyan tovább?

Ezek igazi erdélyi kérdőjelek, bár valószínűleg a világ nagyon sok Erdélyében, sőt fejlettebb tájain is címbe írhatnók őket. A vidékiesség, a kisvárosiasság évszázadaiból örökölt nemcsak színháztörténeti, hanem időszerű színpadi kérdések jelzéseként is. A rendező színházáról ugyanis még a szó tegnapi értelmében sem beszélhetnénk egykori jó színházi központjainkkal, például Máramarossal, Szatmárral, Nagyváradal, Araddal, Temesvárral, Brassóval, Marosvásárhellyel kapcsolatban, de még a folyamatos kolozsvári (társulati) színjátszás 188 évéből is legfeljebb az utóbbi néhány évtizedben alakultak ki olyan feltételek, amelyek a rendezőt valamennyire is színpadi partnerévé teheték már a drámaíróknak és a színészeknek. Az a folyamat tehát, amely a világszínpadokon, a metropolisokban és általában a modern világ művelődési központjaiban több mint száz esztendeje tart, s ma már sokfelé a rendező egyeduralmi törekvéseivel „fenyeget”, nálunk, Erdélyben legfennebb harminc-negyven éve indult meg (még egyszer hangsúlyozom: a szó régebbi értelmében is).

Ilyenformán amíg minden este más-más darabban lépett fel a színész, és az évi ötven, hatvan bemutatóhoz legfeljebb néhány új díszlettel ha készült, új kosztümökről nem is beszélve, addig a szó legminimálisabb értelmében sem jöhetett létre sajátos rendezői művészet. Addig a színjátszás jellegének, színvonalának alakulása ténylegesen az író és a színész kezébe volt letéve. Addig a dráma szövege és ihletett színpadi felmondása volt az a két elem, amely együttesen színházművészetet teremtett — a színjátszása révén is alakuló nemzetiségnek. Addig a megírt és az elmondott szöveg uralkodott a színházban, s minden az író és a színész zsenialitásán vagy közepszerűségén, vagy ripacskodásán múlott. Addig? Meddig?

Lehet, hogy megszentelt hagyományokat sértek, ha megkockáztatom azt az állítást, hogy nálunk még a Janovics Jenő és a Kádár Imre éveiben sem létezett mai értelemben vett rendezői színház, bár mindkettőjüknek sajátos drámatörténeti s bizonyos színpadi, a játék stílusát is illető elképzeléseik voltak már. Ennek ellenére mindketten adott idők nagy műveltségű színpadszervezőinek tekinthetők „csupán”, akik a játérend modernizálásával, nagy nemzeti hagyományok felújításával, kiemelkedő színészegyenlések kiválogatásával, együtt-tartásával — és nem utolsósorban: a színészek közül kikerülő jó játékmesterek munkája állításával — vívták ki színháztörténetünkben már a „rendezői” rangot is. Előadásai azonban úgy viszonyulnának egy mai (művészi és közönségikert egyaránt hozó) kolozsvári vagy marosvásárhelyi, de mondhatjuk, hogy temesvári, nagyváradai, szatmári, sepsiszentgyörgyi bemutatóhoz is, mint például Janovics Jenő hetven évvel ezelőtti filmjei — rendezőileg! — Fábri Zoltán mai filmjeihez.

Nem szabad azonban ugyanakkor megfeledkeznünk arról, hogy mondjuk a tizenkilencedik és a huszadik század végének kiemelkedő drámaírói vagy színészei között nem létezett „a dologból magából következően” valamiféle különbség — ami a zsenialitást illeti. Mert hát a kiemelkedő színirodalmi alkotás éppen úgy túléli korát, mint ahogy a huszadik század kiemelkedő színművészei bizonyára nem nagyobbak, hanem csak másféle művészek, mint amilyenek a tizenkilencedik század legnagyobbjai lehettek. Nincsen tehát szó olyasmiről, mintha a színész vagy az író művésze „fejlődött” volna kétszáz vagy száz év alatt — bár stílusában mérhetetlenül átalakult koronként. Arra emlékeztetek viszont, hogy az urbanizáció bizonyos szakaszában jött csak létre az a színháztípus, amelyben a rendezőnek van már tere, ideje, anyagi és technikai lehetősége, hogy létrehozza azt az írói szövegből és színészi játékból — mint bizonyos értelemben: nyersanyagból — ki-kevert sajátos színielőadást, amely egységes műalkotásként éppen annyira csak rá, a rendezőre vall (csak az övé), ahogyan a szöveg is csak egy adott íróé, s a dikció és a játék is csak egy adott színészé lehet. Sok századon át tehát Európában az író és a színháza kedvéért mentek színházba; több mint száz éve viszont már... a rendezőért is.

