

Koltai Tamás

Magyar változat: a naxoszi modell

Richard Strauss *Ariadné Naxosz szigetén* című operájában egy burzsoá mecénás, „Bécs leggazdagabb embere”, ahogy Hugo von Hofmannsthal librettójában szerepel, színházzal kedveskedik a vendégeinek. A program szerint előbb egy kortárs fiatal szerző „komoly operája” (*opera seria*) kerülne színre, majd egy könnyű hangvételű populáris darab, a népszerű celeb közreműködésével. A két, egymás utáni előadás azonban túl hosszúra nyúlna, és belecsúszna az időpontját tekintve előzetesen rögzített tűzijátékba, amely mégiscsak az est fénypontja. Ezért a házigazda úgy dönt, hogy a két darabot egyszerre – egy időben és egy helyen – kell játszani és nézni. Mintegy szinkronban egymással.

Ebben fölfedezhetjük a magyar színházi működés metaforáját. Ugyanazon a színpadon, (csaknem) azonos időben van jelen a kortárs magas művészet és a szórakoztatóipar. A különbség az, hogy az eredeti „naxoszi modell” a mecénás pénzből jön létre, vagyis magán-színház, míg a magyar változatot az állam finanszírozza, tehát közszínház.

Mácsai Pál említi egy tanulmányában (*Szilánkok egy közös mozaikhoz, SZÍNHÁZ, 2008. szeptember*), mennyire méltatlan, hogy a művészszínház és a kereskedelmi színház egyaránt az adófizetők pénzből tartja fenn magát, és az utóbbinak „olyan pályán kell érvelnie az évi betevőért – szakmai fórumokon, vitákon, pénzosztó helyeken, sajtóban –, ahol a művészszínházak híveitől folyamatos frusztráció éri, és kétségtelen szakmai érnyei: a profizmus, a nézettség, a gyakran kiemelkedő színészi munka nem nyeri el méltó megbecsülését”. Majd így folytatja: „Olyan zavaros helyzet ez, mintha egy színházi estén több darab menne a színen egyszerre. Hol egy friss musicalből érkezik végszó, hol a *Hamlet*ből.”

Ez a zavaros helyzet nem abszurditás, hanem Hofmannsthalnál és Richard Straussnál valóságosan (a fiktív színpadi valóságban), a mai magyar színházban jelképesen működő modell.

Bár Dragan Klaić utal rá, hogy néha elmosódik a határvonal a közszínház és az üzleties színház között – ő az angol eredetiben közszínháznak és kereskedelmi színháznak nevezi, mi az utóbbit az „üzleties színház” fogalmával helyettesítjük –, s „számos szubvencionált színházban felváltva adnak elő üzleties és szubvencionált produkciókat”, lényegében mégis két, egymástól minden tekintetben különvált területről beszél. Ez azonban a magyar színházra a legkevésbé sem érvényes. (Már az idézett megállapítás is pontatlan, hiszen a szub-

vencionált színházban a kereskedelmi – „üzleties” – produkciók is szubvencionálva vannak, tehát *ténylegesen* nem piaci alapon működnek.) Ha az üzleti(es) színház „azért létezik, hogy pénzt keressen”, továbbá egyik kritériuma, hogy kizárólag magántókéből jön létre, és működésében „alapvetően fontos a producer szerepe”, akkor Magyarországon – talán egyetlen kivételtől eltekintve, amelyre még visszatérek – nem létezik üzleti színház. (Ebben az értelemben az *üzleties* elnevezés megengedőbb, mert üzleti *célzatú*, de nem *egyértelműen* piaci szemléletű színházat jelent.)

Klaić megkülönbözteti a „szórakoztatása fejében” szép pénzt fizetni képes nézőt és a közszínházat látogató nézőt, aki azért jár oda, mert „a különböző álláspontok élesen megfogalmazott és vitára bocsátott változatával” kíván találkozni. „A szubvencionált színház közönsége egy, a demokratikus vitában érdekelt állampolgári mikroközösségnek felel meg, míg az üzleties színház közönsége szórakoztatásukért fizetni kész fogyasztókból áll.” Nem kíván különösebb magyarázatot, hogy ezt a mechanikus megosztást egyetlen magyar színház sem fogja magáénak vallani, ahogy a nézők eleve két, egymással ellentétes szellemi igénykategóriába sorolása is a lebecsülésüket jelentené.

