

ellenfény

TÁNC- ÉS SZÍNHÁZMŰVÉSZET

Hogyan jutottunk ide?

Bozsik Yvette: Oidipusz • Rendszerváltás alulnézetből
Igazgatóváltások 1989–2006 • Az 1977/78-as évad



nka
Nemzeti Kulturális Alap

ár: 495 Ft



9 771416 499009



Weöres: Szent György és a Sárkány (Katona József Színház, 2001 – Törőcsik Mari)

Fotó: Koncz Zsuzsa

ellenfény

2016/3. HUSZONEGYEDIK ÉVFOLYAM 155. SZÁM

Megjelenik a színházi szezonban minden hónap elején

Főszerkesztő:

SÁNDOR L. ISTVÁN

Szerkesztő:

SZÜCS MÓNIKA

Állandó munkatársak:

**DOHY ANNA, HEGEDŰS SÁNDOR, LÓRINC KATALIN,
MEGYERI LÉNA, ÖLBEI LÍVIA,
SÁNDOR ZITA, SZEMERÉDI FANNI**

Fotók:

**SZABÓ DOROTTYA, DUSA GÁBOR,
SULYOK LÁSZLÓ, RÉVÉSZ RÓBERT**

Angol fordítás:

GÁLLA NÓRA

A szerkesztőség levélcíme:

1088 BUDAPEST

BAROSS UTCA 32. V. 3.

TELEFON/FAX: 33-78-398

E-mail: ellenfeny@t-online.hu

Honlap: WWW.ELLENFENY.HU

HU ISSN: 1588-0389

Lapmenedzser:

SELINUNTE BT.

Kiadja:

ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY

Felelős kiadó:

AZ ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY ÜGYZETŐJE

Tervező-szerkesztő:

SZABÓ DOROTTYA

Nyomdai kivitelezés:

Print City Europe Zrt.

ISSN: 1416-499X

Támogatók:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Az **Ellenfény**hez való hozzájárulás legbiztosabb és leggazdaságosabb módja az előfizetés: az évi 7 szám előfizetői ára mindössze 3000 Ft (míg példányonkénti ára 495 Ft).

Az **Ellenfényt** előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. (Üzleti Ügyfelek Üzletág, Központi Előfizetési és Árusmenedzsment csoport) 1900 Budapest. Előfizethető az ország bármely postáján, valamint a hírlapot kézbesítőknél. e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu. További információ: 06 80/444-444

Az **Ellenfényt** előfizethető közvetlenül a kiadónál is: Ennek legegyszerűbb módja a közvetlen átutalás folyóiratunk kiadójának számlájára. **Számlaszám: 10404072-00024416-00000005** (Ellenfény Alapítvány) (Kérjük, hogy a közlemény rovatban tüntessék fel a postai címet, ahová az újságot kéri.) Ha számlát kérnek az előfizetéséről, ezt is jelezzék.) Az előfizetéshez kérhetnek csekket is a szerkesztőségtől. Levélcím: 1088 Budapest, Baross utca 32. V/3. Telefon-fax: (06-1) 33-78-398 E-mail: ellenfeny@t-online.hu

Hogyan jutottunk ide?



NAGYÍTÁS

Vaszó Vera: A múlt tükrei 2
Oidipusz – Bozsik Yvette Társulat



FÓKUSZBAN:

Rendszerváltás – alulnézetből

Kondorosi Zoltán:

Rendszerváltás alulnézetből 8

Kerégyártó István: Rükverc

– Kassai Thália Színház



Bíró Kristóf: Család / történelem 12

Mikó Csaba: Apátlanok – Örkény Színház



FÓKUSZBAN:

Szabó István: Igazgatni művészet 20
Igazgatóváltások 1989–2006



FÉNYFORRÁS

Sándor L. István: Változások évada 38

Az 1977/78-as színházi szezonról



A címlapon: Oidipusz – Bozsik Yvette Társulat • Fotó: Dusa Gábor

A hátsó borítón: Mikó Csaba: Apátlanok – Örkény István Színház • Fotó: Szabó Dorottya

A múlt tükerei

Ismét antik témát dolgozott fel **BOZSIK YVETTE**. Az *Antigoné* után újból olyan történet táncszínházi változatát készítette el, amelyet leginkább Szophoklész drámájából ismerünk. A **BOZSIK YVETTE TÁRSULAT** bemutatójának érdekessége, hogy a címszerepet maga a társulatvezető koreográfus alakítja. **VAZSÓ VERA** írása.

„HA MÁR ÚR VAGY E FÖLDÖN”

„Mit ültök így körém e lépcső fokain?”¹ – szólítja meg Oidipusz a thébaiakat a Szophoklész-darab kezdetén. Bozsik Yvette táncszínházi változata is ezzel a képpel indul: a magasból aláhulló fénypászma csak egy lépcsőt tesz láthatóvá, amelynek tetején Oidipusz (Bozsi Yvette) ül, a lépcsőfokokon pedig fekete ruhás alakok kuporognak. A király mintha magába mélyedő gondolataiból eszmélne, hirtelen a fejéhez kap. Ennek a mozdulatnak a hatására (zaklatott dobütések kíséretében) sorra lezuhannak a lépcsőről a fekete ruhás alakok, és a kitáguló fénykörben megmerevedve fekszenek a földön.

Feszült, mélyről jövő, sejtelmes zene szólal meg akkor, amikor Oidipusz lassan megmozdul, megemelkedik, néhány lépcsőfokon lejjebb mászik, majd az egyiknél kiegyenesedik. Ekkor ismét zaklatott dobütések szólalnak meg, felpattannak a fekete ruhás alakok, és furcsa, csavart pózokba merevednek. Így áll egymással szemközt a két fél: zsebre dugott kézzel, kissé kihívóan, mégis szomorúan a király és vele szemben az elgyötört nép.