Igy jöttek létre aztán nagy városokban, művelődési központokban (ahol létrejöhettek) a hosszabb ideig műsorrenden tartott híres előadásai miatt híressé váló színházak — a bemutatott drámákat estéről estére váltogató és az alakításokat is

többször „rögtönző“ vidéki színházak addigi gyakorlatának a meghaladásaként és tagadásaként is. Ettől kezdve aztán már a rendező színházról is beszéltek mindent Európában, az író és a színész színháza mellett, néha pedig ezekkel már szembeállítva az új jelenséget. És ezért állítom, hogy az erdélyi magyar színjátszásban ez a szakasz nagyon későn, talán csak a negyvenes években kezdődött el, s a közvélemény sem téved abban a megítélésben, hogy először éppen a marosvásárhelyi Székely Színházban, éppen Tompa Miklós színpadán teremtett a mi színház-történetünkben is fejezetet nyitó rendezői alkotásokat. Ekkor született meg tehát nálunk, Erdélyben is a rendező színháza, de a szónak abban az értelmében, aminek nincsen még semmi köze a rendező színháza körül ma világszerte folyó kísérletekhez és vitákhoz.

Persze, ha színház-történeti vázlatot írnék, a Tompa Miklós neve mellé most kolozsvári vagy nagyváradi rendezők neve is idekerülne, híres színészeké vagy jeles publicistáké, akik néha Tompával versenyre kelve teremtették meg a rendező színházat a felszabadulás után új anyagi lehetőségek között alakuló erdélyi magyar színjátszásban. (Körmives Nagy Lajos, Gróf László, Szabó Ernő, Méliusz József, Jordáky Lajos és Rappaport Ottó neve nem hiányozhatna e listáról.) Mégsem próbálkozom valamiféle teljességre törekvő felsorolással, mert a felsorolhatók egyikét sem helyezhetném színpadi szakértelem, de színpadi mondanivaló dolgában sem Tompa Miklós elé, s mert ezek a sorok csak kiindulási pontokat, vitaanyagot kínálnak azoknak a monográfusoknak, akik megpróbálkoznak majd a modern romániai magyar színjátszás történetének megírásával. Néhány összefüggésre azonban felhívom olvasóim (és a virtuális színház-történészek) figyelmét.

Mindenekelőtt arra, hogy a Székely Színház és Tompa Miklós színpadának e harmincöt évvel ezelőtti kiteljesedése mennyire nem volt előzmények nélküli, s mennyire egy adott drámatípus és játékstílus sokéves uralmával járt együtt nemcsak a szocialista, hanem a nem szocialista Európában, a második világháború előtt és után is. Az sem véletlen tehát, hogy éppen Tompa Miklós vált az első teljes értékű rendező-művésszé az erdélyi színpadokon. Megelőzőleg ugyanis nem kisebb nagyságrendű rendező, mint Németh Antal mellett ismerkedett éveken át, egy naturalisztikus-verisztikus, határozott társadalmi mondanivalókat mély lélektani (de sohasem mélylélektani) elemzésre és sorsábrázolásra építő játékstílussal s az ennek megfelelő magyar és európai repertoárral. Ebből kifolyólag aztán a felszabadulás után — a legjobb bukaresti realista rendezők mellé állva — Tompa Miklós az elsők között tudta nem dogmatikus szüklátőkörűséggel, hanem alkotó módon értékesíteni nálunk Konzstantyin Szergejevics Sztyanyiszlavszkij rendkívül jelentős és egy adott korszakban Európa-szerte igen nagy szerepet játszó drámaelméleti tanításait, mégpedig mindenekelőtt a századforduló magyar, román és orosz színpadi klasszikusainak a maga naturalisztikus felfogásában is rendkívül jelentős tolmácsolásával. Így váltak aztán Tompa Miklós Mórócz-, Caragiale-, Csehov- vagy Gorkij-bemutatói nemcsak a romániai magyar színjátszás antologikus darabjaivá, hanem Bukarestben és Budapesten egyaránt számon tartott és sokra értékelt rendezői remekléseké is.

Mindez pedig összefüggött Tompa Miklós társulatteremtő képességével. Az egykori Székely Színház olyan volt, mint mondjuk egy híres filológiai szeminárium valahol Európában, amelynek nagy hírű professzora jeles munkatársakat maga köré vonva elemez jeles irodalmi szövegeket. Tompa Miklós legszívesebben nagy kritikai realisták remekműveinek a hermeneutikájával foglalkozott próbáin, s ezeknek az egyidejűleg pszichológizáló és szociológizáló értelmezéseknek a színpadi játékokban adódó pszichofizikai következményeit alakította aztán ki olyan színész-munkatársak segítségével, amilyenek például Kovács György, Szabó Ernő, Delly Ferenc, Kőszegi Margit vagy András Márton voltak. Tompa Miklós rendezői színháza tehát egyidejűleg volt irodalmi, sőt „filológizáló” színpad és a színész színpada is. Nagyszerű műhely, amelyet egyaránt bálványozott a közönség s a kritika. Amíg megörizte (amíg megörizhette) fentebb körülírt műhely-jellegét.