Magyarországon a kétféle színház típus sok *köszínházban* manifeszt módon keveredik, sőt stratégiai-taktikai szimbiózisban él. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egymást tartják el. (Az adófizetők pénzből.)

Hevesi Sándor szerint a színházzal *általában* „a nagy francia forradalom után” kezdődött a baj, „amikor teljesen megbukott a feudális világ, megszűntek a mecénások, s néhány udvari és állami színházat kivéve, kapitalista privát vállalkozás, magyarán szólva *üzlet* [kiemelés Hevesitől] lett a színház, tehát természetszerűleg tömegfogyasztásra kellett berendezkednie”. Amikor ezt írta, már a Nemzeti Színház igazgatója volt. A nemzetállami lét emblémájaként létrejövő nemzeti színházak története, amiről Klaić is említést tesz, Magyarországon kapott egy gellert. Ha kiválasztjuk a Hevesi vezette Nemzeti Színház egyik évadát, mondjuk, az 1924/25-ösöt (az idézett, *Színház és közönség* című írás 1924-ben született), ellenőrizhetjük, hogy a szezon során a két színpadon bemutatott ötven (!) előadás egyharmada sílány, feledésre ítélt hazai és külföldi tucatdarabocska. Számolatlanul találunk ahhoz hasonló kritikát, amelyet Schöpflin Aladár írt Nyáry Andor ekkor bemutatott, *Nyúl a bokorban* című művéről: „Ez a darab mélyen alatta áll a Nemzeti Színház kötelező színvonalának.” Bodrogi

Gyula múlt havi számunkban közölt interjújában említi, hogy a háború előtti Nemzeti Színházban *A bolond Ásvayné* háromszázszor ment, a *III. Richárd* pedig évente egy tucatszor. Az üzlet szerves része volt a közszínháznak. Hevesi maga is rendezett operettet a Nemzetiben, a következő évadban – Hervé *Lilijét* –, tehát *a Nemzeti Színház nem felelt meg a közszínház emblemikus eszményének*. (Ellentétben más nemzeti színházakkal, például a lengyellel.)

Az állam vagy a helyhatóságok által szubvencionált színház létét az az evidencia vagy fikció indokolja – később érdemes lesz elgondolkodni rajta, vajon az előbbi-e vagy az utóbbi –, hogy ezeknek az intézményeknek érdekében áll a magas kultúra fenntartása. „A standard termékek örökkévalóságához képest a közszínház az újítást és a művészi megújulást emeli ki – írja Klaić. – Hitet tesz a művészi kockázatvállalás értéke, a művészi kifejezés változatossága mellett, szemben a rögzített mintákat és formátumokat előíró üzleties ipar uniformizáló nyomásaival.” Ez a megállapítás a mindenkor magyar színházi viszonyokra csak megszorításokkal igaz. Két színházi szakember, Kárpáti Aurél kritikus és Németh Antal, a Nemzeti Színház akkori igazgatója, egy 1936-ban publikált dialógus résztvevőiként (a *Színház és üzlet A Színpad* című folyóiratban jelent meg) paradox módon ítélik meg a támogatott és a független színházak művészi lehetőségeit. Kárpáti szerint a szubvencionált színházak inkább a múlt hagyományainak őrzői, és az új kezdeményezés általában „nem hivatalos helyről, nem szubvencionált színházakból indult ki”. Németh ezzel szemben azzal érvel, hogy ha így van is, az államnak éppen az utóbbit kell felkarolnia. „Mit tudtak volna az úttörők produkálni, egy Copeau, egy Bragaglia, egy Dullin, egy Jouve, ha ők még szubvenciót is kaptak volna az államtól!” Kárpáti a színház függetlenségét védi az állami szubvenciótól, „a láthatatlan cenzúra feszélyezéséről” beszél, ami „a színházat kiszolgáltatja a mindenkor kormányhatalomnak”. Németh ezzel szemben bízik „a színházi kultúra tervszerű irányításában”, a színház „belső világnézeti megújításában”, „a céltudatos színházpolitikában”, „a kemény kézzel végrehajtott gyökeres tettekben”. Kárpáti több szabadságot, Németh „energikus, egységes irányítást és egységes gondolkodást” kívánna. Hozzáteszi: „De holnap talán már neked lesz ismét igazad.” Ha húsz évvel később módjuk lett volna folytatni a beszélgetést, Németh mint az „egységes gondolkodás” áldozata, Kárpáti pedig mint a – kényszerű – szószólója, alighanem valóban szerepet cserélnek. (Véleményüket publikálni viszont nem lett volna módjuk.)