A király – aki inkább tűnik mai politikusnak, mint antik uralkodónak – lassú, oldalazó mozdulatokkal lépdelni kezd a lépcsőfokokon, mire megmozdul a nép is, és hullámzó, vonagló mozdulatokkal – mint könyörgő, a hatalom birtokosát kérlelő tömeg – a lépcsőfokokra telepednek. Egyikük fel is emelkedik, az uralkodó felé emeli a fejét, aki oda is hajol hozzá (közben két keze továbbra is a zsebében), és kegyesen meghallgatja az esdeklő kérését.

Ekkor gördül be a fényre egy furcsa szerkezet. Mintha egy mozgó kőtáblát látnánk, amely emlékoszlopokra, sírokra emlékeztet. A kőtábla tetején azonban egy ovális lyuk van, amelyből egy fej tekint ki. Majd kinyúlnak a kőtábla mögül az alak karjai is, és szertartásos mozdulatokkal kommunikálni kezd az uralkodóval. Oidipusz odalép a kőtábla-alakhoz, hogy meghallgassa, mit akar mondani neki. „Mindnyájan im hozzád fordulva kérlelünk, / találj valami segítséget” – mondja Szophoklésznél a Pap. És itt is ilyesmiről lehet szó, hisz az uralkodó a szavak hatására végigtekint a földön tekerő népen.

A Pap (Frigy Ádám) mozdulatára Oidipusz is az egyik oldalt álló kőtáblához lép. Ennek más a formája, de ugyanaz a funkciója. Amikor mögé áll, Oidipusznak nemcsak az arca látszódik ki mögüle, hanem a válla, feje is, a kezei is ugyanúgy kinyúlnak, amint méltóságteljesen a Pap mellé gördül.

„A város, amint magad is látod, nagyon / megingott, és nem tudja fölemelni már / fejét a véres zavarok poklaiból” – mondja a Szophoklész-darabban a Pap, és a táncszínházi változatban is hasonlót jelenthet az a gesztusa, ahogy az önmagából kifordult világra utalva nézőpontot vált: a kőtábla oldalán tekint ki Oidipusz és a Pap is, mintha minden félrebillent volna, a háttérben pedig ernyedten omlanak a földre a nép tagjai. Ekkor határozott mozdulatot tesz a Pap, amely figyelmeztetésnek hat. Ezt így fogalmazza meg a Szophoklész-darabban a Pap: „Ha már úr vagy e földön, ami vagy ma: szebb / embereken, mint pusztaságon, lenni úr!”

ÉLET ÉS HALÁL HATÁRMEZSGYÉJÉN

De amikor Oidipusz a nép közé lép, olyan sötét ruhás alakok fogják közre, akiknek arca áttetsző fekete kendővel van beburkolva. Így válik vizuális jelzéssé a táncszínházi változatban a várost dúló veszedelem, amiről a Szophoklész-szöveg így beszél: „így veszik / ezenként városunk. / Így hever / a földön szertesztét / a ragályszagu hulla siratlan. / Hitvesek, őszbe borult bus anyák nyögik / oltár körül itt is, amott is a szörnyü / borzalmakat, / könyörögve keserves imákkal.” A tekerődző, hullámzó alakok nyilván ezt a könyörgést közvetítik, közöttük jobbra-balra billeg Oidipusz, majd védekezésül, az egyensúlyát keresve a két tenyerét is maga elé tartja, védekezően mozgatja. De őt magát is elragadja az a vészterhes extázis, amely a körülötte mozgó alakokból árad.

Úgy képes kilépni ebből a helyzetből, hogy lehúzza az egyik alak fejéről a sötét kendőt. Kreón (Gombai Szabolcs) áll előtte. „Itt rögtön kívánsz hallani a nép előtt? / Vagy bemenjünk a palotába?” – kérdezi Szophoklésznél a delphoi-i jósdából visszatérő Kreón a királyt. Az eredeti darabban a többiek előtt hallgatja meg Apollón üzenetét Oidipusz. A táncszínházi változatban elvonulnak ketten,

¹ Szophoklész *Oidipusz király* című darabjából idézett részleteket Babits Mihály fordításában közöljük.

útjuk során engedelmesen félrehajolnak előlük a többiek. Majd az oldalt álló kőtáblák mögé lép az uralkodó és a sógora is. Nemcsak antik sztélékre emlékeztetnek ezek a guruló szerkezetek, hanem politikusi pulpitusokra, illetve mikrofonállványokra is. Így nyit átjárót az előadás az antik és a mai kor között, világos jelzéssel érzékeltetve a különbséget. A Szophoklész-darab uralkodó családjá a nép közé vegyül, a színük előtt zajlik a teljes életük. A táncszínházi változatban elkülönül a hivatalosság, a politikusi lét a köznapiságtól. Ennek világos jelzései a guruló kőtáblák, amelyekhez mindig egyfajta hivatalos póz, uralkodói habitus is kapcsolódik.

A Kreón által hozott üzenet szerint csak akkor menekül meg a város, ha megbüntetik az előző király, Laiosz gyilkosait. Erre a „kívánságra” tette kész elszántsággal válaszol Oidipusz: „De én kutatni fogom őket újra most!” És ezzel van összhangban a táncszínházi változatban a kórus mozgása is: sodró, ritmikus zenére, nagyon egyszerű, mégis nagyon hatásos mozgásokat végeznek. Igazi dinamikus táncot látunk. Az egy tömbbe állt alakoknak előbb csak a karja mozog jobbra-balra, miközben emelkedik, süllyed a testük. Majd megfeszülnek, előreahajlanak. Aztán ismét csak a karok dolgoznak különböző ritmusra, majd a mozgásenergia ismét átterjed az egész testre, a lépések különféle hajlásokkal kombinálódnak. A kezdetben egyszerű mozgássorok egyre bonyolódnak, még inkább összetettekké válnak. De a ritmus ugyanaz marad benne: a megfeszülés majd a nekilendülés váltakozása lefojtott tettekérséget sugall.