Tompa Miklós vállalkozásának sikere ugyanis önmagában hordozta későbbi eljelentéktelenedésének az elkerülhetetlen feltételeit is, amelyek néhány év múlva, az ötvenes évek végén kezdtek már éreztetni gátló hatásukat. Nem lehetett ugyanis sokáig évi egyetlen paradés művészi teljesítményre építeni egy 1945 és 1960 között még viszonylag kis város színházi életét, ami mellett legfeljebb egy vagy két közepes vagy rossz előadás szerepelt aztán az évadonkénti játékrendben. Természeteleneesen nagy volt ez az átmenetek nélküli átcsapás az évadonként ötven-hatvan bemutató színházból az egy-két-három bemutatóra... A társulat minden erejét mindig arra az egyetlen teljesítményre összpontosította, amelytől egy adott időpontban országos és nemzetközi hírnevét remélte, a néző viszont mégsem ülhetett végig harmincszor is ugyanazokat az előadásokat a marosvásárhelyi Kulturpalota

akkori nézőterén. Ez azonban e színház belső ellentmondásainak csak a szociológiai magyarázatát kínálja. Ne feledkezzünk meg tehát az idők mélyén kialakuló művészi, tartalmi változásokról, amelyekkel végül is nem tudott lépést tartani Tompa Miklós és társulata sem (mint társulat). Arra gondolok ugyanis, hogy az említett klasszikusokra épített játékközpont és játékközpont a hatvanas évek derekára mintegy túlhaladott az idő mindenütt, ahol addig uralkodott (Keleten és Nyugaton is). A színházi emberek s a nézők torkig voltak már a tegnapi, egyre jobban elhaló vagy egyre gyorsabban meghaladó társadalom elsőrendű szociológizáló bírálatával s az ettől elválaszthatatlan, részletezően pszichológizáló színjátással, és valami újjal próbálkoztak a világ leghíresebb és legújabb színházi műhelyeiben éppen úgy, mint nálunk, Romániában s Erdélyben is. Ez az újdonság, illetőleg ezek az új törekvések teremtették meg például a Liviu Ciulei nevével fémjelzett világhírű román rendezői iskolát, akárcsak a szomszéd országok művészetében Andrzej Wajda vagy Jancsó Miklós korszakalkotó filmjeit... nálunk pedig, a romániai magyar színjátszásban — Harag György színpadát.

Természetesen megint igazságtalanok vagyunk, amikor egyetlen nevet említünk a szóba hozható tíz helyett. De Harag György érezte és értette meg legjobban nálunk azt az újdonságot, amit például az első *Forrás*-nemzedék hozott és vitt teljes diadalra irodalmunkban. Azt az életérzést, ami művészek és műelvezők új nemzedékei járta át, hogy tudniillik túl kell lépni végre a nagyrealizmus dogmáin, az elmeredevett naturalisztikus és verisztikus konvenciókon, s bátran vissza kell nyúlni a különféle avantgarde törekvéseknek a század első negyedében Európaszerte uralkodó, aztán a harmincas évek folyamán Keleten és Nyugaton is nagyrészt cserbenhagyott művészi hagyományaihoz.

Ez a hangváltás, ami valahogyan és valamennyiben összefügg a realizmus és a romantika „divatjának“ az európai kultúrtörténet utóbbi évszázadai folyamán szakadatlanul ismétlődő helyesével, nem következett be egyik napról a másikra az erdélyi magyar színpadokon sem. Példa erre Harag György rendezői pályája. Ha jól utánagondolunk, ő volt Tompa Miklós leghűségesebb és legtehetségesebb tanítványa, aki Nagybányán, majd Szatmáron, aztán Marosvásárhelyen Tompa Miklósék elképzeléseit vitte tovább fiatalabb színészek élén, és tulajdonképpen csak a hetvenes évek folyamán törte át nálunk is igazából az emlegetett naturalisztikus-verisztikus játékközpont „hangfalát“.

