

KOLTAI TAMÁS

Az én Kaposvárom

■ HARMINC ÉVAD, ÉS AMI UTÁNA JÖN ■

Kaposvárról tudjuk, hogy jelenség. Könyvbe is van foglalva. Van Kaposvár-jelenség, kaposvári legenda és kaposvárszürke, utóbbi így, egybeírva, mint az okkersárga vagy a rubinvörös, azzal a különbséggel, hogy a kaposvárszürke nem szín, hanem stílus, világnézet, még inkább valóságlátás, amely a hamis (rózsaszín) illúziókkal szemben a konok realitással határozza meg önmagát.

Több mint harminc éve járok Kaposvárra színházat nézni. Ezalatt kétszáznegy (204) előadást láttam. Ennyiről van magándokumentációm, dátumokkal ellátva. Persze tévedhetek, egy-két előadást elfelejthettem följegyezni. Nem találok írott nyomát, noha egészen biztosan láttam a *Tarelkin halálát* Komor István rendezésében; élesen emlékszem

néhány részletére, és őrzöm magamban mint emblematikus emléket. Mint annak az embernek az emlékét, aki nélkül Kaposvár nem jöhetett volna létre. Komor kiváló férfiú és széles látókörű színházi személyiség volt. Ő igazgatta a Csiky Gergely Színházat, amikor Zsámbéki Gábor odaszereződött a főiskoláról. Komor adott lehetőséget a kaposvári társulat irányváltására, a gyöngye minőségű *daliszínház* átalakítására szellemi és szakmai műhellyé. Ő nevezte ki főrendezővé Zsámbékot, aki az ő korai halála után lett igazgató. Minderről bőven olvashatni Mihályi Gábor *A Kaposvár-jelenség* című könyvében. Úgy látszik, ennyi nem elég a tisztességes színháztörténeti emlékezethez. Legutóbb a Pécsi Országos Színházi Találkozó (POSZT) idei műsorfüzetének beköszöntőjében hamisította meg egy átmeneti potentát „a Kaposvár-jelenség” születését, olyan neveket idézve, amelyek viselőinek a történetekhez semmi közük sem volt, viszont említetlenül hagyva a Komorét. Senki sem akadt – tájékoztatlanágból vagy szervilizmusból? –, aki kijavította volna a szubjektív hiúság táplálta „tévedést”. Pedig volt a közelben Kaposvár-közelbeli személyiség.

Kortársként és szemtanúként följosítva érzem magam, hogy szintén szubjektív módon, de a látott előadások alapján ítélem meg a kaposvári színház harminc évadát. Nem tudom, hogy kétszáznegy produkció elég-e hozzá; ez a szám mindenestre durván a bemutatók kétharmada. Harminc évadról beszélek, noha valójában harmincegyről kellene, hiszen a változást az 1971–72-es szezontól, a *Sirálytól* szokás számítani, amelyet Zsámbéki már főrendezőként jegyzett (a Csehov-bemutatót emlegetjük „szűzbeszédésként”). Csakhogy Zsámbéki már az előző szezonban főrendező volt. Láttam is *Mandragora*-rendezését (1971. május 6-án), bár egyetlen mozzanatra, egyetlen színészre sem emlékszem belőle, amit szimptomatikusnak vélek; képi memóriám, az élmények rögzülése évtizedek távlatából nem manipulálható. (Még az ötvenes évek közepéről is több tucat előadást tudok leját-

Tarelkin halála
(Dánffy Sándor, Vajda László)





Sirály (Molnár Piroska, Olsavszky Éva)

szani fejben, előttem van a hely, ahol ültem, a jelenetek atmoszférája, a meghajlás a végén.)

A HŐSKOR

Nem a *Mandragora* az első előadás, amelyet Kaposváron láttam, hanem Hubay Miklós Soós Imre-darabja, a *Tűzet viszek* 1970. április 17-én. Az akkori „káder” rendezők egyike állította színpadra, ahhoz képest nem is volt rossz, tisztán emlékszem Tímár Évára, Csíkos Gáborra, a kissé irodalmias darab szolid teatralitására. A *Sirály* (1971. október 17.) persze a magánmitológiámban is fordulópont volt, de – nem szeretnék hazudni – nem az előadás pillanatában. *Aznap este* nem ismertem föl, hogy színháztörténet íratott (szűk másfél évtized múlva, a *Három nővér* Katona József színházi premierjén Ascher Tamás Csehovjáról már tudtam, kifelé jövet odaszóltam Gerold Lászlónak, „ez az évad legjobb előadása”, mondhattam volna merészebbet is, de akkor még óvatosan duhajkodtam), ennek láttamozásához még el kellett telnie néhány hónapnak, meg kellett nézmem hozzá Székely Gábor szolnoki *Sirály*-ját (december 8.) és Ádám Ottóét a Madách Színházban (1972. január 28.), hogy fölismerjem a *tendenciát*, a régi és az új színház harcát, amiről maga a darab is szól.

A *Sirály* amúgy csak a manifesztált kezdet, a latens előkészítő munka 1968 óta

folyt, a könyvtár alkalmi stúdióvá alakításával és több irányjelző előadással. Ezeket nem láttam. Nem láttam Zsámbéki nevezetes Schisgalját, *Mirandoliná*-ját, *A windsori víg nőket*, első operettjét, a *Leányvásárt* és a *Sirály* utáni *Filumena házasságát* sem. Nem láttam *Barcscy Koldusoperá*-ját, sem az *Egy csepp mézet*. Az 1971–72-es szezonban a *Sirályon* kívül láttam a *Szent György és a Sárkányt* (Zsámbéki), az 1972–73-asban a *Patikát* (Ascher), a *Homburg herceget* (Zsámbéki) és *A műveltség netovábbját* (Szőke István), a ’73–74-esben a *Kurázi mamát* (Babarczy), az *Ahogy tetsziket* (Zsámbéki), a *Szerlem* című Barta Lajos-darabot (Ascher) és az említett, „följegyzés nélküli” *Tarelkin halálát* (Komor István). Csak az 1974–75-ös évad „telítődött”, nyolc előadással. Nekem akkor állt be Kaposvár. Akkortól tudtam biztosan, hogy ott színház történik.

Hogy miért kissé késve, nem tudom. Főleg arra keresek magyarázatot, miért nem éreztem meg az 1968-ban kezdődött erjedést, amely egybeesett folyóiratunk, a SZÍNHÁZ indulásával. Persze, a *Sirály* után már evidens volt, hogy Kaposvárra figyelni kell, és a lap éles szemű, kiváló színházi ízlésű főszerkesztő-helyettese, Cs. Török Mária jóvoltából nemzedékem fiatal kritikusai – Nánay István és Pályi András – írták is a cikkeiket szorgalmasan. Ami engem illet, rendszeresen 1969-től kezdtem vidéki előadásokat nézni; kivételként 1966. november 14-én láttam egy pécsi *Szeget szeggel*-t (talán pesti vendéjáték volt?), 1967 novemberében egy másik pécsi előadást (ezt már a Nagyvilág című folyóirat megrendelésére), decemberben egy kecskeméti. ’69-ben fél tucat, ’70-ben egy tucat vidéki előadás szerepel a listámon, ami nem mondható soknak, és ahogy végigolvasom, jelentősnek sem; 1968-tól 1970 végéig majdnem háromszor annyi színházat láttam külföldön (Londonban, Stratfordban, Párizsban, Prágában, Bukarestben), mint itthon vidéken. Köztük olyanokat, mint Brook *Oedipusa*, Roger Blin *A játszma vége* című Beckettje, George Devine *Tartuffe*-je (csak évekkal később fogtam föl, kihez volt szerencsém alkonyi korában!), Ariane Mnouchkine *Szentivánéji álomja* (dettó, csakhogy az illető még zöldfülű volt), Lucian Pintilie *Karneváli éjszakája*, Liviu Ciulei *Leonce és Lénája*, David Esrig Diderot-átirata, a *Rameau unokaöccse*, Penciulescu *Lear királya*, Otomar Krejča *Lorenzacciója* és *Ivanovja*. Nem tudom, hogy generációm tagjain kívül mond-e valakinek valamit ez a név- és címsor; én mindenesetre beleborzongok, miközben leírom. Csodálkozom, hogy ezek után volt kedvem itthon színházba járni. A hazai teátrumi sivatag mindenesetre mélyen lesújtott, és az akkori idők néhány biztató jele (Ruszt és Halász Péter az Egyetemi Színpadon, a Huszonötödik Színház, Major „magánszínháza”: *A luzitán szörny*) nélkül, azt hiszem, elment volna a kedvem az egésztől.

Így következett el a kaposvári *Sirály*. Akkoriban a Színházművészeti Szövetség előadásvitákat rendezett bizonyos produkciókról, amelyeket egy-egy fölkért rendező, illetve



Ivanov (Rajhona Ádám)

kritikus vezetett. Korábban, 1967 decemberében egy ilyen „szeánsz” jóvoltából alkalmi sofőrként kerültem Kecskemétre és az előadás szünetében – mint Pilátus a credóba – a napilapkritikába. A *Sirály*-előadás vitájára már kritikusként kértek föl; rendező párom Léner Péter volt. A beszélgetések egy részét az idő tájt közvetlenül az esti előadás után tartották, nem másnap délelőtt, ahogy értelmes lett volna. (Kell minimális idő egy produkció megemésztéséhez; Forgách András mondta egy rögtöni vitán, hogy neki másnap reggel, az ágyban születik meg az előadás.) Már nem emlékszem, ki mit mondott a késői órán, de az biztos, hogy nem hirdettünk korszaknyitást. Dicsértünk is, bíráltunk is, én valószínűleg jobban meg voltam ijedve, mint a társulat tagjai, az önbizalom hiányát föltehetően jónak láttam némi szigorúsággal kompenzálni. A Trigorint játszó Szabó Kálmán megsértődött valamin, demonstratívan távozott a vita kellős közepén (ami persze nem volt meglepő, máig ritka, ha a hasonló vesézéseken nem történik ilyesmi). Hazafelé a kocsiban Lénerrel megállapítottuk, hogy „jól szerepeltünk”; ahhoz képest, hogy két évvel és néhány hónappal később az *Ahogy tetszik* vitáján teljesen leblokkoltam, és a segítségemre siető Molnár Gál Péternek kellett kivennie a számból a szót, így is volt.