Miközben a háttérben a kórus táncát látjuk, az előtérben Oidipusz különféle alakokkal találkozik, akikkel hol együtt mozog, hol küzdelmekbe bonyolódik velük. Eközben mintegy véletlenül felidéződik benne az az esemény, amely után öntudatlanul is kutat, de még nem tudja, hogy erre kell magában ráismernie: amikor harcba keveredett Laiossal (Vida Gábor), és végül elmetszette a torkát. Hisz a gyilkos – most a nézők is láthatják –, aki után a nyomozás folyik, valójában Oidipusz maga.

A földre hulló Laiosz mögött, mellett mozogni kezdenek a kórus földön ülő sötét ruhás tagjai. Az előre nyúló kezek, az utánuk hajló testek fájdalmat érzékeltetnek. Mintha megannyi Kharon evező mozdulatait látnánk. És amikor Oidipusz közéjük lép, oldalra dőlnek, összegörnyednek, majd ismét felülnek, aztán néhány előre lendülő mozdulat után ismét elernyednek. Egyre inkább az a benyomásunk, hogy a király a halottak földjén jár. Aztán ismét lefejt a fekete kendőt az egyik alak fejéről. Ahogy az előbb Kreón, most lokaszté (Samantha Kettle) válik ki így a sötét tömegeből. Aztán ő is a kőtáblák mögé lép. Mintha ő is csak egy halotti emlékművön keresztül kerülhetne életre. Ezek a jelzések arra is utalnak, hogy Bozsik Yvette koreográfusi értelmezésében Oidipusz története talán nem is evilágon, hanem a köztes létben zajlik, élet és halál határmezsgyéjén.

Mintha a halottak birodalmában idéződne fel mindaz, ami Oidipusszal történt. Mintha itt élné, játszaná újra tévesztéseinek és bukásának történetét. Talán ezért burkolja a táncszínházi előadás elején Oidipuszt kivéve minden szereplő arcát sötét kendő. És talán nem is a városbeli palota lépcsőjét látjuk az első képben, ha-

nem az alvilág lejárata. A magasból aláhulló fény is arra utalhat, hogy Oidipusz most érkezett meg az alvilágba. „A te lelked az éjszakából él” – mondja a Szophoklész-darabban Oidipusz a vak Teiresziásznak. Bozsik Yvette előadásának világát ez az örök éjszakát idéző sötétség határozza meg.

AZ IDŐ TÜKÖRKÉPEI

A köztes lét mint helyszín lehet a magyarázata annak is, hogy a táncszínházi változatban összesűrűsödik az idő: a különféle valaha volt múlt idők egyetlen állandóan jelen lévő idővé változnak. Ez tükröződik Oidipusz és lokaszté táncában is, amelyben az asszony szinte egyazon gesztussal nyugtatja a férjét és ringatja a gyerme-

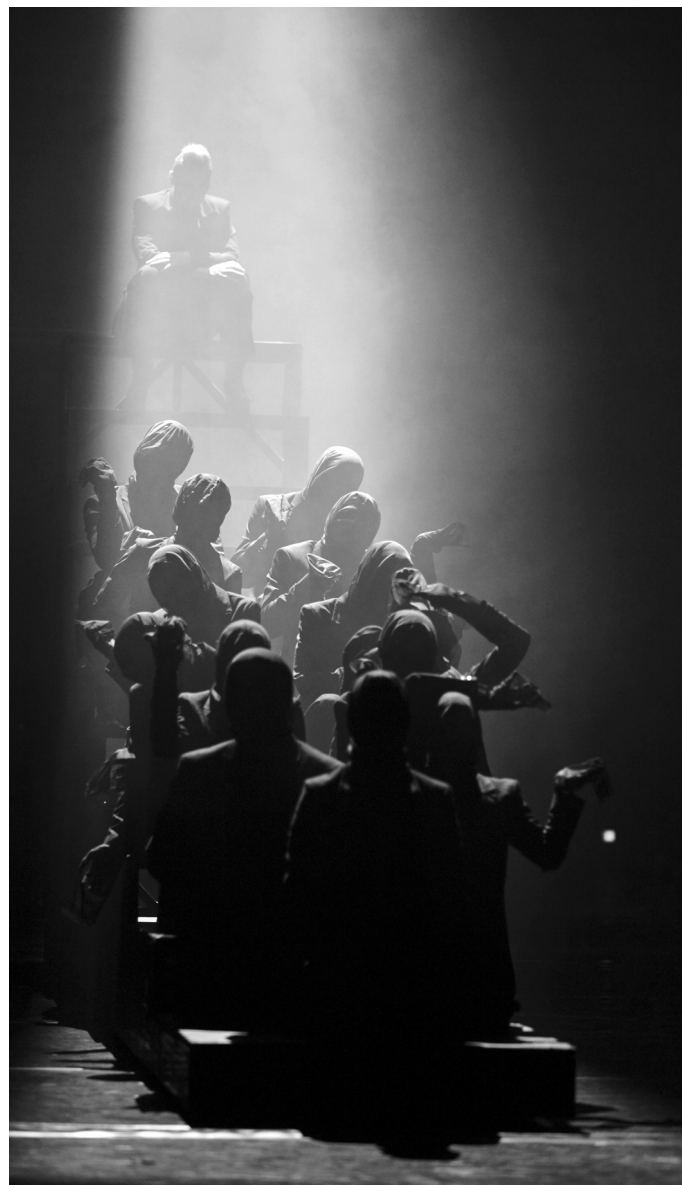


Foto: Dusa Gábor



Az előtérben Bozsik Yvette, Feledi János

két. Azonnal láthatóvá válik a titok, amelyre a Szophoklész-darabban csak fokozatosan derül fény: hogy lokaszté egyszerre anyja és felesége is Oidipusznak. És közben mindkettőjükben – táncuk közös mozdulatai erre utalnak – ugyanaz a nyugtalan vágyakozás és fájdalmas keserűség kísért. (Például a szinkron végzett kézmozdulataik nem a madár szárnyalását, hanem aláhullását jelzik.)