„A repertoárszínházi gyakorlatot az állami tulajdon, szubvenció és ellenőrzés tartotta fenn és irányította, szigorú ideológiai alapokon.” Klaićnak az 1945 (Magyarországon 1949) utáni kelet- és közép-európai színházi modellre vonatkozó megállapítása csak nagy általánosságban érvényes. Az egyes országokban, például Lengyelországban, az NDK-ban vagy éppen a cseheknél és a románoknál eltérően alakultak a viszonyok. A magyarországi „zsákutcs fejlődés” (Bibó formuláját veszem kölcsön) a szubvencionált és üzleties színház kapcsolatának (szimbiozisének) létrejöttében különösen szembeszökő.

Az ötvenes-hatvanas évek kisszínházi mozgalmi nálunk megkésett, szórványosan és a politika engedékenységének kiszolgáltatottan jelentkeztek. A relatív autonómiát az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének produkciói élvezték, itt a hatvanas évek elejétől a Ruszt József, később Halász Péter nevével fémjelzett előadások alternatívát jelentettek az ekkortájt meglehetősen konzervatív repertoárszínházi gyakorlatban. Az évtized közepétől a politikailag megbízható Kazimir Károly vezette Thália Színház megnyithatta saját stúdióját, amelyben ideológiailag a „tűrt” kategóriába tartozó darabokat és szerzőket (például Beckettet, Eörsit és Csurkát) játszhattak. Az évtized végén megalakulhatott a stúdiószerű Huszonötödik Színház, amely ugyancsak „hivatalos engedéllyel” folytathatott gondolati és stílári kísérleteket. A Nemzeti Színházban az ekkor már politikailag kegyvesztett Major Tamás mindkét színpadon provokatív szellemben újított Peter Weisszel, Brechtel és Brecht-felfogású Shakespeare-rel. Az évtized végén a „mozgalom” áterjedt vidékre, Debrecenben egy új magyar darab Peter Weiss *Marat/Sade*-jától ihletett címmel és szellemben került színre

a próbaszínpadon, Kaposváron a nyitás a stúdióként használt városi könyvtárból indult.

Ezek az előadások a hagyományos, avitt kőszínházi intézményrendszer lazították fel – belülről. A szubvencionált állami színház, vagyis a hagyományok védereje, ahogy Kárpáti Aurél fogalmazott, önmaga próbálta létrehozni a szubkulturális alternatívát. Mozgatói részint a szisz-



FENT: Bajor Gizi a Nemzeti Színház *Lili* című operettjében (1926)

JOBBRA: Libikóka (Várad Hédi és Gábor Miklós, Madách Kamara, 1962)

téma oszlopai – a tolerancia határait jól ismerő befutott rendezők –, részint relatíve renitens, a szűk mozgáster kihasználására törekvő fiatalok voltak.

A leírt folyamattal párhuzamosan megindult – ugyancsak belülről – az üzleties szellemű előadások terjedése a repertoárban. A három, hagyományosan jó minőségű művészszínház – Nemzeti, Víg, Madách – közül elsőként az utóbbiban. A hatvanas évek elejétől jelentek meg itt olyan darabok, mint Gibson *Libikókája*, Agatha Christie krimije, *Az egérfogó*, Achard-tól *A bolond lány* és Neil Simon bulvárkomédiája, *a Mezőláb a parkban*. Némelyikük többszáz szériát futott a Madách Kama-

raszínházban (ma Örkeny Színház). Kezdetben a Madách Színház (politikai) kiváltságot élvezett ezeknek a daraboknak az előadására, és az elején még elvárták tőle, hogy a kommersz művek kiválasztásában tartson bizonyos színvonalat. A bulvár idővel a Madách Kamaracsaláttá vált, majd fokozatosan beszűrődött a körüli nagyszínpadra is, amely a nyolcvanas évek elején először mutatott be a nemzetközi piacon üzleti sikert aratott világhírű musicalt (a *Macskák*at), és a folyamat végül a Madách elmusicalesedéséhez vezetett. Először történt meg, hogy egy közpénzből szubvencionált állami közszínház átalakult ugyancsak közpénzből szubvencionált állami üzleties színházzá, ami tipikusan kelet-közép-európai jelenség. Csakhamar a Vígszínház is követte a példát, bár lassúbb ütemben, mindenesetre még a hatvanas években kerített sort Neil Simon *Furcsa pár* című vígjátékának bemutatására (a Pesti Színházban), amely férfi és női változatban mindmáig a közszínházak levehetetlen repertoárdarabja (egyik felújítása utóbb már a Vigben is a nagyszínpadon történt), és a hetvenes években még társadalmi töltetű, fiatal nézőket megszólító új magyar musicalek után a következő évtizedtől kezdve áttért az operettekre.