Verba volant, scripta manent. Három hónap múlva, 1972. január 21-én Székely *Sirály*-ról írva a Népszabadságnan visszatértem Zsámbéki rendezésére, összevettem a kettőt,

majd a Nagyvilág című folyóirat 1972. májusi számában *Szárnyaló és szárnyaszegett sirályok* címmel szembeállítottam őket Ádám Ottó Madách színházi bemutatójával. A kaposvári előadásról azt írtam, hogy „kesztyűdobás a naturalizmusnak és a Csehov-tradíciónak”; „Magyarországon először elszakad a hangulatteremtő drámakezdestől, amely Csehov-rendezésekben mindaddig kötelező volt”; „nincs derített és szórt fény, tárgyilagos munkavilágítás teszi hangsúlyossá a színház jellegét”; „száműzetik az elomló, lágy révedezés, a puha mozdulatok melankóliája, a szépelgő beszéd, az eseménytelenség színpadi unalma”, és így tovább. A stílusfordulaton kívül értelmezési fordulatot is konstatáltam. Rosszul ismertük Csehovot, kockáztattam meg, ha eddig úgy gondoltuk, hogy szereplői „nyájaskodó széplelkek... akik nemes tartással viselik szerencsétlen sorsukat, és vigasztaló szavakat mondanak egymásnak. El kell olvasni a drámát. Arkagyina durván lejáratja fia darabját, kegyetlenül gunyoros Másával, zsarnokoskodik Trigorin fölött. Nyina a fővárosi híresség megpillantásakor faképnél hagyja Trepljovot, aki élvezettel kínozza a lányt a lelőtt sirállal. A féltékenység, hiúság, kicsinyesség és parlagiasság jelei szinte percenként megmutatkoznak a szereplők magatartásában.”

Az efféle nézet akkoriban olyan szokatlan volt, hogy valaki ráírta a Színháztudományi Intézet dokumentációjának *Sirály*-dossziéjában tárolt lapkivágat margójára: „Ez hülye!” Évekkel később anyaggyűjtés közben akadtam rá; talán most is ott van még, ha el nem lopták. (Remélem, hogy nem; szeretem a trespéd elmét kritikailag kihozni a sodrából, és örülök neki, ha nyoma marad.)

„Zsámbéki színpadának szereplői nem tehetetlen vergődők, még kevésbé számandó áldozatok. Reménytelen individualisták inkább, akik vad gyönyörrel vagy kétségbeesett kapaszkodással gyötrik egymást... Emberi kapcsolatok nélkül, a féltékenység, hiúság és közöny légkörében meghal a művészet – erről szól kegyetlen józansággal, indulatosan a kaposvári *Sirály*” – vontam le a végső következtetést. S mivel úgy véltem, hogy Székely szolnoki rendezése továbbgondolja ugyanezt – nála Arkagyina és Trigorin „emberileg és művésziileg egyaránt halottak”, míg „velük szemben Trepljov és Nyina egyértelműen tehetséges” –, mindkettőjük esetében programnyilatkozatot, generációs színházfölfogás meghirdetését föltételeztem. „Zsámbéki saját társulatszerzői gyakorlatát rendezte hitvallássá”, szögeztem le, s ez a „fiatalos lázadás a konvenciókkal szemben” markáns kontrasztot képviselt a Madách előadásához képest, amelyről

úgy gondoltam, hogy „a művészet megújulásába vetett hit elvesztésének folyamatáról” szól, azaz „rendezőjének művészszemléleti szkepticizmusáról vall”.

A REALIZMUS ÁTÉRTÉKELÉSE

Ami elkezdődött, színháztörténetileg a *realizmusfogalom átértékelésének* nevezhető. Az ötvenes évek második felétől Ádám Ottót az eszméket illusztráló, ideologikus „pártosságtól” megszabaduló és a magánéletet, az individuális értékeket, a lélektani nüanszokat rehabilitáló színház legfontosabb alakjának könyvelték el. *Sirály*-rendezésében ennek a másfél évtizedig háborítatlan pozíciónak a megrendülését véltem fölfedezni. A Nagyvilág-cikk egyik passzusa így szól: „A nézőnek olykor az az érzése, hogy egy Sztanyiszlavszkij-rendezésből kivették a kellékeket meg az aprólékos fizikai cselekvéseket, s ezek helyét most szünetek, mozdulatlan üldögélések és tétlen álldogalások töltik ki. A szünetek nem feszültséggel, hanem tücsökciripeléssel és szélzúgással telnek meg, mert a szereplők között nincs kapcsolat (ami akkor sem engedhető meg, ha az előadás a kapcsolatnélküliségről szól – ebben az esetben is vonzások és taszítások bonyolult rendszerének kell kimutatnia a valódi kötődések hiányát). Az atmosféra, a költői szépség mind fikció csupán, ha a színpadi semmittevés abból fakad, hogy a színész valójában *nem tud* mit csinálni, mert hiányzik a situációelemzés, a lélektani reakciók kidolgozása.”

Ehhez a fölisméréshez kevés lett volna a *Sirály*-előadások komparatív elemzése; ezt azok a külföldi élmények alapozták meg, amelyek közül a legfontosabbakat fölso-roltam e dolgozat elején. A színházi realizmusnak eme monumentális darabjai – realizmust mondok, bár a legtöbbször, elsősorban Brook *Oedipusa*, Mnouchkine *Szent-ivánéji álomja*, Blin Beckettje, de bizonyos értelemben Pintilie, Ciulei vagy Krejča munkái is meghaladták a hagyományos realizmusfogalmat – a színészi játék sűrített, gesztikus intenzitásában és a színpadi eszközök (szcenika, koreográfia, zene, mozgás) képzeletgazdag működtetésében különböztek a mi realitásnak becézett illusztratív színházunktól. Mivel az ilyen típusú produkciók – általában klaszszikus drámák színpadi földolgozásai – sokoldalú rendezői elemzést vetettek latba a teátrális totalitás érdekében, „rendezői színháznak” és „totális színháznak” is nevezték őket. Hozzá képest a mi realizmusunk inkább irodalmi realizmus vagy anekdotizmus volt, teátrálisan csökevényes, képzeletszegény, „lefúrt lábú” színészzel.

Kaposvár a nálunk mindaddig ismeretlen, komplex színházi realizmusfogalomnak próbált érvényt szerezni. Az első előadásokon érződött a külhoni iskolák hatása, rögtön a *Sirály*-ban Anatolij Efoszszé (őt akkor még nem láttam, csak leírásokból ismertem rá), de az önálló gondolkodás és az itthoni valóságélmény is. Nem volt véletlen, hogy Zsámbéki és Ascher csakhamar magyar darabokat rendezett; előbbi Weöres Sándor *Szent György és a Sárkányát*, utóbbi Szép Ernő *Patikáját* és Barta Lajos *Szerelmem* című színművét. Ezek az előadások részint szikárabban, részint groteszkben, részint fantáziadúsabban, tehát egyszersmind színesebben is fogalmaztak, mint a korabeli átlag. Nem kínáltak megnyugtató happy endet – a világ sokkal bonyolultabbnak tűnt annál, hogyssem a *Sirály*-ban Trepljov által lesajnált „hétköznapi használatra szánt morál” segítségével megoldást lehessen találni a problémákra. Pogány Judit a *Szent György és a Sárkány* utolsó jelenetében, majd a *Patikában* is olyan „zsigeri” színészetet produkált, amelyet magyar színpadon addig nem láttam, de már tudtam, hogy létezik (ha máshonnan nem, Pintilie Caragiale-rendezéséből). Ez megdöbbenett és föllekesített, kezdtem érzékelni, hogy végre valami történik, amiért itthon is érdemes színházba járni. A *Homburg hercege* volt számomra az első „áthallásos” előadás. „Egy jól szervezett bürokrataállam léleklő mechanizmusát mutatja meg Zsámbéki – írtam róla –, amely beadványok, hivatalos papírok tengerébe fullasztja, és saját képére formálja a szertelen, szabad szellemiséget, s amelynek katonahivatalnokai szótárhasználatára mi sem jellemzőbb, mint hogy az önkény az őszinte érzelmek »önkényét« jelenti a feudális parancsokat alátámasztó törvényt szemben.” Az érzékeny és átszellemült Kiss István játszotta a homburgi herceget, „akit költői ábrándjaiból – mint egy rossz álom zaklatásai – ébresztenek föl a rideg politikai megfontolások”. (Kétszer mentem el megnézni az előadást, mert első alkalommal csak a helyszínen derült ki, hogy elmarad a labilis idegzetű, sérülékeny fiatal színész miatt, aki pár év múlva öngyilkosságot követett el; akkoriban nem volt gond kezdő fizetésből és némi cikkírásból kigazdálkodni egy Zastava 600-as benzinköltségét.) Zsámbéki *Ahogy tetszik*-je a nemszeretem társadalomból való kivonulásra alkalmas, összecsomagolható erdővel, az ott maradt öltönyös funkcionáriusok vörös drapériás tárgyalóasztalával – és Csákányi Eszterrel, „az új Pogány Judittal” – tovább építette a metaforát.

A következő – már említett 1974–75-ös – szezonban Kaposváron több minden történt, mint a budapesti színházakban együttvéve. (A fővárosban legföljebb a vígszínházi *Harmincéves vagyon* című musical, a Bábszínházban bemutatott *Tárgyak és emberek* című képzeletgazdag groteszksorozat, a huszonötödik színházi *Tarekin halála* – *Raszpljujev nagy napja* címmel – és némi jóindulattal Major Bertalan-napi vására érdemel följegyzést.) Ekkor már kialakult a Kaposvár–Szolnok–Kecskemét „tengely”; az utóbbi két helyen Székely, illetve Ruszt vezette a színházat. Szolnokon abban az évadban volt a *Három nővér* és a *Yerma*, Kecskeméten a *Don Carlos*, a *János király* és a *Boldogtalan hold* – csupa kegyelmi előadás. Kaposváron ugyanekkor a következő produkciókat láttam: Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (Zsámbéki), Vekerdy Tamás: *Jelenetek Rákóczi életéből* (Ascher), Várady Szabolcs: *Három testőr, avagy tartuk be a játékszabályokat (ha lehet)* (Babarczy), John Arden–Margaretta d’Arcy: *Királyi kegy, avagy a színészsé lett katona* (Zsámbéki), Dosztojevszkij: *Ördögök* (Ascher), Molière: *Úrhatnám polgár* (Babarczy), Wesker: *A konyha* (Babarczy–Gazdag Gyula), Ray Henderson–Sylwa Schwab: *Diákszerelmem* (Szóke István). Csak azt sajnálom, hogy nem láttam *A szabadság első napja* című Kruczkowski-dramát Jeles András rendezésében.