A váratlanul megnyíló idő különös tükörképet vetít Oidipusz elé. Miközben magát próbálja nézni a színpad közepét betöltő tükörben, lokasztét és Laioszt látja benne, ahol a férfi ugyanazt a mozdulatot folytatja, amelyet az imént ő kezdett el. Majd Laiosz és lokaszté tükör mögött elkezdett keringője a tükör előtt úgy folytatódik, hogy Oidipusz lép a férfi helyére. Sajátos körtáncú – különös haláltáncú – fonódik így a nemzedékek váltott keringője. (Az előadás egyik legszebb része ez, amelyet Philippe Heritier megejtő, melankolikus keringője kísér.) Egyetlen képben válik láthatóvá Oidipusz számára önmaga teljes tükörképe: a családjá, minden bűn és gyötrelem forrása. Ezért tör rá Oidipuszra a nyugtalanság, amikor lokaszté hívására maga is belép a tükör mögé.

Ezután éles váltás következik az előadásban: kivilágosodik a mindedig sötét színpad. Mintha a léten túli emlékezésből visszalépnénk a való világba. Az eddigi fekete ruhás alakok helyére most egy fehér szövetekbe és világos szőrmébe öltözött alak vonul be a színpadra. Teiresziást (Vati Tamás) is egy guruló kőtábla mögött pillantjuk meg. Oidipuszt ekkor még a tükör által teljessé tett tudás előtti fázisban, a mindennapi „vakság” állapotában látjuk. Erre utal sötét napszemüvege, de még inkább az, hogy azonnal kigúnyolja a vak jóst. („Füled és elméd éppolyan vak, mint szemed” – mondja például a Szophoklész-darabban a király.) Az előadás remegő, szűkülve hadonászó Teiresziásját még csúnyábban leckéz-

teti Oidipusz: meg is rugdossa, fájdalmat okozva a kezére hág. A jós elmenekülne, de nyakon csípi őt a király, majd vállveregetéssel nyugtatgatva az előtérbe vezet, hogy ott beletaszítsa egy mélyedésbe. És amikor kimászik onnan, egy újabb menekülési kísérlet után a gödör pereméhez ülteti, és mellé telepszik a király is. A jós heves, groteszk mozdulatai mintegy önkéntelenül nevetségessé teszik azokat az igazságokat, amelyek kiszaladnak a száján (és amit az előadás jelzése szerint legszívesebben ki sem mondana). Oidipusz elképedve nézi, majd újabb bosszúként a jós kalimpáló kezére húzza a cipőit, aki így különös kentaurrá változik, és csak négykézlábra ereszkedve képes tovább mászni.

A Szophoklész-darabban a jóssal való találkozás az első alkalom arra, hogy Oidipusz szembenézzen valódi kilétével. Talán erre utal a táncszínházi változatban az, hogy a háttérben a kórus tagjai állnak, a kezükben ember nagyságú tükörfelületeket tartanak. Formájuk a kőtáblákat idézi, de a funkciójuk teljesen más: a szembenézés, az önfeltárás lehetőségét teremtik meg. Ekkor Oidipuszhoz egy alak lép közel, a kezében ő is tükörfelületet tart. És ahogy egymással szemben állnak, elkezdnek lassan körbeforogni. Hol Oidipusz alakját látjuk tükröződni, hol Kreón válik láthatóvá, aki a tükröt tartja. Máskor meg egymásra kopírozódik a két alak. Mindez annak a vizuális jelzéssé fordítása, ami a Teiresziász-jelenetben történik: Oidipusznak a jós szavaiból magára (a saját vétkeire) kellene ráismernie, de ehelyett csak Kreónt látja mindebben, azt hiszi, hogy a sógora ármánykodása miatt fogalmaz meg ellene vádakot a jós. És miközben a táncszínházi változatban az előtérben Oidipusz és Teiresziász egyenlőtlen küzdelme zajlik, a háttérben ide-oda mozognak a tükörfelületek. Úgy hatnak, mint az összezavarodott víztükör, amely nem a valóságot, csak torzképeket adhat vissza.

A VAK ÉLET

De lehet, hogy mindez arra utal, hogy mégis csak összezavardott az a kép Oidipuszban, amelyet eddig önmagáról látott. Ugyanis ezután egy rövid szólója következik, amelyben a láb munkája leginkább a helyben járásra, -futásra emlékeztet. Elsősorban az juthat róla eszünkbe, amit a Kar mond a Szophoklész-darabban a Teiresziász-jelenet után: „Most itt az idő, hogy az / fusson, sebezzen a / szélvész paripáknál”, „ki rég e / bűnök-bűnét / véres ökölrel / elkövetni merte”.

Oidipusz szólóját a kar tánca váltja fel, és miközben a zene ugyanaz marad, a mozdulatok is hasonlóak. Előbb lokaszté vezetésével a női kar táncol, aztán három férfi energikus, de hasonlóképp tétováságot sugalló mozgását látjuk, majd ismét váltja egymást a kettő. A mozgásokban is kifejeződő, önmagába visszahajló dinamizmus azt a tanácstalanságot, ugyanakkor elszántságot érzékel-

teti, amelyet a Szophoklész-darabban így fogalmaz meg a Kar: „Rettenetet, / rettenetet / ráz föl a zord / látnoki szó. / Nem hiszem és / nem tagadom: / mit tudok én, / mi az igaz? / A remény dob / le-föl, és vak / a jelen, mint / a jövő.” A váltakozó kartánc végén Oidipusz nyugtatni próbálja lokasztét. Majd mintha kívülről figyelné azt a hármast küzdelmet, amely a Szophoklész-darabban a címszereplő, az általa áruhással megvádolt Kreón és a két férfi (a férje és a fivére) közt őrlődő lokaszté között zajlik.