Vidéken nem volt szükség átalakulásra, mert ott az ötvenes évek eleje, az államosítás óta egyfolytában érvényben volt az a szemlélet, hogy mivel minden városban csak egyetlen színház van, annak kell kielégítenie minden igényt, a klasszikus műveltség terjesztésétől a könnyű szórakoztatásig, és ez a felfogás a szórakozási lehetőségek radikális megnövekedése, például a televí-

zió megjelenése után sem változott lényegesen. Pontosabban csak kevés elkötelezett színházi ember próbált rajta változtatni egy-egy társulat élén, például a hatvanas évek elején újonnan létrejött veszprémi színházban vagy az évtized végétől fordulatot végrehajtó kaposvári, szolnoki és kecskeméti együttesben.

A nyolcvanas évektől kezdve az érinthetetlen tabuk kivételével mind kevesebb ideológiai megkötést kizabáló és ezzel párhuzamosan mind kevesebb anyagi támogatást nyújtó állam már nem bánta, ha a színház az üzleties előadások arányának növelésével kompenzálja a szubvenció csökkenését, sőt maga készítette erre a társulatokat. Ez a folyamat a rendszerváltozás után teljessé vált ki. Még ha az elején, majd az ezredforduló tájékán – a jobboldali kormányok részéről – voltak is törekvések bizonyos ideológiai elvárások megfogalmazására, a színházpolitika jobbra nem „irányított” (a legkevésbé sem érezte kötelezőnek annak az *ideológiamentes* erkölcsi-világnézeti eszménynek a szorgalmazását, amit Németh Antal olyan fontosnak tartott), inkább érdeklenséget tanúsított. Többször belekezdett valamilyen szükséges strukturális reformba – vagy inkább úgy tett, mintha bele akarna kezdeni –, de végül nem csinált semmit. A *politikai hatalom az elmúlt két évtizedben semmilyen felelősséget nem viselt a színházért*. Megúszásra játszott. Értékszemlélete nem volt, a teljesítmények szektorsemleges, szakmai értékelésére nem vállalkozott, a színházművészetben jelentkező radikálisan új jelenségekre nem válaszolt, a spontán megmutatkozó változások iránt rugalmatlanságot vagy inkább vakságot mutatott. Hagyta a maguk útján menni – romlani – a dolgokat. Egyvalamit tett: folyamatosan megszorított.

Ebben a fokozatosan romló helyzetben még zavarosabbá vált az üzleties színház és a közszínház – Mácsai Pál terminológiája szerint a kereskedelmi és a nem kereskedelmi színház – viszonya. Az nyilvánvaló, hogy Magyarországon *jelenleg* nehezen képzelhető el tisztán piaciorientált üzleties színház. Nincs olyan piac, mint a Klaić említette európai nagyvárosokban, amely – egyszerű díszletben játszott, kevés szereplős, olcsón utaztatható, népszerű színészekkel készített előadások kivételével – egy produkciót el tudna tartani, illetve a befektetőnek profitot hozna. Nincs ennek megfelelő színházi infrastruktúra sem, nincsenek viszonylag igényes színháztechnikával felszerelt, egyszerűbb és bonyolultabb darabokat (musicaleket) kiszolgálni képes színházépületek és olyan szórakoztatóipari lebonyolítóhálózatok, amelyek a „kereskedést” működtetnék. Addig pedig az *üzleties* vállalkozásokat is a szubvencionáló állami rendszer tartja el. A leginkább – és egyben legjobb – üzleties színház a Madách Színház. Megérdemelné, hogy tisztán piaci alapon működjön, és bár lehet, hogy közel jár hozzá, de egyelőre nem képes rá. Megérdemli a szubvenciót, pusztán a színvonala miatt. Műfajában, a zenés színházban egyedül képvisel nemzetközi nivót. Ízlését, előadásainak szcenikai kiállítását, színészszerkesztését, rendezői, muzikális megvalósítását tekintve vetekszik a neves külföldi mintákkal. Közszínházi besorolásában mindamelllett van valami abszurd, még akkor is, ha elegánsan szórakoztató, szemet gyönyörködtető, szcenikai eljárásaival elkápráztató, szereplőinek szakmai tudásával meggyőző előadásai végeredményben