Ez már az eufória évada volt. Nyolc előadásból hatot tudok „lejátszani”. A *Lócsiszár* biblikus szerelmi jelenetét és a perre-kivégzésre átdiszlegett színpad erős metaforikus stilizációit. A Vekerdy-darab „wilsonos” vonulásait. A *Három testőr* betegre röhöggető bokszeneteit. Az *Ördögök* eső áztatta képsorait. A *konyha* tárgyak nélküli, egyszerre realista és ritualizált mozgásrendszerét. A *Diákszerelmem* zenés bohóságának fölszabadítóan ironikus pergését. Nem mindegyik kapott jó osztályzatot a színház „belső ellenőrzésén”, a *Három testőrt*, úgy emlékszem, nekem kellett megvédenem a büfében – Kaposváron erős volt az önkritika –, de ez mellékesnek bizonyult ahhoz képest, ami kívülről látszott, s nem volt más, mint a gondolkodásnak és a szakmaiságnak a hazai színházi átlaghoz képest mérhetetlenül megnövelt igénye.

A szemléleti változást néhány személyes fölismerés motiválta. Kaposvár szembesített például az operettel. Ezt a műfajt gyerekkoromtól kezdve utáltam. Zeneileg is. Kikapcsoltam a rádiót, ha a kor közismert, *Szív küldi szívnek szívesen* című műsorában megszólalt egy operettszláger. Operarajongó voltam, kisiskolásként minden este úgy aludtam el, hogy előtte meghallgattam egy kialakított számot szüleim bakelitlemezz-gyűjteményéből, idővel rákaptam a kuriózumokra, fölvilványozott, hogy Helge Roswaenge dán tenorista *A trubadur* németül énekelt f-moll áriájának végén egészen szokatlan, tornamutatványhoz hasonló kadenciát alkalmazott. Gimnazistaként rendszeresen, havonta többször jártam az Operaházba és az Erkel Színházba (a csúc 1958, amikor összesen hetvenhat-szor), de huszonegy éves koromig nem tettem be a lábam az Operettszínházba, s utána



Óz, a nagy varázsló (Csákányi Eszter, Cselényi Nóra)

is musicalt néztem benne (*Kiss me, Kate!*, 1963. november 13.). Ez még évekig így ment. Soha életemben nem láttam színpadon sem Honthy Hannát (ha meghallottam a hangját, menekültem), sem Latabárt; tudom, hogy sokat vesztettem, de mit tegyek. Életem első színpadi operettje az *Állami Áruház* lett Kaposváron (az egy évvel korábbi *Diák-szerelem* inkább „zenés játék” kategória). Moziban, persze, láttam az *Állami Áruházat* az ötvenes években, de az „film” volt; a film érdekelt, az operett nem. Az operettet úgy tanultam meg, ahogy Ascher tanította. Az előadásról azon melegében konstatáltam, hogy „maradandóan tudósít az ötvenes évek elejéről, különös tekintettel a könnyű műfaj részvételére a napi hasznosságra törő kulturális munkában”. Találok most itt egy mondatot, amely rögtön ráérezett a lényegre: „A kaposvári kísérlet abban áll, hogy az operett ugyanazt a világgépet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása.”

A következő évtized kaposvári operettjeihez (*Mágnás Miska*, *Sybill*, *Csárdáskirálynő*, *János vitéz*, *Filmcsillag*) hasonlóan fedeztem föl a „gyerekelőadásokat”. A gyerekszínház lesajnált műfaj volt, s ha lehet, még a felnőttszínháznál is érdektelenebb. Kaposvár azonban ugyanazzal a rendezői, színészi és scenikai ambícióval állította színre a gyerekdarabokat, mint az összes többi produkciót. Minden évben bemutatott több (felnőtteknek is) élvezetes előadást. Az *Óz* (Babarczy, 1975), a *Május 35.* (Gazdag Gyula, 1976), a *Micimackó* (Ascher, 1977), *A három kövér* (Lengyel Pál–Zsámbéki, 1977), *A bűvös erdő* (Zsámbéki–Gazdag, 1978) után az Ascher-féle sziporkázó és azóta többször fölújított *Pinocchio* (1978) máig a gyerekszínház etalonjának számít.

Ezekben a színpadi képzőművészetet vizuálisan megújító előadásokban scenikai csodák történtek, elsősorban Pauer Gyulának köszönhetően. Szinte minden bemutató megtöri a magyar színpad kiterjedt látványunalmat, amely a festett kulissza egyeduralmán alapul. „Jellemző tünet – írtam akkoriban –, hogy a szobrász Pauer Gyula első színpadképét Svarc *Hókirálynő* című mesejátékához a kaposvári Csiky Gergely Színházban a díszletfestés hamisságának leleplezésére szánja.” A Pauer-féle pszeudo „a leleplezés gesztusával ki is lép az illúziók köréből”. Az *Ördögökben* a látványról támadt alapérzés, a színhely anyagi valósága – a nyirkosság és a nedvesség – a macskaköveken álló posztbarokk szobagarnitúra kontrasztjával nálunk korábban elképzelhetetlen szürreális víziót kínál. Paueren kívül Najmányi László, Donáth Péter, Szegő György díszletei is megrengetik a tervezői provincializmus bástyáit. Mekkora kuriózum volt például Najmányi színpada *A vállalkozó* című darab előadásához, amelyben „szemünk láttára építettek föl, majd bontottak le a színészek egy monumentális sátrat, magát a díszletet, s ez a

tevékenység nemcsak kitöltötte a három felvonást, hanem erre a keretre maga a konfliktus is ráfeszült”!

A szellemi és szakmai pionírmunkát öt rendező (Ascher, Babarczy, Gazdag, Szőke, Zsámbéki) és az „alapító tagság” végezte el; az 1971–72-es szezonban többek között Andai Kati, Dánffy Sándor, Garay József, Hőgye Szusza, Kátay Endre, Kiss István, Kiss Jenő, Komlós István, Kun Vilmos, Molnár Piroska, Olsavszky Éva, Pogány Judit, Réti Erika, Szabó Ildikó, Szabó Kálmán, Tóth Béla, Verebes István. A következő évadban csatlakozott Czako Klára, Koltai Róbert, Lukáts Andor és Vajda László. Aztán Hunyadkürti István, Monori Lili és Mucsi Sándor, Csákányi Eszter és Rajhona Ádám, Helyey László és Mihályi Győző. Az első cezúrát jelentő 1978–79-es évadig nagyjából ők a társulati mag; persze, az időszak végére már nem mindenki volt ott a kezdő csapatból.

Hogy mit sugallt a kaposvári hőskor, arról pró és kontra akkor is, azóta is sok vélemény született. Szerintem két lényeges dolgot. Az egyik a szembenézés a hazugságvilággal, amely körülvelt bennünket: a világ illúziótlan szemlélete. Minden apró részlet, amely a valóságot olyannak mutatta, amilyen – és Kaposvár ördöge a részletekben lakott –, fölerősödött a színjáték nyilvánossága által. Kaposvár sohasem akart politizálni vagy ellenzéki lenni; ezt

a (hízogó) föltételezést mindig határozot-
tan elutasította. De azért, hogy nem volt
hajlandó a konformizmusra, nem volt haj-
landó leegyszerűsíteni a dolgokat képle-
tekre, ideológiákra, morális szentenciák-
ra, hanem egyszerre látta a színüket és a
visszajukat, bizony politizált, és ellenzéki
szerepet töltött be.

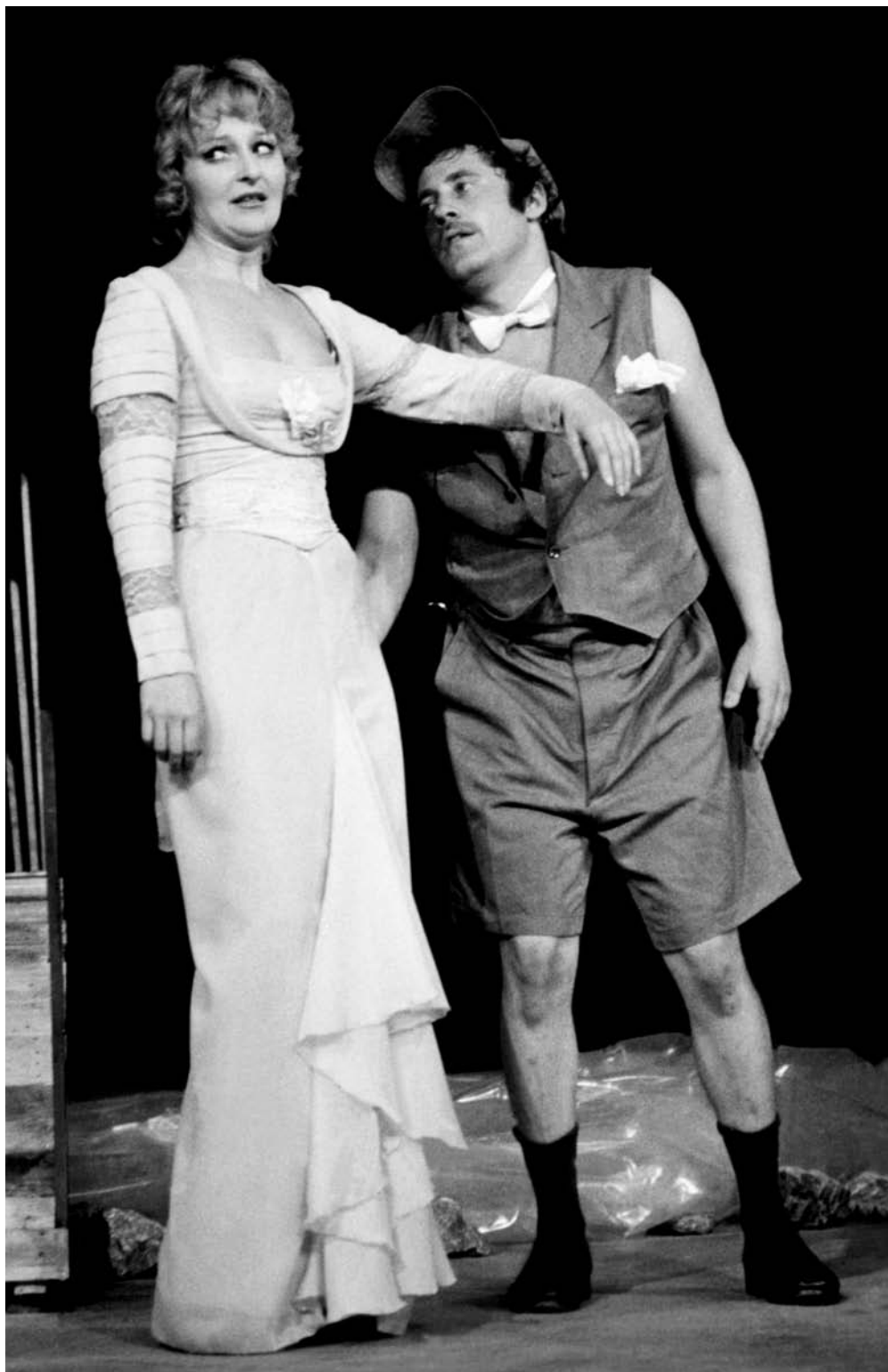
A másik mozzanat a műhelymunka.
A szóösszetételnek, amelyen már akkor is
gúnyolódtak a színházi hitbizományosok,
a második tagjára esett a hangsúly. A ka-
posvári színházban dolgozni kellett. Elő-
ször talán „kényszerből”, de később ez lett
a norma. Kívülről nézve lehetett viccelődni
az összezártságon, a „zárdaszellemen”,
az áhítatos szeretet légkörén – az ilyesmi
marhaság, mindenki tudta –, de ez csak a
sztárok uralta, lusta magyar színházi ha-
gyomány groteszk önvédelmi reflexe volt a
közös gondolkodáson alapuló, elkötele-
zett csapatmunka látán. Az az egyszerű
tény, hogy a próba nemcsak tíztől kettőig
tarthat, és hogy a színészeket a próbaidő
letelte után is foglalkoztathatja a szerep,
sokkolta és irritálta a szakma kényelmes
többségét. Akárcsak a szigorú belső bíráló-
ti rendszer, amely a premier előtti „meg-
nézéseken” kitette a csaknem kész pro-
dukciót a rendezők értékítéletének. Mind-
ez országosan fölkaparta a kedélyeket,
mivel ellentmondott a hazai gyakorlatnak.