Ebből a képből Oidipusz kivezeti lokasztét, és a háttérben látható emelvény fő helyére vezet. Mintha ismét visszalépnénk az időben, vált a zene, változnak a színek is: a sötét, ezüstös képek helyett az erős kék háttér előtt világos színek válnak láthatóvá. A balkáni rezesbandák muzsikáját idéző zenére két férfi küzdelmét látjuk, amelyet Kreón mint egy ceremóniamester irányít. Majd mindenféle szörmékbe öltözve maga is hivalkodó táncba kezd, amelyet tapsolva követnek a lelátókról a többiek, miközben néhányan



Frigy Ádám, Fülöp Tímea, Krizsán Dániel *Fotó:* Dusa Gábor



Vida Gábor, Bozsik Yvette

maguk is bekapcsolódnak a táncba. Végül a királyi párt kivéve mindenki táncolni kezd. Úgy hat az egész, mintha egy városi ünnepséget látnánk. De ezt nem a méltóság, hanem a duhaj erő hatja át.

A nekiszabadult mulatságból hatalmas körtánc, majd lánc tánc alakul ki, amely az egyes alakok duhajkodásává szakad szét. Legvégül a királyi pár is leereszkedik az emelvényről, és a csoport élére áll. A vídám vonulást a szomorú pár vezeti, így az egykori örömnepben felismerhetővé válik a későbbi pusztulás. Erre utal, hogy a menetet oldalról egy mozgó kőtábla mögött haladva Teiresziász követi. A jó végül Oidipusz és Lokaszté között halad el, ezzel egy pillanatra szét is szakítja kettejüket. Talán az elmúlás, az élet, szerelem, hatalom elvesztésének lehetőségébe dobban ekkor Oidipusz bele. De ezután Lokasztéval együtt mégis a frivol, vulgáris csoport élére állnak.

Ezt hasonlóan frivol jelenet követi, amely az uralkodó család életéből mutat meg egy képet. Ismét vált a fény, kék és vörös színek világítják meg a színpadot, amelynek mélyét lassan elborítja a köd. Egy gőzfürdőt látunk, ahol az egyaránt napszemüveges Oidipusz és Kreón méregeti egymást kihívóan. Aztán végül együtt söröznek, miközben bikinis ledér lányok dongják körül őket. A partra a piros fürdősapkás Lokaszté érkezik, egy hasonlóképp piros fürdősapkát viselő alak kíséri, akinek átnyújtja az asszony a piros bőröndjéből kiemelt könyvet. A férfi lapozgatja a nagy alakú kötetet, és kézjelekkel meg is próbálja elmutogatni, amit lát benne. Aztán be-

leugrik a medencébe és tovaúszik. Ekkor érkezik Lokasztéhoz Oidipusz. És néhány neki szóló gesztus után magával hívja.

Ezek a frivol jelenetek talán arra is utalnak, hogy a táncszínházi előadás nem is Laiosz megölését tekint a fő bűnnek, hanem azt a vak, öntelt, hivalkodó életet, amelyet a hatalmon lévő Oidipusz élt.

KEZDET ÉS VÉG

Aztán ismét vált a zene, változnak a fények, átalakul a helyszín is. A fürdőjelenet pszichedelikus trance zenéjét zaklatottabb, fenyegetőbb elektronikus zene váltja fel. Megemelkedik az előző jelenetben lesüllyesztett színpad, és az imént még a medencében lubicoló három fürdőruhás alak teljes teste válik láthatóvá, mert közben eloszlik körülöttük a köd is. Táncukat ezüstös szürke fények világítják meg, miközben a háttérben egy hegyek körülzárt öböl képe látható. A három különös alak mélyről jövő táncá úgy hat, mintha a Macbeth rejtélyes jóslatokat közlő mocsárlényei elevednének meg. Ha a tekerődő tánc felkeltette képzeteket nem Shakespeare, hanem Szophoklész asszociációs köréhez kapcsoljuk, akkor talán három püthiára gondolhatunk, akiknek jóslatait Oidipusz figyelme egy guruló kőtábla mögött.

De eszünkbe juthat a várost gyötrő szfinx is, hisz az általa feltejt talányra itt felel meg Oidipusz: előbb az összegörnyedő, remegő csecsemőt, majd a hetykén járó felnőttest imitálja, végül a botra támaszkodva botorkáló öregkort ábrázolja, így fogva egyetlen mozdulatsorba a teljes emberi életutat. A válasz megszületett, így el is tűnik a szfinx. Ekkor ölti fel Oidipusz diadalmas harci sisakját. Majd a mozdulataival magához inti Lokasztét, aki szintén egy guruló kőtábla mögött érkezik. A két kőtábla mögött állva egymás kezét fogja Lokaszté és Oidipusz: a nász megszületett, a háttérben egy teljes lombú fa válik láthatóvá, de fölötté fenyegetően, veszterhesen vonulnak a felhők.

Eközben bekúsznak, négykézláb bemásznak a színre a városlakók. Épp az a sötét ruha van rajtuk, amelyet az első jelenetekben láttunk, csak épp az áttetsző fekete kendő nem takarja az arcukat. Most nem gyász közben (vagy a halál után) látjuk őket, hanem akkor, amikor a nászra készülnek. Felállnak, óvatosan előre-hátra, oldalalt lépnek. Miközben egy görög kolo némileg repetitív formát zenéjét halljuk, szinte helyben mozognak a táncosok, nem tud nekiszabadulni az örömtánc.