Szociológiaiában látom Harag György évek óta tartó sikersorozatának titkát, hogy munkáját nem kötötte egyetlen város, egyetlen társulat lehetőségeihez olyanformán, mint annakelőtte Tompa Miklós, hanem városról városra járva, társulattól társulathoz szegődve — kicsit mindig vendégzereplőként — az egész megfiatalodó erdélyi magyar színjátszásból, mindenekelőtt azonban a szatmári, marosvásárhelyi s kolozsvári társulatból válogatta ki azokat a színművészeket, akikkel már másképpen értett szót, mint elődjeikkel Tompa Miklós. Tompa ugyanis (intellektuálisan) erőszakosabb rendező volt az elemzőkor, mint amilyené később Harag vált, valójában azonban több hozzájárulást várt el színészeitől a színpadon (mint manapság Harag) az előadás előkészítésének végső fázisaiban. Mert Harag György viszont úgy közelíti meg színészeit az olvasó- és rendező próbákon, mintha őt se tudna számolni, azaz kezdetben fokozottabban teszi részesévé a színészt a rendezői vízió kialakításának, amikor azonban ilyenformán „nyomot fog“, akkor elképzelését és az elképzelést hordozó színpadi látomást erőszakosabban valósítja meg a színpadra állításban — a helyzetekben és a játékokban —, mint Tompa Miklós a filológiaibb szövegelemzéseinek eredményeit.

Mindettől pedig elválaszthatatlan az a körülmény, hogy Harag György színpada éppen olyan értelemben és mértékben tekinthető expresszionisztikusabb vagy szürrealisztikusabb vételetűnek, ahogyan a Tompa Miklósé naturalisztikusabb és verisztikusabb volt. Tompa inkább szociológizált és pszichológizált kritikai realitások remekeinek a bemutatásakor; Harag ehelyett gondolatibb, erkölcsfilozófiai tartalmakban gazdagabb és sokkal kegyetlenebb, sokkal több hatású víziókat teremt színpadán. És ezzel a nálunk kezdetben viszonylag újszerűbb stílussal, kialakításának folyamatával tette a maga állandó partnereivé Harag György (sikereinek utóbbi éveiben) a színészek közül például Lohinszky Lorándot, Tanay Bellát, Vadász Zoltánt, Héjja Sándort, Sebők Klárát.

Játékközpontja különben nem olyan egységes, mint a Tompáé volt huszonöt, harminc évvel ezelőtt; színháza tehát más értelemben irodalmi műhely, mint ahogyan ezt a Székely Színházzal kapcsolatban említettük. Harag ugyanis nagy előszeretettel játssza az új erdélyi magyar dráma legsikeresebb szerzőjének, Sütő Andrásnak a színműveit, de hozzájárult Páskándi Géza, Székely János és Csiki László színpadi indításához is. Másfelől: ritkábban dolgozik klasszikusok szövegeivel, amelyeket nem szerkeszthet át, vagy nem húzhat meg oly „szuverén“ módon, mint barátainak

szövegeit, s amelyekre nem játszhatja rá vízióit oly vakmerően, mint emezekre. Bár ki tudja? Az erdélyi magyar expresszionisztikus színjátszás újjászületését Harag György Nagy István egyik velejéig naturalisztikus drámájának az újraértelmezésével (mondhatnánk: áhangszerelésével, expresszívabb színpadi „olvasatával“) kezdeményezte még Marosvásárhelyen; aztán Kolozsváron vezette el — színházterületileg az időben látszólag visszafelé haladva, valójában azonban gondolatilag egyre mélyebbre fúrva — Sütő András három drámáját Illyés Gyula historikus színpada felől Madách Imre színpadi költeménye, a színpadi történelemfilozofálás felé; hogy nemrég aztán Gorkij *Ejjeli menedékhelyének* már a szó kozmogóniai értelmében egyetemes „emberi színjátékként“ való felfogásáig és beállításáig jusson el (különösen az első felvonással).