PRÓ ÉS KONTRA

Kaposvár még épp csak csírázott, ami-
kor 1972. október 17. és 19. között három
napig a Vígsházban szerepelt a Peter
Brook rendezte *Szentivánéji álom*. Az elő-
adástól fölleskélve hosszabb cikket írtam
*Hogyan játszottunk színházat a Royal
Shakespeare Company vendégszereplése után?*
címmel, amely az Új Írás 1973. februári
számában jelent meg. Ebben azokat a
szemléleti, szellemi, szerkezeti gátakat so-
roltam föl, amelyek megakadályozták,
hogy nálunk izgalmas színház jöjjön létre.
Tudtam, hogy életveszélyes, amit csinálok,
ezért igyekeztem körülbástyázni „szocia-
lista eszmeiséggel”. Hiába volt minden.
Megléphetős haddelhadd keletkezett, máig
ezt tartom pályám legnagyobb sikerének.
Velem foglalkozott a Színházművészeti
Szövetség egész napos közgyűlése, az Új
Írás hónapokig közölte a vitacikkeket, me-
lyekben a „hitbizományosok” nekiláttak,
hogy minél jobban elpáholjanak. Kazimír
Károly válaszolt a „hogyan játszottunk szín-
házat” címben föltett kérdésére: „Úgy,
ahogy eddig.” Ungvári Tamás szó szerint
megismételte. Javaslatuk meghallgatásra
talált a szakmában, és prolongálta a ma-
gyar színház provincializmusát. Ungvári
Tamás maga is föltett egy kérdést: „meg-
változtassuk-e színházi rendszerünket egy

művészi élmény hatása alatt?” Majd kissé vészjóslóan azt felelte saját kérdésére, hogy
Brook „a nyugati világ színházi rendszerét” képviseli, mely „azon alapszik, amin a tőkés
világ termelése általában, csak még kihívóbb, áttetszőbb lepellet rejti lényegét”. Miután
ily módon lerántotta a leplet a szeméretlen kapitalizmusról, és megvédte „a szocialista
rendszer alapjait”, rögtön kilátásba helyezte, hogy engem el fog nyelni a földrengés.
A konform urak elvtársi szolidaritást gyakoroltak egymás iránt; megélhetési, azaz önvé-
delmi okokból betegesen irtóztak minden változástól, amely pozícióikat megrendíthette
volna. Leginkább az irritálta őket, amit két évvel korábban „műhelyszellemnek” neve-
zem (*Miről, hogyan és meddig vitázunk? Népszabadság, 1971. július 31.*). Tüledkedtek a Brook-
előadásért, de leprázták a Huszonötödik Színházat, anélkül, hogy valaha is betették
volna oda a lábukat. Rájuk gondoltam akkor, amikor az Új Írás-vitát lezáró válaszcik-
kemben megjegyeztem, hogy „hamarabb jutnak el Londonba, Párizsba és még mesz-
szebb, mint Kaposvárra. Így nem csoda, ha Brook produkciója olyan csodává misztifiká-
lódik, amelyhez a pannon lankákról föl sem érhetünk.” Nekik szólt a helyzetértékelő
rezümé is: „A fiatalokkal együtt egyre többször vidékre (Kaposvárra, Szolnokra) költö-
zik az ambíció, a lelkesedés – és a művészi eredmény.”

Mágnás Miska (Magyar Mária, Koltai Róbert)



Kaposvár ettől kezdve részint hívószóvá, részint szitokszóvá vált, a művészi és – megkockáztatom – a politikai gondolkodástól függően. Miközben ezt leírom, és keresem a *differentia specificát*, ami megkülönböztetett „minket” „tőlük”, segítségemre siet Tamás Gáspár Miklós esszéje (*A balközép cikkírás csődje. ÉS, 2003. augusztus 8.*). TGM *cri de coeur*-nek, a szív kiáltásának nevezi a „ne hazudjatok már” mélyről fakadó méltatlankodását. „A magasztos (olykor a legmagasztosabb) eszményekkel igazolni vélt szarság el nem múlt undort keltett közülünk azokban, akik voltak elég balszerencsések átélhetni az elmúlt rendszert” – írja. Petrre hivatkozik, aki „azt az egyébként (különösen nemzedékünkben) nem ritka beállítottságot testesítette meg, amely szélsőséges tisztaságvágyában mindenre gyanakszik, és mindent káromol, ami illúziók, balhitek, érzelmösségek révén eltántoríthat attól bennünket, hogy szembenézzünk a valósággal, amely tragikus, visszataszító, kiábrándító és félelmetes”. Kaposvár gyanakodott (bár nem káromolt), és talán az egyetlen hely volt, ahol nem a második nyilvánosságba kényszerítve, hanem a színház közvetlensége, egyidejűsége és összelélegettető képessége (Nádas Péter) révén *demonstratív* főlshabadító közösségi élménnyé vált a más-ként gondolkodás (és látás). Nem a szókimondás, hanem az elhallgatás révén; pontosabban a metakommunikációval, ami a színjátéknak a cenzúra és a gondolatrendőrség által szankcionálhatatlan eszköze.

Ehhez nem kellett „forradalmár ellenzékiesség”. Elég volt az *Állami Áruház* című operett. „A harmadik felvonás általános boldogsághangulatában észrevétlenül laposra vertek egy toprongyos részeg, aki zavarta az összképet, miközben két bőrkabátos alak vigyázott mozdulatlanul a tartós jókedvre – írtam *Színházfaggató* című, némi huzavona árán 1978-ban megjelent könyvemben. – És utána, amikor már az előadás befejeződött, a szereplők a fél-sötét színpadon, a ruhatár felé induló közönségnek még egyszer elénekelték az optimista finálét. Halkan, őszintén, zenekari kíséret nélkül, maguk elé.” Az előadás budapesti vendéjátékán – azon a bizonyoson, amelyen kialakult a „vígshízi csata”, s a nézők jó része jeggyel sem jutott be az épületbe a tömegetől meg a lapockákra tartó civil (nem épp bőrkabátos) rendőröktől – dacosná vált a néma *összehallgatás*. Emlékszem, nem akaróztam elhagyni a nézőteret. A lehető leglassabban igyekeztem távozni, már leoltották a lámpákat, üresek voltak a széksorok, visszánéztem az ajtóból, és a két bőrkabátos színész még mindig ott állt a két portálnál.

Kaposvár vízvázalasztó lett. Akik pártolták, egy kicsit gyanúsak voltak. „Te imádod Kaposvárt, csak jót tudsz írni róla”, szögezték nekem gyakran a vádat, olykor gunyorosan, olykor barátian, s *kifelé* tényleg nagyon akartam, hogy a színház a jónál is jobb legyen. Néha talán túlzottan. Meg is jártam. Alighanem túlszíneztem az *Ahogy tetszik*-nek a varsói Nemzetek Színháza fesztiválon elért sikerét (*Varsói noteszlapok. Film Színház Muzsika, 1975. július 12.*), ami persze nem volt igazi siker, ha az előző napon játszott Mnouchkine-előadáshoz, az *Aranykor*hoz, Bergman *Vízkeresztjéhez* vagy Strehler Goldonijához, *A terecskéhez* hasonlítom, hanem csak olyan szürke siker volt, mint a madridi Nemzeti Színházé vagy a göteborgi Városi Színházé. De mégiscsak a kaposváriak első nemzetközi sikere volt. Mindenesetre ellentmondtam a Népszabadság álláspontjának, ami azzal a szankcióval járt, hogy hét és fél év után egyik napról a másikra megszűntem a lap kritikusa lenni, és csak 1978 decemberétől lettem az újra, újabb három és fél évre (hogy miért épp akkor, és miért épp addig, az már másik két történet).

Egyszer a rendező Marton Frigyes elkapott a Rádió pagodájában. „Te, mi olyan jó azon a Kaposváron? Majd figyeld meg, hogy az Ascherből pár év múlva nyakkendős, konform úr lesz.” Akkor jöttem rá, mi irritálja a Kaposvár-elleneseket. Az, hogy vannak,

akik nem akarnak beállni a sorba. Ők mondogatták ugyanebben az időben, hogy meglátjátok, a Jancsó nemsokára Hollywoodban fog filmeket csinálni. Azóta is hosszú sor képződik azokból a művészekből (tudósokból, újságírókból stb.), akik egykori lázadásukat – vagy fogalmazzunk enyhébben: valamit akarásukat – üzleti érdekből föladvá, konformizmusukat a nonkonformistákon verik le. Lehetőleg jó hangosan és tetszetős elveket kovácsolva hozzá.