Ismét vált a fény, eltűnik a háttérkép, kivilágosodik a színpad, és Oidipusz uralmának kezdetéről a végére vált az idő. A Hírnök (Feledi János) érkezik hatalmas kő koturnusban, kezében pici kőtábla. A királyi pár uralkodói pózban fogadja őt. És miközben szeretné megnyugtatni a királyt, valódi származását leplezi le. A Pásztor (Kriszán Dániel) eleve az alázatosság helyzetéből szólhat, hisz neki kőtáblája alján van a nyílás, amiből kitekinthet. Egyetlen képbe sűrűsödik, amit mondani tud: ül elől kétségbeesetten Oidipusz, mögöttük a kőtáblák mögött áll Lokaszté és Laiosz, hisz az ő gyermekük a király. A Hírnök most visszaadja a kis kőtáblát, amely azt a csecsemőt jelképezi, akit annak idején ő kapott a Pászortól, hogy mégse



Fotó: Dusa Gábor

pusztuljon el a halálra szánt gyermek. „Szörnyüségre szült a sors” – mondja a Szophoklész-darabban a Pásztor Oidipusznak. És a király kénytelen egyetérteni vele: „Ott születtem, hol nem kellett; azt vettem el, / kit nem lehet; s megöltem, akit nem szabad!”

Ez a szembenézés elkerülhetetlen pillanata – nemcsak Oidipusz számára. Hanem például lokaszténak is, aki piros köpenyben táncol heves, zaklatott szólót, amelyben az egyik fő eszköz egy hajlékony tükröfelület, amelyet remegve emel többször is az arca elé, hogy elborzadjon attól, amit meglát benne. Mindehhez a Kar tagjai formálnak tükröhátteret.

„Kinek lehet itt nagyobb / boldogsága a földön, mint / amit adhat a látszat, mely / látszik, s látszva enyészik?” – mondja a darabban a Kar. És talán ezt suttojják azok az arcok, amelyek láthatóak, mielőtt bekövetkezne a katasztrófa. Mert a középen kivilágosodó fénykörben azt látjuk, hogy Oidipusz letép a magasból egy hatalmas vörös drapériát, s így láthatóvá válik lokaszté, aki önmagára rótt ítéletként felakasztotta magát. És amikor Oidipusz felemeli a fejét, az is láthatóvá válik, hogy ő pedig megvakította magát.

Az előadásban valóban vak vezet világtalant: Teiresziász vezeti el a száműzetésbe Oidipuszt. A záróképben a király két fehér ruhás leánygyermekét, Antigonét és Iszménét látjuk. Kézenfogva állnak a rájuk ereszkedő sötétben. Vajon milyen világ vár így rájuk apátlanul-anyátlanul?

Oidipusz

BOZSIK YVETTE TÁRSULAT

Zene: Philippe Heritier

Jelmez: Berzsényi Krisztina

Látvány: Vati Tamás, Pető József

Fény: Pető József

Kreatív producer, videó: Iványi Marcell

Koreográfus-asszisztens: Gulyás Anna

Koreográfus: Bozsi Yvette

Előadók: Bozsi Yvette, Vati Tamás,

Samantha Kettle, Gombai Szabolcs,

Frigy Ádám, Feledi János, Krizsán Dániel,

Fülöp Tímea, Krausz Alíz, Hasznos Dóra,

Farkas Dóra, Rózsahegyi Orsolya,

Stohl Luca, Vislóczki Szabolcs, Vida Gábor,

Majer Gábor

Rendszerváltás alulnézetből

A rendszerváltás veszteseiről – és minden korszak lúzereiről – írt könyvet **KERÉKGYÁRTÓ ISTVÁN**. A 2012-ben megjelent **RÜKVERC** egyetlen ember, Vidra Zsolt sorsán keresztül tekinti át Magyarország elmúlt hat évtizedét. A novellaciklusból a Katona József Színház készített előadást 2013-ban (Radnai Annamária adaptációjában). Ugyanebben az évben Kerékgyártó István is megírta a maga színpadi változatát, amelynek felolvasó-színházi bemutatója Kaposváron volt 2013-ban.¹ A mű színházi bemutatójára a **KASSAI THÁLIA SZÍNHÁZ** vállalkozott Czajlik József rendezésében. **KONDOROSI ZOLTÁN** írása.

A rendező és a kassai társulat (egy része) a kaposvári felolvasó-színházi fesztiválon találkozott Kerékgyártó István művével, ahol maguk is szerepeltek. Annyira megfogta őket a darab, hogy elhatározták, elkészítik belőle a saját előadásukat.

A *Rükverc* érdekessége – ahogy a címe is utal rá –, hogy az eseményeket fordított sorrendben jeleníti meg. A vég felől tekinthetünk a kezdetekre, a beteljesülésektől (vagy épp a hiányuktól) jutunk el az ígéretekig. A mű Vidra Zsolt halálával kezdődik, és a születésével fejeződik be: az első közös fürdetéssel, ahol a szülők – egy egyszerű rituálé keretében – minden jót kívánnak a gyermeknek: boldogságot, gazdagságot, szép életet. De a legelső jelenetből tudjuk, hogy mindebből szinte semmi nem valósult meg. Vidra hajléktalanként, egy banda bosszúja eredményeként halt meg: leitatták, levetkőztették, így a nagy hidegben kihűlt. A nyomozást végző rendőr mindenre rájön, de semmit nem tud bizonyítani, így lezárja az ügyet.

Ez a gesztus meghatározza az egész darabot: egy ember félreisiklott életének fordulatait követhetjük. Valójában egy oidipuszi nyomozás zajlik, ahol a vég felől próbáljuk megérteni a teljes sorsot. De Szophoklész művével szemben itt nem tárulnak fel (akár még vétnélül is elkövetett) bűnök, jelentős vétkek, legfeljebb kis stikliik, ügyeskedések, apró hazugságok, rossz döntések, amelyek egyébként is végigkísérik a mindennapi ember életét, és nem szükségszerűen vezetnek el a katasztrófához.

Az Oidipusz-párhuzam ellenére a *Rükverc*ben nyoma sincs a pátosznak. Kerékgyártó István könyve alapvetően tárgyilagosságra törekedett, bár kétségtelen empátiával ábrázolta Vidra sorsát. A darabváltozat ezt a személyességet felerősítette azzal, hogy maga

Vidra narrálja a saját élete fordulatait. (A Katona színpadi változatában is vannak elbeszélő részek, de ezek mindig külső nézőpontból történnek, sosem maga Vidra beszél, hanem a jelenetek valamely másik szereplője.) A kassai előadásban ezt a személyességet felerősíti a főszerepet játszó Gál Tamás játéka, aki egyszerű, természetes gesztusokkal szól ki a helyzetekből, vezeti be a jeleneteket, sosem mond többet, mint amit az adott élethelyzetben viselkedő, gondolkodó Vidra tudhat, érezhet, de a jelenlétét hitelesebbé teszi azzal a közvetlenséggel, ahogy viselkedik a színpadon.