Schiller Kata felvétele

János vitéz (Nemzeti Színház)



A Chicago a HOPPart előadásában

esztétikai élményben részesítik a közönséget. Sok – a Madách Színháznál magasabban szubvencionált – közszínházzal ugyenez nem mondható el, ellenkezőleg, némely produkciójuk kifejezetten a jó ízlés és az erkölcsi minimum elleni merényletként könyvelhető el. Talán egyszer eljön az idő, amikor a gazdaság általános állapota és a műfaj iránt érdeklődő közönség személyes helyzete lehetővé teszi, hogy piaci áron keljenek el a közpénzből *nem* támogatott Madách Színház előadásainak jegyei, és – jövőbeni – tulajdonosaiknak megérdemelt profitot hozzanak.

Az előbbiekből nyilvánvalóan következik egy paradoxon. Ha egy ízléses és szakszerű üzleties színház bizonyos esztétikai mutatók tekintetében fölötte áll egy alpári és szakmailag bárdolatlan közszínháznak, melyikük érdemi meg a szubvenciót? Vajon a kereskedelmi szolgálat és a közszolgálat határa a műfajok között húzódik? A *Chicago* akkor is üzleti színház, ha Zsótér rendező a HOPParttal? Egy artisztikus könnyű zenés darab és egy lebutított klasszikus közül melyik az értékeesebb? Egy sziporkázóan szellemes *Csárdáskirálynő* vagy egy gagyi *Bánk bán*?

A kérdésben benne van a felelet. Támogatni az értéket kell, és *hogymi az érték, az egzakt módon megállapítható*. Akkor is, ha ez ellen tiltakoznak azok, akiknek van okuk elutasítani az objektív esztétikai értékelést, mivel kihullanának a rostán. Ha értékalapon ítéljük meg a művészi teljesítményt, nem a könnyű-zenés műfaj, az operett és a musical áll az egyik oldalon és a hagyományos dráma a másikon. Máshol kell keresnünk a különbséget. Ha Klaić kritériumait, a „művészi kockázatvállalást”, a „rögzített minták elutasítását”, a „kulturális ipar uniformizálása” elleni fellépést tekintjük közszínházi mérvadónak, akkor Mohácsi János *Csárdáskirálynő*-rendezője pregnáns közszínház volt. Ha tovább olvassuk Klaićot, még inkább meggyőződhetünk erről: „A közszínház, ahelyett, hogy eszképi

fantáziajátékokat kínálna, kritikus álláspontokat fogalmaz meg a valósággal szemben. Kiállhat népszerűtlen nézetek mellett, tabukat szeghet meg, revideálhatja a történelmet, és leleplezheti a mitológiákat, vitákat kavarhat és kezdeményezhet.” Mohácsi *Csárdáskirálynő*je pontosan ezt tette. Mi a probléma? – kérdezhetné bárki. Hiszen közszínházban jött létre, Kaposváron. Ez igaz. Akkor viszont egy olyan *Csárdáskirálynő*, amelyik „tipikus helyzetekre és narratívákra fókuszál, és sztereotipizált cselekményeket kérdez fel” – Klaić meghatározása szerint –, tipikus üzleties színház, s ha tipikus üzleti érdekből nem engedi át a darab előadásának megvásárolt (csakugyan megvásárolt?) jogát egy közszínháznak, akkor maga hívja föl a figyelmet arra, hogy ennek megfelelően, tisztán üzleti alapon kellene működnie.