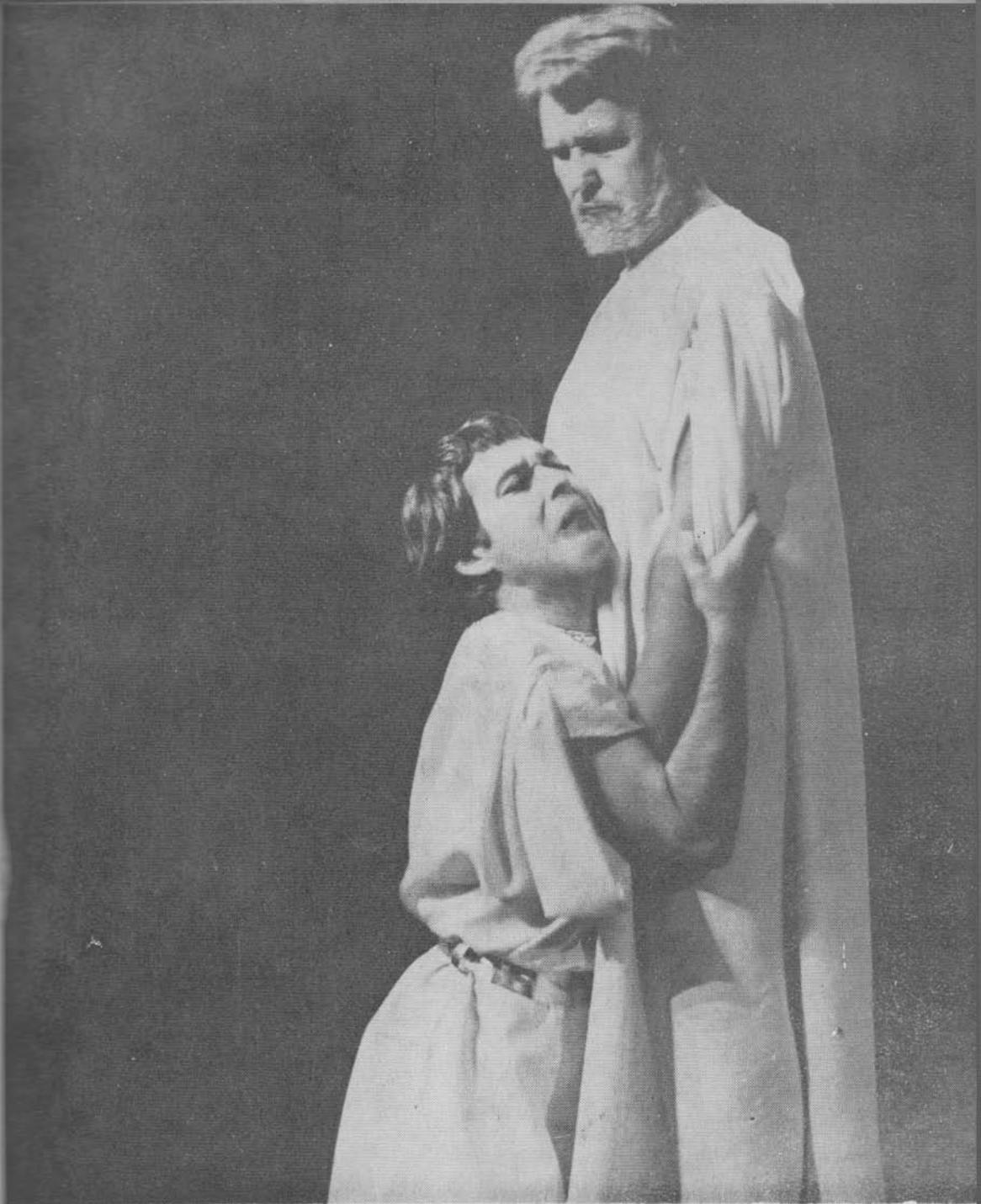
És Harag Györgynek tulajdonképpen minden sikerült azóta, hogy azzal a marosvásárhelyi Nagy István-bemutatóval új hangot ütött meg nálunk. Bár legtöbb előadása kiteljesítetlenebb, egyes részleteiben kiegyensúlyozatlanabb, mint amilyenek Tompa Miklósék csúcsteljesítményei voltak (Harag ugyanis jobban alkalmazkodik a végeredményében vidéki, viszonylag ma is kisvárosi társulataink próbalehetőségeihez, s nem dolgozik egy-egy előadás annyit, mint Tompa) — mégis évek óta minden Harag-előadás elsőrendű művészi esemény, mert mindegyik magán viseli a kiemelkedő rendezőegyniség munkájának sajátos jegeit, s mindegyik — a félsikernél megrekedő is — termékeny eszmei, művészi izgalomba hozza nézőit és kritikusait.

Mindezzel kapcsolatban pedig szembe kell fordulnunk azzal az elterjedt váddal, hogy Harag György (és sok mai rendezőtársa) megbontotta színjátszásunk „ökológiai“ rendjét, azaz az író, színész és rendező színházának a nálunk, mint jeleztük, tulajdonképpen csak Tompa Miklósékkal kialakult egyensúlyát. Ezek szerint tehát Harag György valamiféle vidéki utánzója lenne nem is Peter Brooknak, hanem még inkább azoknak, akik Brookot ebben a tekintetben jóval „túlhaladva“, az író szövegét és a színész önálló alkotási lehetőségeit teljességgel megtagadva (vagy teljességgel szabadjára engedve), amolyan drámai gyakorlattá, intellektuális ingyenkedéssé, spontánabb vagy szervezettebb happeninggé fokozták le Nyugaton az egész színjátszó művészetet (persze, ahol „lefokozhatták“: az egyetemi színjátszásban vagy a modern színházi laboratóriumokban). De hát édes jó fennvalónk, a színórpadláson is túl, hol van szegény jó Harag György, elképzeléseinek merészsége, újdonsága szempontjából Brooktól, hát még a Brook legkülönfélébb „pogány“ meghaladóitól?...