A kassai előadás (szemben a Katona-változatával) egyetlen színészre bízta a teljes életutat megjelenítő főszerepet. Éppúgy Gál Tamás játssza a 60 éves és a 10 éves Vidrát, és a kettő között minden állomást (a csecsemőt nem, mert azt egy baba helyettesíti, de ott ül mellette a hajléktalan öregember, hogy a látvány is visszaidézze, hova vezetett az az életút, aminek a kezdetét látjuk). Gál Tamás alapvetően nem külső eszközökkel érzékelteti a figura változását (bár a jelmezek sok mindent elmondanak az alak helyzetének változásáról), hanem inkább a belső tartalmakra koncentrál. Egyszerűségében válik erőssé színészi játéka, részletgazdagsága helyett a belső hitelessége meggyőző. (Gál Tamás Vidra Zsoltért 2015-ben elnyerte Szlovákia legjelentősebb színházi szakmai elismerését, a Dosky 2015 legjobb férfi alakítását.)

Gál Tamás az egyedüli színész az előadásban, aki egyetlen figurát visz végig. A többiek különféle jelenetekben más és más szerepekben jelennek meg, ezért többnyire markáns eszközökkel felrakott figurákat látunk. Az alakok természete viszont az adott jelenet hangulatával, stílusával van összhangban. Hol elrajzolt, már-

¹ A *Rükverc* két színpadi változatáról, a Katona József Színház előadásáról és a kaposvári felolvasó-színházi változatról az *Ellenfény* 2013/2. számában írtunk. (Szűcs Mónika-Sándor L. István: *Egy ember közülünk*) Ugyanitt hosszabb beszélgetés is olvasható Kerékgyártó Istvánnal (*Hol rontottuk el?*).



Foto: archív

már karikatúraszerű figurákat látunk, más alakokhoz viszont hasonló belső hitelesség kapcsolódik, mint Vidra Zsolthoz.

Összességében elmondható Czajlik József rendezéséről, hogy változatos eszközöket használ, a tárgyilagosság helyett a humort (és ennek is többféle formáját) hangsúlyozza. Alapvetően komikus világot ábrázol – olyan társadalmi-emberi közeget, amelyben csak nyomokban fedezhetők fel a szilárd emberi értékek. Ebben a közegben vagy hivalkodó, értéktelen önteltségük, elbizakodottságuk, vagy esélytelenségük, szerencsétlenségük miatt válnak nevetségessé a figurák. Vidra mindkét helyzetet megtapasztalja, majd feltartóztathatatlanul csúszik át az előbbi csoportból az utóbbiba.

Természetesen a darab fordított időrendjének megfelelően ez is fordított sorrendben történik. Az első jelenetben halottként látjuk kiterítve Vidrát (a komikus hatást itt a boncoláshoz használt eszközök, felnagyított zajok keltik). De utolsó társa, Leecsős Vera (Szoták Andrea) emberileg megindító történetet ad elő, amelyből az is kiderül, hogy Vidra szinte már könyörgött a szép halálért. „Hát megkaptam” – zárja le a nyomozást szkeptikusan a Százados (Benkő Géza).

Vidra életének legtragikusabb pillanatai összegződnek abban a jelenetben, amikor már hajléktalanként felkeresi a lányát. Joli (Rab Henrietta) először meg se ismeri, és utána is csak arra tud gondolni, hogy ez az ember, aki 14 éves korában elhagyta őket, most ide akar költözni a nyakukra. Pedig Vidra csak azt a közös emléküket akarja tisztázni, amely miatt lidérces álmai vannak mostanában. Még a lány nyolcéves korában akartak átúszni Rügen szige-

ténél egy homokzátonyhoz, de félúton elfáradtak, és befulladtak volna a tengerbe, ha a férfi nem tartja a magasba, a víz fölé a lányát, miközben leállt a víz fenekére pihenni, és csak nagy ritkán jött fel levegőt venni. „Rúgom föl magam, aztán merülök vissza” – meséli az álmát a lányának, Mert akkor még volt miért ellenállni, valamiért kitartani. Most viszont, amikor összeállnak az emlékek, talán már úgy érzi, megadhatja magát a halálnak.

Ezután a komor jelenet után szinte burleszknek hat a következő, a sarki kisboltban játszódó jelenet, ahol pitiáner lopás miatt kapják el Vidrát. A bolti alkalmazottak között – akik a különféle okok miatt szerencsétlen panoptikumfiguráknak hatnak – keserűen, tehetetlenül téblábol a tulaj (Bocsárszky Attila), akiben Vidra egykori főnökét, a volt gyári főmérnököt ismeri fel. Később magukat a privatizációs stikliket is látjuk, amelyben bűnsegédként egy pillanatra az élet császárának képzelte magát Vidra (pedig csak egy pénztelen gyári portás volt). De gyorsan kiderül, hogy Csongor (Benkő Géza) gátlástalanul átverte, és még a térdét is eltörte, amikor reklamálni mert. Innentől nincs visszakapaszkodás Vidra számára a társadalomba, pedig még azzal is próbálkozik, hogy verőlegénynek áll (a társa – Madarász Máté – flegma fölénnyel oktatja a „szakma” rejtelmeire), de végül Vidra csak egy másik szerencsétlenül próbálja leverni a maga szerencsétlenségét.