Az udvari művészet képviselőinek ingerültségére utalva *Már megint Kaposvár* címmel 1976-ban cikket írtam a (még lefejezés előtti) *Mozgó Világ*ba, amelyben megkíséreltem körüljárni a „kaposvári jelenséget”. (Ezt a jelzős szerkezetet itt használtam először. Mihályi Gábor könyve, *A Kaposvár-jelenség* 1984-ben jelent meg.) „A »kaposvári jelenség« csupán a hetvenes évek eleje óta kezd mutatkozni, és máris mennyi körülötte a félreértés, szándékos félremagyarázás, féltékenység és rosszindulat – írtam. – Ki sem alakulhatott még, alig lehetnek eredményei, csupán próbálkozásai, inkább szándékai és tünetei, semmint elkönyvelt sikerei, de már programadó korában előítélet és gáncs éri.” Úgy ítélem meg, hogy a program annak az állapotnak a meghaladásáé, amelyben a színház nem más, mint jó vagy kevésbé jó előadások véletlenszerű egymásutánja. A kaposváriak kísérlete: „Az a törekvés, hogy a színház színvonalát ne egy-egy innen-onnan kiemelkedő előadás jelentse, amely (rendezőink és színészeink gyakran olvasható nyilatkozata szerint) a körülmények különleges összejátszása, a tehetségek koncentrációja, váratlan erőfeszítés vagy egyszerűen szerencsés véletlen folytán jön létre, hanem olyan társulatok folyamatos működése, amelyek sorozatosan elő tudnak állni művészileg igényes, társadalmi hatásukat tekintve jelentős produkciókkal, és ehhez állandó, növekvő számú közönséget képesek mozgósítani.”

Ma már mulatságosnak hat, de akkor nem volt az, hogy Kaposvárt meg kellett védeni (éppúgy, mint évekkel később a Katonát) a *szélsőségesen kísérletező színház* pejoráló bélyegétől, amelyet a magyar szakmai provincia szűk látókörű, tájékozatlan, elméletileg és szakmailag egyaránt fölkészületlen – a kaposvári előadásokat csak hírből ismerő – vezető „elitje” sütött rá. Pöffeteg kiváltságosokat kellett volna meggyőzni (persze, reménytelenül) arról, hogy ezek a produkciók „semmiféle »avantgardizmust«, formai meghökkentést vagy vitatható gondolati tartalmat nem mutatnak, és a világ egyetlen pontján sem ítélték másnak, mint az írott műhöz ragaszkodó, erőszakolt újítást elkerülő, realista értelmezéseknek”.

Ekkor már sokaknak, akiket nem elégitett ki „a kényelmes szalonnaturalizmus” és „a magyar átlagszínház”, megérte kétszáz kilométert utazni. Helyben is nőni kezdett a „színházidegenként elkönyvelt város” közönsége. „Ami Kaposváron elkezdődött, az egy új magyar színházi modell lehetőségével bíztat” – vontam le végül a konzekvenciát.

A progresszív színházat és a szellemi támogatásukat vállaló kritikát számos sanda támadás érte. A Gondolat Kiadó – közelebbről az új törekvésekhez közel álló szerkesztő, Weber Péter – fölkérésére könyvet írtam a korabeli teátrumi helyzetéről; a *Színházfaggató* címet adtam neki, szándékos utalással a szakmai és politikai hivatalosság által gyűlölt Latinovits Zoltán korábban megjelent *Ködszurkálójára*. (Az ő két nagyszerű, de az „elit” által becsmértelt és bagatellizálni próbált veszprémi rendezéséről, a *Győzelemről* és a *Kispolgárokról* is volt benne egy külön fejezet.) Egyértelmű állásfoglalásom meghaladta a fölkért lektorok egyikének, az ismert udvari ideológus-kritikusnak, Nagy Péter professzornak a toleranciaszintjét, és nem javasolta a könyv megjelenését. Többek között fölrótta a Latinovits-allúziót, persze Kaposvárt is és sok minden egyebet. Lektorai jelentése, amelyet a szolidáris szerkesztő jóvoltából elolvashattam, hemzsegett a politikai inszINUációktól. A kiadó azt a cseles megoldást választotta,

hogy hozzáíratott a könyvhöz még néhány fejezetet, amit aztán nem mutatott meg Nagynak, hanem – az eredetileg is támogató véleményt adó másik lektor, Fodor Géza javaslatára – a kötetet ebben a bővített változatban publikálta, anélkül, hogy az előzményeken egyetlen szót is változtatnom kellett volna. Mire a könyv megjelent, Aczél a szakma jobbik felének szorgalmazására a Nemzeti Színház művészeti vezetőivé kinevezett Székely és Zsámbéki nyakába ültette Nagy Pétert igazgatónak, helyesebben perzekútor-cenzornak. A beépített éberségfelelős azzal kezdte működését, hogy följelentette Székelyt a *Danton halála* ellenforradalmi rendezéséért. (Két év múlva, amikor a Magvetőnél megjelent *Cselekvő színház* című könyvem, a borítóra ebből az előadásból választottam egy fotót, amelyen a letartóztatott forradalmá-

sok olvasását, a történelmi múlt értékelését, a politikai eszmék hatóerejének és érvényesülésének föltárását.”

A MARAT-ÜGY

Amikor 1978-ban Zsámbéki és több vezető színész (Helyey László, Koltai Róbert, Lázár Kati, Molnár Piroška, Pogány Judit, Vajda László) átszerződött a Nemzeti Színházba, sokan Kaposvár megroppanását jósták. Ehhez képest Babarczy, az új igazgató rögtön az első évadban meglepetést okozott. A főiskolás Ács János elképesztően jól rendezte meg Gombrowicz *Esküvőjét*, ami ráadásul szokatlanul expresszív *stil nuovo* volt a néhány éve már edzésben lévő közönség számára. Ugyanebben az évadban debü-



Marat/Sade (az előtérben: Pogány Judit, Lukáts Andor, Jordán Tamás)

rok hátrabilincsel kézzel állnak. Ezzel a reményeim szerinti allegorikus üzenettel próbáltam kontrasztot képezni a könyv szabadságot sugalló címével és némi elégtételt venni a rendszeren – legalább a bennfentesek számára.)

A *Színházfaggató* egyik fejezete summázta a Csiky Gergely Színház 1978-ig tartó szellemi és szakmai történetét: „A kaposvári előadások közös jellemzője ez idő tájt a tisztán látni és tisztán fogalmazni kemény elhatározása volt. Az eltökéltség, hogy a dolgokat újra és újra meg kell vizsgálni, lehántva róluk a rájuk rakódott sallangokat, az előítéleteket, a romantikus pátoszt, az érzelmösséget, a retorikát, a mítoszt, a jelszavakat, a klasszikusság bélyegét. A jelenségeket, eszméket, indulatokat meg kell vizsgálni, semmit sem szabad adottnak elfogadni. Ehhez elfogulatlanságra és nyitottságra van szükség. Mindent előről kell kezdeni, a klassziku-

tált egy új „alapember”, Gothár Péter (a *Nebáncsvirággal!*), és ekkor rendezte meg Ascher a *Pinocchiót*. A következő évadok semmivel sem maradtak el a korábbiak legjobb teljesítményeitől (ha ez az írás részletezésre törekedne, az eddig említettek kívül nem hiányozhatott volna a felsorolásból legalább a *Godot-ra várva*, az *Erdő*, a *Troilus és Cressida*, az *Ivanov*, a *Mesél a Bécsi erdő*). Épp ellenkezőleg, a következő évtized Kaposvár csúcskorszaka. Igazolására elég a szűrőpróba, a *Hamlet*, az *Egy hónap falun*, a *Cseresznyéskert*, a *Mester és Margarita*, az *öngyilkos*, az *Yvonne*, a *János vitéz*, a *Chicago* (Ascher), a *Halmi*, a *Werthert már megírták*, a *revizor*, a *Hermelin*, a *Diótörő*, az *Agyó*, *kedvesem*, a *Kurázi mama* (Gothár), a *Szentivánéji álom*, a *Csárdáskirálynő*, a *Munkásoperett*, az *Othello* (Ács), a *Bíborsziget*, a *Szeget szeggel*, a *III. Richárd*, a *Liliom* (Babarczy), az *Augusztusi vasárnap*, a *Kabaré*, a *Tom Jones* (Gazdag),



Hamlet (Básti Juli, Máté Gábor)

a „partizán” *Bánk bán*, a *Tévedések vig játéka* (Mohácsi János), a vendég Garas Dezső sátorban rendezett *Búcsúelőadása*, Bezerédi Zoltán operettbohósága, a *3:1 a szerelem javára*. És még bőven lehetne szemelgetni.

Szándékosan hagytam ki az évtized emblémáját, Ács *Marat/Sade*-ként rövidített Peter Weiss-előadását. Ez volt a hivatkozási alap Kaposvár ellenzékiiségének bizonyítására. Hogy úgy mondjam, „mindkét oldalon”. Nemcsak a produkció volt fantasztikus, hanem a története is. Tipikus „kultúrtörténet” a közép-kelet-európai (viszonylag) puha diktatúrából. Azt, hogy az 1956-os forradalomnak állít emléket, nem volt szabad kimondani. Még gondolni se. Nem is „gondoltuk”, pláne nem „tudtuk”. És – melleleg – nem is volt igaz. „In memoriam” előadás? Dehogy. Sokkal, de sokkal több. Az az előadás a legközvetlenebb jelenről szólt.

A próbák idején elterjedt, hogy Ács nem tud mit kezdeni a darabbal. „Nem érdekli.” Amikor kiválasztotta, még érdekelte, de azóta elment tőle a kedve. Hogy ez előrelátó,

szándékos bagatellizálás – vagyis konspiráció – volt-e, máig nem tudom. Az biztos, hogy később a részévé vált egy közös konspirációnak.

A bemutatót 1981. december 4-én tartották. Nem emlékszem előzetes hírverésre, „suttogó propagandára”, mondjuk, olyasmire, hogy sietni kell megnézni, mert annyira jó vagy „problematikus”, vagy meggyűlt a baja a helyi *tanáccsal*, esetleg megcenzúrázták, mint például Paál István szolnoki *Übűjét*. Utólag csodálkozom, hogy milyen szokatlanul későn, csak 1982. január 22-én láttam. Öt nappal később másodszer is, Gödöllőn. Ha jól emlékszem, a díszlet „nem fért be” (ez gyakori volt a gödöllői vendégjátékokon, a kaposvári rendezők nehezteltek is, ha valaki nem *otthon* nézte az előadásokat), talán a Corvin közt fölülről ábrázoló háttérfüggöny ott nem is játszott. De én ezt a háttérfüggönnyt Kaposváron sem ismertem föl elsőre. Emlékszem rá, mert Babarczy megkérdezte tőlem. A háttérfüggöny „elhanyagolható” részlet volt, nem attól – a beazonosíthatóságától – kellett megrendülni, hanem az *egész* letaglózó és katartikus élményétől. A színészbüfé pultjánál italt kérve próbáltam magamhoz térni pár perccel az előadás vége után – az utolsó jelenetben Máté Gábor zokogva állt a Corvin köz előtt kockakövel a kezében –, amikor Babarczy odajött, és föltette a háttérfüggönyre vonatkozó kérdést. Ez szokatlannak számított, mert Babarczy nem volt *odajövős* (azóta sem az). Nehezen feleltem, gombóc volt a torkomban. Babarczy várt egy kicsit, aztán azt mondta: ugye, nem fogod megírni, hogy miről szól. Ez a megjegyzés egyfelől logikus volt, mert ha megírom, azzal mindenképpen följelentem a színházat (ebben az esetben további kérdés lett volna, hogy hogyan írom meg, mert ha bírálólag, akkor *csak* a színházat, ha viszont egyetértőleg, akkor magamat is), másfelől zavarba ejtő, mert egyrészt mégiscsak tartalmazott egy abszurd föltételezést (hogy tudniillik úgy lehet megírni, ahogy az ember gondolja), másrészt némi bizonytalanságot árult el afelől, hogy vajon a direktor épelméjűnek tekinti-e a színházzal jó ideje szolidaritást vállaló kritikust. Így aztán jobbnak láttam röviden és minden kommentár nélkül nemmel válaszolni.