A közszínházi értéket nem műfajok, drámatípusok, társulatok vagy alkalmi együttesek, hanem *előadások* hordozzák, amelyek különféle működési struktúrákban vagy struktúrán kívül jöhetnek létre, és közszolgálati értéküket – minőségükön túl – szemléletük, világnézetük, erkölcsi-gondolati állásfoglalásuk határozza meg. Ez magyarázza a magyarországi színházi gyakorlatban a közszínház és az üzleti színház már említett különös szimbiózisát, amely merőben eltér Nyugat- és Kelet-Európa legtöbb országának karakterétől. (Ezért nem *magyar* színházi gyakorlatot írtam, mert például az erdélyi magyar színházak e tekintetben különböznek számos magyarországitól.) Vannak teljes egészében a közszínházi ethoszra épülő társulatok (ahol a társulati munka a közszolgálati szellem biztosítója), vannak közszínháznak álcázott áltársulatok (ahol a szubvencionált üzleties előadások „tartják el” a rutinból letudott, *mímelt* közszolgálatot), és vannak a kettő között lavírozó átmenetek. Vannak továbbá független színházak, amelyek alternatív közszínháziságát olykor szintén a megélhetési üzletieség árnyalja. És van egy magánvállalkozás – erre utaltam a cikk elején –, Orlai Tiboré,



Koncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

Jézus Krisztus Szupersztár (Madách Színház)

amely üzleti szellemben, közpénzek felhasználása nélkül sok esetben magasabb szinten lát el közszínházi funkciót is, mint az erre hivatott, szubvencionált színházak jó néhány.

Az értékpreferenciára képtelen hazai színházi struktúra és finanszírozási rendszer a közszínházba bújtatott üzleties színháznak kedvez. Az „újítással és a művészi megújulással” szemben „a standard termékek örökkévalóságának”. A szemünk előtt zajlik a Vígszínház és számos vidéki színház szubvencióval megtámogatott elüzletiesedése, aminek részint oka, ám még inkább az önkéntes elbulvárosodás kendőzésére használt ürügye a folyamatos állami pénzelvonás. Az elterjedt gyakorlat ideológiai alapja olykor a fenntarthatóság, a nézőtér megtöltésének kényszere, olykor az eredeti értelméből kiforgatott „népszínházra” való hamis hivatkozás. „A közszínház a demokráciákra jellemző szabad kérdésfeltevésekről szól”, írja Klaić. Ez feltétele-

zi, hogy az állam érdekelt az ilyen színházak fenntartásában. A jelenlegi állam kinevezési és felügyeleti gyakorlata ellentmond ennek az elvnek. A politikai klientúra tagjai által betöltött színházvezetői posztokon ma tagadják a konfliktusok, a valóság, „az utca és az aluljárók” színházát, és azt hangoztatják, hogy „a remény színházára”, „az optimista színházra”, „a kiutat mutató színházra” van szükség. Klaić is beszél arról a színházról, amely „messzire elkerüli a vitatható témákat, és az emberi lét bonyodalmaival és kihívásaival néhány előre kiszámítható sémára vagy közös nevezőre, a jóknak a rosszak fölött aratott giccses, öncélú diadalára, a féltékenységen és gyűlölködésen felülemelkedő szerelemre vagy a gonoszt és a gaztetet legyőző igazságra redukálja”. Csakhogy ő az üzleties színházat definiálja így.

A „naxoszi modellben” ez is fordítva van. Itt a közszínházként fellépő politikai kurzusszínház hirdeti az üzleti filozófiát.

AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATOT HIRDET ÖRKÉNY ISTVÁN SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK: A pályázat jeligés.

A műveket **2011. december 31-ig** kell benyújtani az Örkény István Színházhoz.

Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat. Negyvenéves kor fölött csak olyan szerző jelentkezését várjuk, akinek legalább két színpadi művét korábban bemutatták már, vagy aki drámaíróként még nem mutatkozott be, de már ismert és számottevő szépirodalmi munkássággal rendelkezik.

A pályamű még nem megjelent, színpadra nem került alkotás legyen.

A pályamű bemutatható legyen az Örkény Színház művészi és technikai apparátusával.

Tematikai és műfaji megkötés nincs.

ELSŐ DÍJ: 1 500 000 Ft. **MÁSODIK DÍJ:** 1 000 000 Ft. **HARMADIK DÍJ:** 500 000 Ft. Az EGIS Nyrt. támogatásával.

A pályázat végeredményét az író születésnapján, **2012. április 5-én hirdetjük ki.**

A győztes művet, amennyiben a bírálóbizottság megfelelő színvonalúnak ítéli, az Örkény István Színház a 2012/13-as évadban színpadra viszi. A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházat illeti. **A BÍRÁLÓBIZOTTSÁG TAGJAI:** Radnóti Zsuzsa, Radnai Annamária, Gáspár Ildikó, Forgách András, Mácsai Pál. További információ, illetve a pályázat hivatalos kiírása az Örkény István Színház honlapján található.