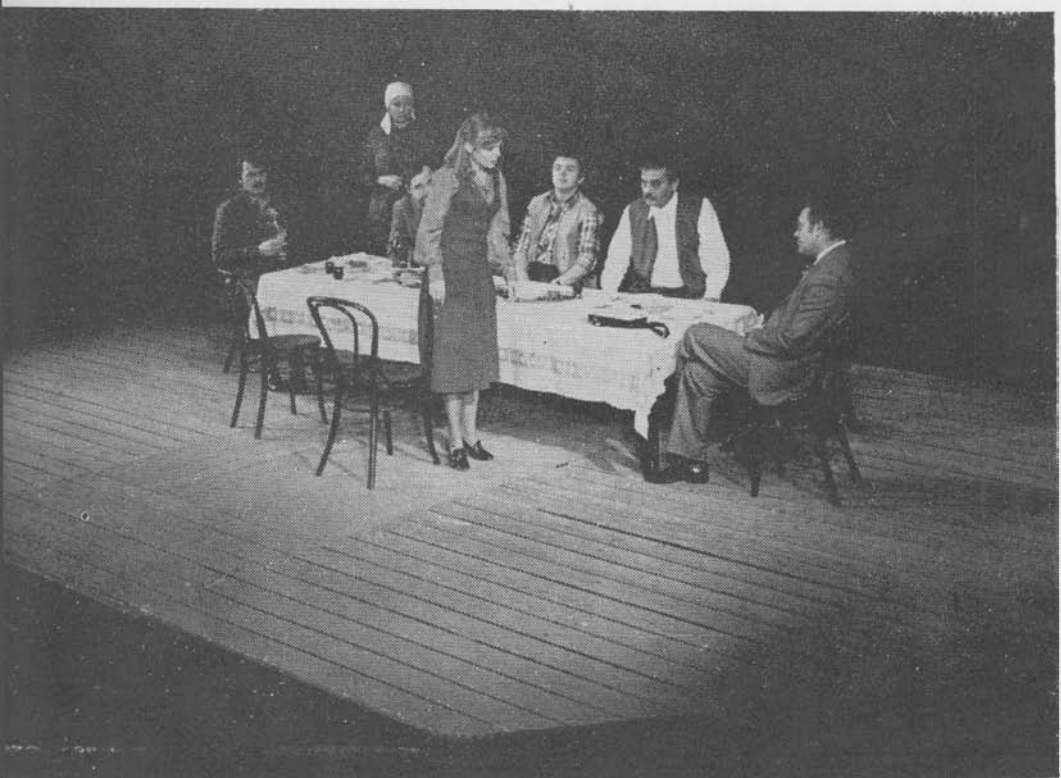
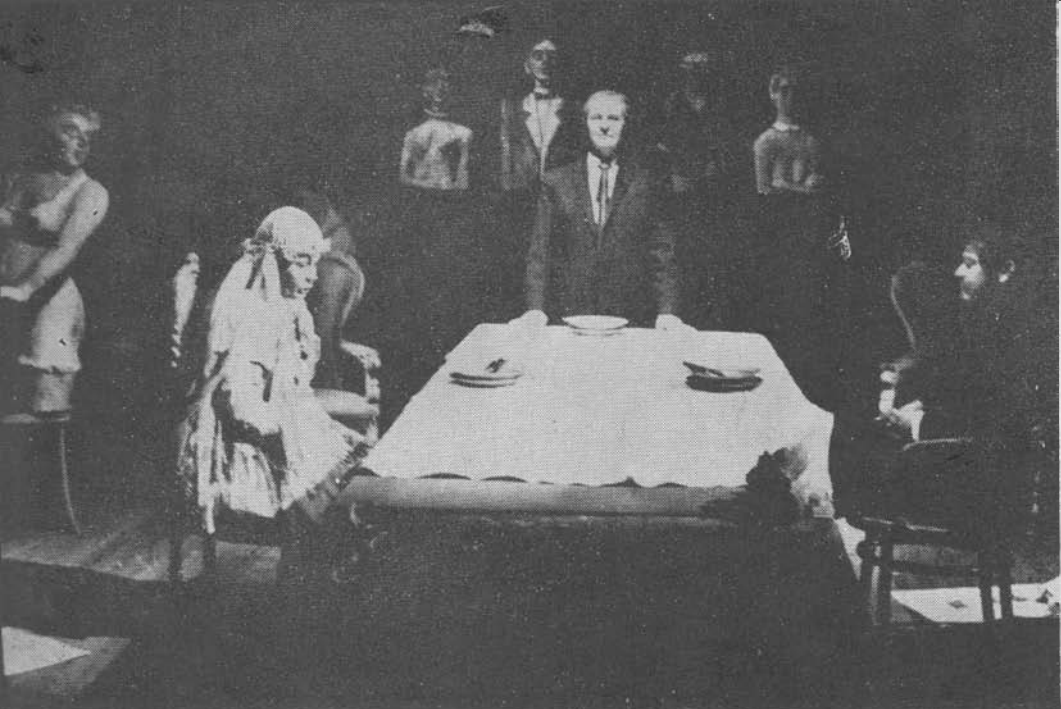
A fentebbi vád szerintem egészében a legkonzervatívabb, a legelmaradottabb nézőtéri széksorokból, a Lehár- és Kálmán-operettek rajongói előtt meghajló „teoretikusoktól“ származik. Akik szerint ugyanis a színház nem lehet más, mint tükrözés egy az egyhez, amin azután hallgatólagosan egy bizonyos szórakoztatóipari igény kielégítését értik (társalgási dráma címen). De hát Harag György, Kincses Elemér, Szabó József, Cseresnyés Gyula, Farkas István, Kovács Ferenc, Gyöngyösi Gábor, Völgyesi András és Horváth Béla mind-mind sokkal közelebb állanak még ma is Tompa Miklóséhoz, mint a nyugati kísérleti színpadok legjamborabb irányzataihoz. Egyáltalán: a lengyelekhez és a jugoszlávokhoz se hasonlíthatók, ami a rendezői újítást illeti. Nagyfokú elfogultságról tettek tehát tanúbizonyságot szerintem azok a nézők, színházias és kritikusok, akik jó ideig mind csak az író és a színészt „féltették“ nálunk — Harag Györgytől. Ő ugyanis lényegében éppen olyan értelemben interpretatív művészetnek fogja fel a színházat, a rendezést, mint Tompa, legfeljebb másféleképpen interpretálta ma már, mint Tompa Miklós tegnap. A különbség tehát „csak“ annyi Tompa és Harag rendezése között, mint Fischer Annie és Kocsis Zoltán zongorázása, George Georgescu és Celibidache karmesteri felfogása és gyakorlata között.