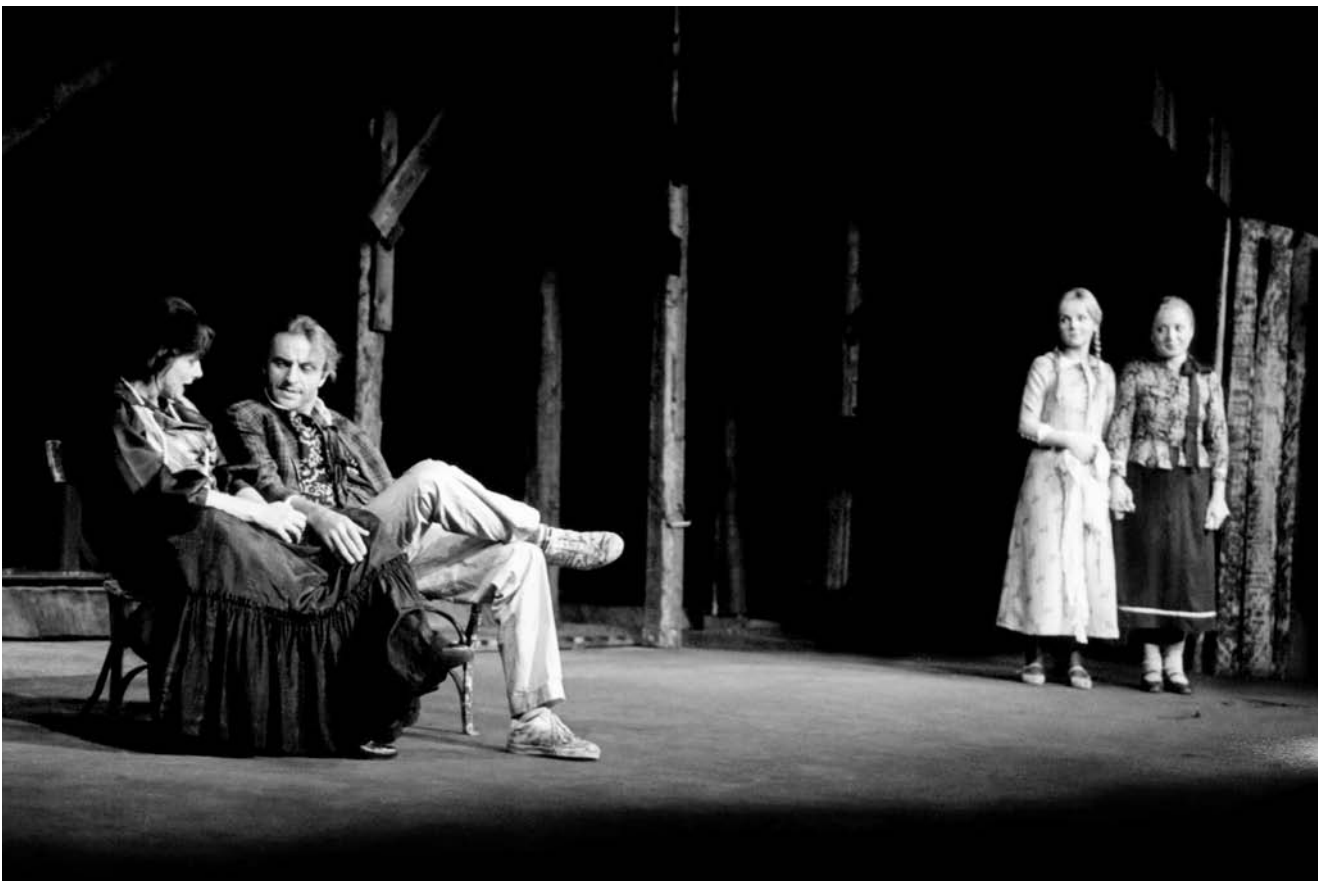
A dolog ugyanis nem így működött. Ha, teszem föl, vagyok olyan hülye, hogy *nyíltan* megírom, miről szól a kaposvári *Marat/Sade*, az semmiképp sem jelenhetne meg, mivel nincs olyan öngyilkos szerkesztő, aki leadná. Mert akkor azonnal be kellene tiltani az előadást, eljárást kellene indítani a színház ellen, de még a kritikát közlő lap ellen is. Ez lenne az igazi bot-

rány: kisebb baj, hogy ilyen előadás létezik, mint az, hogy *kiderül*. Vagyis nem derülhetett ki; *erről* nem szólhatott egy előadás, ilyen előadás egyszerűen nem létezhetett. Ha én mégis leírnám, hogy létezik, akkor a jóindulatú szerkesztő (ebből a fajtából több volt) rám nézne, és azt kérdezné, mondd, te teljesen hülye vagy, hogy képzeled ezt, felejtsd el az egészet. A rosszindulatú, esetleg besúgó szerkesztő (ebből a fajtából is akadt) viszont jelentené az esetet fölfelé, hogy tudjanak róla, és döntsek el, csinálnak-e belőle (mármint a bemutatóból) ügyet.

A kaposvári *Marat/Sade* ugyanis ráhúzta a darab történelmi példázatát az akkori

róla, esetleg „nem tájékozódott”. Aczél mindenről tájékozódott, aztán eldöntötte, hogy miből csinál ügyet. Abból, ami az érdekében állt. Akkor valamilyen okból úgy döntött (senki se kérdezze, milyen okból, Aczél megengedhette magának, hogy olykor irracionális legyen), hogy egy *Marat/Sade*-ügy nem áll az érdekében. A mi kis konspirációnk, hogy „nem írjuk meg” – van ebben valami szánalmasan groteszk –, egy nagyobb, tőlünk független konspiráció része volt. Valójában azt szolgáltuk, amikor kihasználtuk azt a kis mozgásteret – a zsinóron –, amit a Nagy Marionettszínház engedett.

A *Kritika* című folyóirat 1982. áprilisi számában írtam a *Marat/Sade*-ről. A főszerkesztő Pándi Pál – egyike az apparátus fő ideológusainak – emberileg messze különb volt harcostársainál; szép lassan őrlődött az úgynevezett kétfrontos (a „dogmatikusok” és a „liberálisok” közötti) küzdelemben. Mondanom sem kell, hogy egyetlen szó sem esett köztünk a „háttérről”, magáról az előadásról sem – egyedül a pusztá szövegről, a kritikáról. Természetesen az „okos lány” akartam lenni, *aki meg is írja, meg nem is*. Az volt a célom, hogy maga a leírás sugallja a gondolatot – a leírást többre értékelem, mint az üres minősítést –, vagyis hogy lehessen olvasni a sorok között. Így írtunk akkoriban többen, akik vagy nem voltunk elég bátrak ahhoz, hogy ne írjunk (esetleg szamizdatba



Liliom (Lázár Kati, Lukáts Andor, Pogány Judit, Csákányi Eszter)

jelenre. Ápoltak és politikai internáltak egy elmeegógyintézetben eljártsszák az egykori levert francia forradalmat, amit a hatalom megtorol – ez a (kissé leegyszerűsített) modell. A Bourbon-restauráción Kádár-restaurációt (vagy -konszolidációt, mindegy), a francia forradalmon 1956-ot kellett érteni. Ez volt az egész. Az előadás a szabadság hiányáról szólt. 1981-ben nem csak '56 volt tabutéma. A szabadság hiánya is az volt.

A hatalom (értsd: pártközpont) úgy döntött, hogy ezt az egészet nem veszi észre. Azt nem hiszem el, hogy nem tudott

írjunk), vagy úgy véltük, hogy mivel nem közírók, hanem művészetkritikusok vagyunk, az a dolgunk, hogy lehetőleg – ha másképp nem megy, sifírozva – minél többet közvetítsünk a minőségi műalkotások gondolatmenetéből. Néhány dolog fölött Pándi szemet hunyt, mások fölött nem. Volt ő is olyan dörzsölt, mint én, sőt. Én általánosítani – modellálni – igyekeztem, ő konkretizált. Én igyekeztem duplafedelűen fogalmazni, ő egyértelműsített. Alig javított valamit, csak egy-egy szót, de azt ravaszul. Amikor azt írtam, hogy a *Marat*-dráma „sokkal intenzívebben és egyértelműbben vonatkozik az előadás korára”, zárójelben beíratta, hogy „1808-ra”, mintha csak a darabbeli színház a színházban idejéről lehetne szó. Amikor azt írtam, hogy „a játék kilép a dráma a drámában kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenével, a fennálló társadalmi renddel konfrontálódik”, akkor „a fennálló társadalmi renddel” kitétel után, gondolatjelek közé odatétette: „a Napóleon-császársággal” – nehogy valami másra lehessen gondolni. Apelláta nem volt, ha azt akartam, hogy a cikk megjelenjen – és persze azt akartam, mert még így is „üzent”, csak tudni kellett olvasni –, nem akadémizálhattam. Így is össze lehetett



Tom Jones (Gáyer Róbert, Lázár Kati, Karácsony Tamás, Spindler Béla, Gangli Edit)

kacsintani a sorok között. Világos volt, hogy „Charenton” – a cselekmény a charentoni elmegyógyintézetben játszódott – az egyidejű jelen síkja, amikor az előadás megtörténik. A cikk utolsó mondata ez volt: „Máté Gábor könnyáztatta jalkiáltása és fölcukló zokogása megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a forradalmat.” Pándi ide beírta: a francia forradalmat. Nem szoktam kötetbe rendezve, utólag korrigálni írásaimat – a kompromisszum is én vagyok, nem hamisíthatom meg a kordokumentumot azzal, hogy „rám kényszerítették” –, de ebben az egy esetben mégis visszaállítottam az eredeti változatot. *Közjáték* című kötetemben – a Magvetőnél, 1986-ban – a kritika a „francia” jelző nélkül jelent meg.