Ezt a megjegyzést pedig azért tettem, hogy a rendező színházáról szóló fentebbi gondolatmenet valamennyiben futurológiai (?) záradékához is eljuthassak. A „hogyan tovább?“ kérdéséhez. Egyesek szerint ugyanis színjátszásunk léteérdeke, hogy visszatérjen az atyák által „megszentelt“ rendezői színházi koncepcióhoz, mert hát a közönség legszélesebb rétegeinek csak a naturalisztikus-verisztikus színpadművészet kell, s minden egyéb éket ver a színház és a nézősereg közé, ami egyfelől a televízió malmára hajtja a vizet, s hozzájárulhat az erdélyi magyar színjátszás és drámairodalom elsorvasztásához...

Nem megyek bele ebbe a vitába. Nem féltem a magyar színjátszást a magyar televízióadástól, mint ahogyan a román, német, angol, orosz színjátszást sem féltem a nemzeti nyelveken folyó televízióadásoktól. Meggyőződésem, hogy a drámai színház és a televízió különféle adásai jól kiegészítik egymást, hogy a televízió nem élhetne meg a színházművészetrel való állandó kapcsolattartás nélkül, mint ahogy a színházművészetnek is jót tesz a televízióval (mint korábban a film-



NÉRÓ ÉS SENECA: BOÉR FERENC ÉS ACS ALAJOS
KINCSES ELEMÉR: ÉG A NAP SENECA FELETT
(Gheorghe Iancu felvétele)



KÉT ASZTAL KÖRÜL... (Csomafáy Ferenc felvételei)

**1. CSIKI LÁSZLÓ: ÖREG HÁZ (BERECZKY JÚLIA, VADÁSZ ZOLTÁN
ÉS HEJJA SÁNDOR)**

**2. KOCSIS ISTVÁN: NEM ZÁRJUK KULCSRA AZ AJTÓT (FERENCZY ISTVÁN,
SZÉKELY ANNA, RÉTHY ÁRPÁD, ZAKARIÁS KLÁRA, CSORBA ANDRÁS
ÉS TÓTH TAMÁS)**

művészettel) való versengés. Éppen itt szeretnék tehát utalni még arra, mennyire neveléses ma már a rendező színházának még a tegnapi, klasszikus megnyilvánulásaitól is féltetni a színjátszás jövőjét, milyen anakronizmus „visszasírni” a rendező nélkül hanyórázó író és színész színházát (ami különben vissza se térhet, ha csak fel nem robbantjuk mai kultúrközpontjainkat, s nem „költözünk vissza” a múlt század kisvárosaiba). Sőt, szerintem színházaink jövődjéje éppen attól függ, hogy a közönség színházi igényét, illetőleg a nagyközönség színházának az igénylését mennyiben tudjuk összekapcsolni, itt, Erdélyben is, akár a Harag György rendezői újításait is messze-messze túlhaladó színpadművészeti újdonságokkal.

Remélem, senki sem gyanúsít azzal, hogy az irodalmi színház ellensége vagyok, hogy ahol és amennyiben tölem függene, elvágnám a természetes kapcsolatokat a drámai szöveg, a rendező, a színész és közönség között. Ellenkezőleg, éppen e kapcsolatok megújítása érdekében emelek szót. Véleményem szerint ugyanis annyira nem fenyegeti a humán tartalmaktól elszakadó happening veszélye erdélyi színjátszásunkat, hogy főfeladatunk ma inkább, mint eddig, klasszikus szövegek feltámasztása s új szövegek érvényesítése éppen a színpadot és a közönséget elválasztó mindenféle konvencionális szépelgés, rutin, megszokás leküzdése — a népszínház eszméjének a gyakorlatának a mai avantgarde-ok szellemében és gyakorlatát szerint való újáteremtése útján.

Példázzuk mindezt Shakespeare sorsával felszabadulás utáni színpadjainkon. Én leszek az utolsó, aki lebecsülöm Kőmíves Nagy Lajos, Dorián Ilona és Halász Géza harminc évvel ezelőtti *Rómeó és Júliá*jának az erdélyi színháztörténeti, szociológiai jelentőségét. Ennek az előadásnak az egykori közönségsikere sem feledtetheti azonban azt az igazságot, hogy a szó fentebbi értelmében vett rendezői színházak egyikének sem sikerült megszólaltatnia nálunk Shakespeare-t harmincöt év alatt; éppen azokon a deszkákon tehát, amelyek jórésben a magyar Shakespeare-kultusz egykori kialakításának köszönhetik közel kétszáz éves múltjukat. Tompa Miklós úgy kerülte Shakespeare-t, mint művészi elképzeléseinek veszélyes buktatóját. Harag György és Kincses Elemér sem tud még mit kezdeni Shakespeare-szövegekkel, amelyek mintegy „nem férnek bele” expresszívabb vagy racionalisabb vízióikba. Eppen ezért minden futurológiai hókuszpókusz nélkül egyszerűen csak idejegyzem azt a feltételezésemet, hogy rendezői színházaink jövődjéje is mindenekelőtt azoktól függ (főként holnapfiataloktól), akik alkotó merészséggel, játékosággal és nagyon gazdag fantáziával nyúlnak majd hozzá Shakespeare-szövegekhez is, és mai komédiákat, tragédiákat teremtenek belőlük (e szövegekből!) — a legforradalmibb értelemben vett avantgarde-színpadok eszközeihez folyamodva. Nincs tehát nagy jövődjé annak az erdélyi magyar színjátszásnak sem, amely olyan módon operettesíti s manirosítja el a Shakespeare-komédiát, amint ezt Kolozsváron tették nemrégiben (a *Lóvátett lovagok* bemutatóján). De annak a színjátszásnak a továbblépésében, kibontakozásában sem igen hiszek, amely mintegy kizárja társulataink életéből az olyan rendezőt, mint Kovács Levente, aki diák-színjátszói élen a legtöbb készséget mutatta nálunk Shakespeare- vagy Brecht-szövegek korszerűsítésére, revitalizálására, a mai fiatal nézők életérzésével való telítésére.

Tudom, az erdélyi magyar színházi rendezés kérdése adminisztratív probléma is; hogy hát hol és hány rendezőt nevelünk, s kiknek adunk ezután rendezői diplomát. Nem becslöm le ezt az ügyet sem. De tudom, hogy a rendező színháza kérdésének a néző színháza kérdéskörével való egybekapcsolása Erdélyben is összefügg a főiskolás és amatőr színjátszásnak a hat romániai magyar színházzal való szorosabb egybekapcsolásával. Mégpedig nem abban az értelemben, hogy diák- és munkásszínjátszók tanulják el öreg színpadi mindentudóktól a szórakoztatás, a mulattatás, a nevetetés rutinos, tegnapi műfogásait, hogy aztán ők is megrendezhessék a maguk szilveszteri kabaréját, hanem hogy végre olyan rendezők is szóhoz jussanak színpadjainkon — persze az eddigi legjobbak mellett és sohasem helyett —, akik a rendező színházának a kialakítása terén messze túllépek nemcsak a Tompa Miklós tegnapi újdonságait, hanem a Harag György mai újságjait is; és akár a halálos komolyan, milliméterre megszervezett „álszövegírás”; akár a legacionálisabb *suspense*, akár a groteszk parabola irányába haladva teremtenek új világot a holnap, az akkorra már kétszáz éves erdélyi magyar színpadon. Valahogyan olyanformán, ahogyan ezt a Seprődi Kiss Attila és a Kovács Levente színpadán láttuk nemrég, a romániai nemzetiségi színházak második sepsiszentgyörgyi kollokviumán.

Aki megéri, meglátja. Én reménykedem.