A *Marat/Sade* kritikudíjat nyert, évekig játszották, körülbelül százszor – ami vidéken példátlan, még operettek esetében sem fordul elő –, Pestről zarándokutakat szerveztek rá, ismerek valakit, aki két tucatszor látta. Nem is lett volna „baj”, ha a gondatlan hatalom 1982-ben nem enged ki a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválra, a BITEF-re. Ott aztán túl nagy figyelmet keltett, nagydíjat is kapott. A nemzetközi sajtó pedig nem vett részt a mi kis hazai „barakkunk” konspirációjában, hanem úgy tett, ahogy normális országokban szokás. Miután fölfogta, miről szól a *Marat/Sade*, nem körülírta, hanem megírta. Ezek után a Jászai Mari tér (pártközpont, Aczél elvtárs) sem viselkedhetett úgy, mintha mi sem történt volna. Minthogy már jócskán lejátszott dologról volt szó („annak idején nem látták az elvtársak, mi folyik ott Kaposváron?”), csak kis balhét ért meg; miniszteriális és újságszinten kellett elintézni. A feladatot Köpeczi akadémikus-miniszter kapta, aki a *Kritika* című lapban (ahol korábban az én írásom is megjelent) leszedte a keresztvizet – a kritikáról. Nem az volt a helytelen – elvtársak –, hogy a kaposvári színház bemutatót egy eszmeileg problematikus előadást, mi ezt tudtuk és engedjük, mert nálunk

szabadság van, hanem az, hogy ezt az eszmeileg problematikus előadást a marxista kritika nem tette helyre. Nahát.

Így éltünk Pannóniában akkoriban, édes hármásban, a szocialista liberalizmus, a renitens színház és az ideológiai ostor szerepe iránt kelletlen kritika. A *Marat/Sade* még az 1986–87-es szezonban is repertoáron volt – BITEF-nagydíj után strapás lett volna taccsra tenni, rossz fényt vetett volna a rendszerre –, 1989 áprilisában följújtották, és ősszel élő egyenes adásban közvetítette a televízió.

QUO VADIS?

A rendszerváltás földúlta a háromszöget. Mi jön ezután, kérdeztük magunktól, a legkevésbé sem aggodva. Jött a cenzúrázatlanlás, az *Allatfarm* (Ascher) féktelen pamfletje, a *Valahol Oroszországban* (Jeles) Csehovra kopírozott Gulag-rekviemje, a *Csárdáskirálynő* (Mohácsi) minden eddiginél hathatósabb operettmítosz-rombolása. Utóbbi szintén élő adás lett a tévében – személyes részem volt benne –, példátlanul nagy, többmillió közönség előtt, példátlanul nagy botránnyal övezve. Az „ezt még meg fogjátok bánni, rohadt szemetek” típusú leveleket, amelyek csöstül érkezték az MTV-be, euforikus örömmel olvastam. Ha egy előadás képes ekkora indulatokat kelteni, akkor van remény.

A remény hosszú távon hiúnak bizonyult. Az volt a kérdés, hogyan tud ugyanolyan fontos lenni a (kaposvári) színház, mint azelőtt. Összekacsintás, sorok között olvasás nélkül. A nonkonformizmus hirtelen elvesztette hamvas báját. A „vidékiek” fésületlenség, amely a hetvenes években úgy tűnt, mintha provokatív amatőrizmus lett volna (csak az amatőr beütésű budapesti „profik” szemében volt az, mert szétzilálta az általuk tökéletesnek hitt, a rutin által még úgy-ahogy összetartott formákat), a nyolcvanas években stílussá érlelődött, és arculattá vált. Kaposvár

pedig partizán ellenszínházból üzemszerűen működő intézménnyé, amely fluktuált, változott, egyes színészei elszereződtek, mert nem bírták az életformát, vagy mert egyszerűen Pestre vágytak, mások (vissza)jöttek. A stúdióban nemcsak előadások készültek, hanem színészek és rendezők is, így a társulat részben maga termelte a saját utánpótlását, és gondoskodott szellemének tartósításáról.

A felnőtté válással, a nonkonform egyeduralom elvesztésével (időközben megerősödött a részint Kaposvárból „lett” Katona is) és a rendszerváltással megváltozott a színház pozíciója. Ezt nem volt könnyű földolgozni. Saád Katalin, egy „őskaposvári”, aki akkor már nem volt a társulatnál, 1990 szeptemberében a SZÍNHÁZ folyóiratban üzent a régi Kaposvárnak, fölróva az üzemszerűséget, a vezetők (Babarczy és Ascher) gyakori távollétét, a profizmus lélektelenségét, a stúdióban folyó műhelymunka megszüntetését. (Az idő tájt épp a Jordán Tamás–Lázár Kati házaspár „működtette” a stúdiót, hosszú próbaidőkkel kivonva az előre tervezhető bemutatók kényszere alól.) Többen rám támadtak, amiért a cikk közlésével nyíltan „ellenséges” vagyok Kaposvárral. A magyar színházi közélet már csak ilyen, szemrebbenés nélkül megél benne ugyanabban az időben, ugyanabban a tárgyban a „fenntartás nélküli hódolat” és a „nyílt ellenségeskedés” vádja. A cikk megjelenésekor megkérdeztem Babarczyt, szerinte is merényletet követtünk-e el. Visszakérdezett: „Írtok az előadásokról?” Mindjárt felelt is rá: „Igen.” „Akkor miről beszélünk?” – zárta le a maga részéről a disputát. Ez a tárgyilagos elfogulatlan-ság hozzátartozik Babarczy portréjához. Tudom értékelni az ilyesmit. Néhány évvel később egymás mellett ültünk a Színház-művészeti Szövetség vezetőségi ülésén. Egy cikkre hivatkoztok egyetértően, amelynek a szerzője nem jutott eszébe. „Pedig egy nemszeretem ember írta” – töprengett hangosan. Aztán földe-
rült. „Ja, te voltál” – mondta felém fordulva, hangszűltalanul.

Szó sincs arról, hogy a kilencvenes évektől Kaposvár egyszerűen hanyatlani kezdett volna. Kevesebb lett ugyan a fontos előadás, de ez országszerte általános tünet, nem „Kaposvár-jelenség”. A falakba ivódott szellemiség és a mesterség tisztelete továbbra is hatott, például ezután is csak itt lehetett látni, hogy a csoportos szereplők nem kelletlen, amatőr statiszták, hanem színészek, saját arccal, önálló gondolkodással, az odaadás és a tehetség megkülönböztethető jegyeivel, amitől még a gyöngébben sikerült bemutatóknak is éthoszuk volt. Olyan nagy előadások jöttek létre, mint *A mizantróp*, a *Jelenetek egy kivégzésből* (Ascher), az *Istenítélet*, a *Tom Paine* (Mohácsi). Folytatódott a Kaposvár-típusú operett, a már említett *Csárdáskirálynővel*, a *Mágnás Miskával* (Mohácsi) és a *Luxemburg gróffjával* (Ascher). Ascher és Mohácsi hozták létre a legjelentősebb produkciókat; Mohácsinak a *Bánk bánt* és a rendszerváltást követő további munkái (*Tévedések vigjátéka*, *Ármány és szerelem*, *A Nagy Romulus*, *A kávéház*, *Iván, a rettentő*) önmagukban is végigjártak egy „kaposvári utat”, a bevett eszméket és stílusokat megkérdőjelező *renitenskedéstől* a komplex forma- és tartalomteremtésig. A kilencvenes évek megtartó-megújító szelleme elsősorban az ő előadásainak köszönhető.

Ugyanakkor lassú, folyamatos átalakulás is megfigyelhető a színház történetében.

Kaposvár szinte a kezdetektől fogva egy viszonylag kis létszámú rendezői gárda egyensúlyi helyzetére épült. A kezdő csapatból először Szőke István vált ki, elég korán, még a hetvenes évek végén, úgy tűnt, tisztára „esztétikai alapon” (emlékszem, Babarczynak mennyire nem tetszett a *Piros bugyelláris*); viszont szinte azonnal jött Ács. Zsámbéki távozása után a Babarczy–Ascher–Gazdag–Gothár–Ács ötösfogat ideális összeállításnak bizonyult. (Nem a belső viszonyokról beszélek, hanem arról, ami a színpadon megjelent; a konfliktusok és elsímításuk külső nézőpontból másodlagos.) Az együttesből *kinevelődött* rendezők –

Kurázi mama (Quintus Konrád, Dunai Károly, Pogány Judit, Lázár Kati, Hunyadkürti György, Bezerédi Zoltán)



Lukáts Andor, Máté Gábor, Jordán Tamás, Bezerédi Zoltán, Kolta Róbert – tovább árnyalták a kaposvári stílust, egyéni színeket hoztak, hozzájárultak az egységben megjelenő sokféleséghez. Mohácsi is *belülről* robbantott, azzal, hogy partizán módra kezdett dolgozni; nem a sztárokkal, hanem többnyire csoportos színesekkel, kötelezettség és a bemutató ígérete nélkül. Csináljátok, aztán majd meglátjuk – ez volt Babarczy álláspontja. Ilyen sehol másutt nem történhetett, Kaposvár egyszerre pótoló főiskolát és kísérleti műhelyt.

bet (korábbi gyerekdarabok felújításaival, új gyerekdarabokkal, de mással is); az évtized második felétől egészen máig Czeizel Gábor, Kövály Katalin, Tóth Miklós, Almási-Tóth András, Révész Ágota, Váradi L. Szabolcs, Szederkényi Júlia (néhányan közülük csak egyszer, mintegy „próbaképpen”). Végül egy még újabb, meglehetősen „vegyes” nemzedék látszik szorosabban társulni a kaposvári színházhoz, Kelemen József, az együttes „saját felfedezettje”, valamint Réthly Attila, Rusznyák Gábor és Léner András. Gyakori vendég a szerb Radislav Milenković. Jelenleg



Fábián József felvétel

Ármány és szerelem (Sztarenki Pál, Nagy-Kálózy Eszter, Gyuricza István)

Ez a kép kezdett változni a kilencvenes években. Ács súlyos személyi konfliktus után, kiváló rendezői állapotban távozott – utolsó munkája a *Sirály* 1990 végén –, ami nagy érvágás volt. Fokozatosan, két-három éven belül elbúcsúzott Kaposvártól Gothár, Gazdag, Jordán, Lukáts és Máté is – más-más okból, de a hiányukat tekintve ennek nincs jelentősége. Nem sokkal utánuk érkezett Znamenák István (először színészként) és Keszég László; az „alapító atyák” – Babarczy és Ascher –, illetve a társulatban nevelkedett Mohácsi és Bezerédi mellett ők a jövővények. Együtt alkották a kilencvenes évek meghatározó rendezői hatosfogatót. Akár példaszerűnek is mondhatjuk a modellt; lám, így kell végrehajtani a nemzedékváltást, pontosabban az együtt futást a stafétában.

Rajtuk kívül viszont még jóval többen szóhoz (rendezéshez) jutottak. Lázár Kati, Pogány Judit, Molnár Piroska, Bodor Erzsé-

nem tudni pontosan, hány „állandó” rendezője van a társulatnak – szerződésben vagy nem, rendezői státusban vagy nem, teljesen mindegy, nem az egzisztenciára, hanem a szellemi kötődésre gondolok –, mindenesetre egyszerre túl sok, és túl kevés.

Túl sok, ha a számokat nézem; túl kevés, ha a rendezői súlyt.

A legutóbbi négy szezonban Ascher mindössze kettőt rendezett (*Sweeney Todd*, *Erdő*), Mohácsi pedig csak egyet (*Megbombáztuk Kaposvárt*). Ezek súlyos, jelentős előadások; hármukon kívül a nevezett időszakban – huszonkilenc közül – nem is láttam megkerülhetetlen produkciót. Láttam viszont több olyat, amilyenek elől harminc évig épp Kaposvárra menekültem.

Ha valaki idáig jutván úgy véli, „vészharangot kongatok”, hagyja abba az olvasást. Amikor azt mondom, hogy valami kisiklott, nem pletykákra hivatkozom. Nem arra, amit színészek és rendezők – egykori és mai társulati tagok – mondanak. Szöbe-

széd mindig volt; a „hőskorban” is. Hogy nincs már közösség, odafigyelés, műhelyszellem, elmaradnak a „megnézések”, a vezetők néha még a premiért sem látják, Kaposvár-elkötelezett sztárok hagyják ott a társulatot fölösleges epizódkenyszerrel járó utazgatások miatt, vezető színészt nem hagynak rendezni, holott ez régebben természetes volt stb., stb. Az ilyesmit meghallgatom, de nem érdekel. Ha igaz is, semmit sem jelent. Ugyanígy az sem, ha az igazgató újságban cáfolja, hogy a színház egyes állítások szerint „szétesett, tönkrement, kifújt”. Babarczy szerint: „Nem igaz. Tartja a színvonalát.” Ezzel a kijelentéssel sem tudok mit kezdeni. Ami pletyka vagy deklaráció, akár a beltenyészetben, akár a sajtóban zajlik, indifferens; kizárólag a társulatra tartozik. Ami a színpadon történik, azt viszont magam is látom; pró és kontra deklarációk nem befolyásolják.

Ha ma Kaposvárra megyek színházat nézni, nem lehetek benne biztos, hogy istenkísértő előadást fogok látni mértékadó szakmai színvonalon. Maga a szenvedély veszett ki a színházcsinálásból, ami egykor megkérdőjelezhetetlen volt. S vele a formátum. Sok közepesség történik, amit ez a társulat régebben nem tűrt meg. A szándék szintjén semmiképp. Itt valamit akarni kellett, és valamit tudni is hozzá. Nem keveset; gondolkodni, szellemiséget képviselni, mondanivaló mellett kiállni, bizonyos szakmai szinten teljesíteni. Mindezt meg lehetett tanulni egymástól; ettől volt képes a színház periódusonként önerőből megújulni.

Kaposváron régebben nem rendezhetett akárki. Nem volt megélhetési menedékhely az átlagos, jól fésült pubiálkat számára. Bizonyítani kellett, legalább az önálló gondolkodást és a szemlélet eredetiségét. Ma nem látni, miről szól a színház. Mit akar. Nem látni azt a szakmai agytrösztöt, amely az akaratot generálja, kereket ad neki (vigyázat: nem *kijelöli*, Kaposváron soha, a legrosszabb időkben nem volt egyirányúsított akarat, pláne diktátum, öntörvényű emberek dolgoztak egyeztetett szándékok szerint). Azt mondhatja erre valaki, hogy ma *mindenütt* másképpen működik a színház, *általában* hiányzik az összetartó erő, senki sem hajlandó a teljes személyiségét föláldozni egy vidéki társulatnak, elzárva önmaga elől az egyéb lehetőségeket. Másvalaki valószínűleg azt bizonygatná, hogy az újabb rendezőgenerációkból kivesszett a közéleti érdeklődés, a színházat már nem tartják közösségi fórumnak, csak az önreflexió játékanak, felszínesek és üresek, ugyan már, mit akarunk az elavult XX. századi színházeszménnyel. És a végső tromf: az a valóságérzékeny ábrázoló módszer, amely a pszichológiai realizmusra épült, már régóta az esztétika szemétdombján rohad.

Eszerint a Kaposvár-jelenségnek befellegzett.

Szerintem meg nem. *Előszőr:* ott vannak, akik létrehozták és fenntartották. Babarczy, a nonkonform, tiszta agy, intranzigens *director doctus*, az igazgatás művészetének doyenje; Ascher, az alternatív profi, szellemfi és világfi, a rendezői charme non plus ultrája, egyszemélyes egyetem; Mohácsi, a kíméletlen világvesező, a szarkazmus nagymestere, aki bármihez nyúl, csak társadalmilag lényegeset tud mondani; Znamenák, aki elég mélyen beágyazódott ahhoz, hogy éljen benne a kritikai nosztalgia, mint azt a *Kokainfutár*- vagy legutóbbi *Kutyaszív*-rendezése példázza. *Másodszor:* vannak arra utaló jelek az elmúlt évekből, hogy a folyamat az új emberekkel is a régi színvonalon folytatható, ilyen volt például a *Titus Andronicus*, a *Keith márki* (Keszég), a *Balta a fulbe* (Réthly), a *Murlin Munro*, a *Leenane szépe* (Milenković), a *Vízkereszt*, az *Egerek és emberek* (Kelemen), a *Nyaralás* (Rusznák). *Harmadszor:* a világ újra tele van hazug eszmékkal, képmutatással, silány praktizmussal, csupa olyasmivel (szervilizmus, xenofóbia, demagógia, nacionalizmus, populizmus, behódolás, önfeladás, haszonlesés, kommercialitás), ami elé tükröt tartani egykor Kaposvár reszortja volt.

Az élet fölkinálja a kaposvári színház reneszánszát.

Babarczy László távozni készül az igazgatói székből. A kedélyeket földúlja a változás előszele. Babarczy döntése, bármi legyen is az oka, tiszteletre méltó. És az is, hogy nem egyszerűen veszi a kalapját, hanem felelősséget érez a társulat iránt: „Mindenképpen meg akarom akadályozni, hogy a kaposvári színház ebek harmincadjára kerüljön – nyilatkozta. – Nem fogom hagyni, hogy tönkretegyék.” Az, hogy ezt nyilatkozatba kell adni, jelzi, hogy van ilyen veszély. Aki Magyarországon él, tudhatja, hogy a veszély a politika. A politika dönt a színházról. Ennek az az oka, hogy a politika is, a színház is olyan, amilyen. A politika csak a saját érdekszférájában tud gondolkodni, a színház pedig nem tud olyan jelöltet fölmutatni, aki elhallgattatná a helyi önkormányzatot, mielőtt az egyáltalán megszólalhatna.

Minden normális ember számára világos, hogy Kaposvárt *belülről* kell folytatni. Ascher nyilván nem akar igazgató lenni; kellően el van foglalva a Katonával, külföldi kötelezettségeivel és – saját bevallása szerint – alkotói válságának kezelésével. Elég neki, hogy főrendező; persze már az is kérdés, hogy ki az az igazgató, aki *mellett* Ascher főrendező? Akinek nagyobb – no jó, vele egyenlő – súlya van? Vagy ő is elmenne? No nem. Az igazgatás külön képesség. Nem föltétlenül a legjobb rendező a legjobb igazgató, de a jó igazgató föltétlenül tekintély, átfogó szellem, rendfenntartó, pedagógus, menedzser, politikai elhárítótsízt, és nem utolsósorban strapabíró rinocérosz, aki mindenütt ott van, még akkor is, ha nincs ott, sőt akkor a leginkább.

Babarczy kijelenti, hogy „képtelenség lenne kívülről hozni valakit”; természetesen van jelöltje, de taktikai okból nem hajlandó megnevezni. Az önkormányzat megnevezi a saját, *kívülről hozott* jelöltjét, pontosabban a jelölt – Vidnyánszky Attila – földie magát, sőt részletes terveit is a kaposvári színházra vonatkozóan. Ez groteszk, mert Babarczy csak más önjelöltek esélyeit cáfolja név szerint, Vidnyánszkyét, aki ugyanúgy „közpletyka” tárgya volt, mint Schwajda vagy Kerényi, nem. Helyi (kaposvári) befolyására hivatkozik: rengeteg kapcsolata van, a város díszpolgára. Ha jövőre nem sikerül megoldania az „utódproblémát”, talán még egy évig marad. Mellettük lesz-e a törvény, ha ráhagyják, kérdezhetjük Shakespeare-rel. A racionalizmus és a balkanizmus megkapó konglomerátuma, ami a jelek szerint a kaposvári váltást kíséri – mielőtt még egyáltalán kiírták volna a pályázatot –, valószínűleg új szint vizs a jelenkori színházvezetői kinevezések már eddig is megejtő történetébe.

Még semmi sem történt, de már a taktikai titkolózásba fektetjük minden reményünket – ennyit ér a kaposvári színház több mint három fényes évtizede? Vidnyánszky Attila jelentős formátum, csapata is van; kilátásba helyezi, hogy nem akarja szétbomlázni a kaposvári társulatot, valamint úgy véli, hogy „olyan kultúrára és színházra van szükség, amely végre igeneket mond”. Szép program – bár megítélésem szerint inkább házasságkötő-teremé, mint színházé –, a magam részéről mégis jobban érdekelne, hogyan tudja folytatni Kaposvár önmagát, mondjuk, Mohácsi Jánossal és/vagy Znamenák Istvánnal.

A dolgok, persze, változnak; a kaposvári egyetemen például éppen indul a színház szak. Amikor tizenhárom évvel ezelőtt egy vidéki főiskola lehetőségéről kérdezte Babarczyt – most ő lett a tanszakvezető Kaposváron –, így válaszolt (SZÍNHÁZ, 1990. szeptember): „Nem tartom megvalósíthatónak. Főiskolának ugyanis ott van helye és tere, ahol van színházi élet. Vidéken pedig nincs színházi élet; egyetlen színház van. A főiskola nyilván ahhoz az egyetlen színházhoz kötődne, ezt pedig nem tartom egészségesnek.”

Úgy látszik, még Babarczy Lászlónak is kellett némi idő annak belátásához, hogy Kaposvár több mint egy színház. Én ezt régóta tudom. A jövő majd eldönti, hogy mások is tudják-e.