Hasonlóan alakul Vidra magánélete is. „Ekkor éreztem magam az életben utoljára boldognak” – mondja furcsa mód azután a jelenet után, amikor kirúgta a feleségét. Bár a lánya – kiderült a találko-

zásukból – úgy tudja, hogy azért váltak el a szüleik, mert a férfi kurvázott, valójában a felesége (Latócky Katalin) csalta meg őt. (A jelenet humorát többek között a feleséget játszó színésznőre illesztett, a kövérségét jelző protézisek adják. De nevetséges az a közte és a szeretője között zajló aktus is, amelyet Vidra érkezése szakít félbe.) A férfi megkönnyebbül, mert úgy érzi, hogy megszabadul egy semmit nem jelentő kapcsolattól. De a későbbiekben az derül ki, hogy nemcsak a családját, hanem a lakását is elvesztette. Így hát az akkor átélt boldogság-érzet valójában a végzet kezdetét jelentette.

Az igazi szerelem történetét *A veronai illata* című jelenetben látjuk, amikor a fiatal Vidra kocskísérőként hordta ki a hentesárut a vidéki kisboltoknak. (A szlovákiai viszonyoknak megfelelően veronai szalámi helyett itt lovecka szerepel). Egy ilyen boltban találkozik Zsuzsival (Dégner Lilla), aki viszonzza a szerelmét. A fiú szárnyaló boldogságát jelzi – és a kort is felidézi –, ahogy a 70-es évek slágerreire a kocsi tombol Vidra és a sofőr. Rendszeresen felkeresi a lányt, sokat vannak együtt, szénaboglyákban szeretkeznek. De mindennek gyorsan véget vet, hogy a lány két bátyja alaposan elveri Vidrát, úgy hogy egy életre elveszik a kedvét a lovecka illatától.

A felnőttek világa sem ígért semmi jót Vidra számára. Ez derül ki abból a jelenetből, amikor a fiatal Vidra pincérként dolgozott (az eredeti szövegben a Balatonnál, a kassai változatban a Tátrában). A hetvenes évek szocialista világának császárai jelennek meg itt: a fröccsöntő kisiparos, a valutaüzér, a tolvaj és a sok kurva. (Remek panoptikumfigurákat teremt a jelenet szereplőiből a kassai előadás.) Czajlik József rendezése kiegészíti az eredeti darabot azzal, hogy Vidra fel is lázad ez ellen a világ ellen. Egy „esztrád-szám” folytatásaként vad, magyaros néptáncba kezd, amelyet értetlenül figyelnek a többiek. Pedig nem akar többet mondani Vidra ezzel, minthogy mindenki elmehet a francba, aki ezt az élehetetlen világot teremtette, elfogadta, belakta.

Vidra a szüleitől sem kapott semmi használható útravalót. Az anyja (Varga Livia) nem is igen tudja, hogy csábíthatta el „a széltoló Vidra, ez a nyírott bajuszú kurvapepecér”. De egy másik jelenetből az derül ki, hogy más is könnyen az ágyába fért, amikor a férje épp börtönben volt. Vidra apja (Petrik Szilárd) ugyanis egy szerencsétlen tolvaj volt, aki húsz évet töltött rács mögött, de még az öregek otthonában is a nagy bulit tervezgette. A fiára azonban nem sok ideje jutott, így Vidra gyerekkorából leginkább a karácsonyi beszélőkre emlékszik, amelyek után rendszerint megalázták az osztálytársai. Remek rendezői ötlet, hogy az osztályteremben játszódó jelenet úgy zajlik, mintha egy spartakiádé tornabemutatójának résztvevői lennének a gyerekek.

Mert a kassai előadás annak a történelmi közegnek az érzékeltesére is nagy hangsúlyt fektet, amelyben ezek a sorsok megjelennek. Az előadás alkotói ugyanis – amikor Kaposváron találkoztak a darabbal – megfogta Kerékgyártó Istvánnak az a gesztusa is, hogy az eredetileg a fővárosban játszódó történetet átírta kaposvári helyszínekre.

Ezt az ötletet vitték tovább a kassai előadás alkotói. De nemcsak a helyszíneket igazították a bemutató városához, hanem igazi felvidéki történetet formáltak a darabból. Ehhez elegendő volt egy nar-



Gál Tamás *Foto*: archív

rátor felléptetése, aki nem más, mint a színház művészeti titkára, néhány néptáncmozdulat után így is mutatkozik be, közvetlenül megszólítva a nézőket. Előre elnézést kér a nézőktől, hogy a darab némi szereplője – akárcsak sokan a való életben – vulgáris kifejezéseket fog használni. De „van bátorságunk a nyugtalanító kérdéseket akár nyugtalanító formában is felvetni – mondja a színház művészeti titkára –, mert az állásfoglalás közös ügyeinkben közfeladat”. Ezért kéri a nézőket, hogy kövessék együtt – ahogy az előadás kassai alcíme is ígéri – „egy lecsúszott polgár vallomásai”-t.

A művészeti titkár kalauzként vezeti a nézőket az előadáson. Az egyes jelenetek előtt nemcsak a sorszámukat és a címüket jelenti be, illetve azt, hogy mikor játszódnak és akkor épp hány éves

Vidra Zsolt (ez olvasható a darab szövegében), hanem még azt is elmondja, hogy az adott évben mi történt éppen Szlovákiában, illetve korábban Csehszlovákiában. A rendező mindezt hangbejátszásokkal is kiegészíti: magyar vagy szlovák nyelven hallunk korabeli riportokat, tudósításokat, beszédeket.

Ez egyrészt a közös kelet-európai sors képzetét erősíti, hisz az utalások Sztálin 1953-as halálától, a szocializmus keményebb és reformokra hajló korszakaitól a rendszerváltáson át az európai unió tagságig, illetve a jelenkorig vezetnek. Mindez persze – ahogy Vidra Zsolt története is halad – az időben visszafelé bontakozik ki. És ahogy a hajléktalanként végző Vidra születésekor elhangzó, boldogságról és gazdagságról szóló jóslatok is – ismerve a teljes életutat – keserűséget keltenek, ugyanígy erősödik az érzés visszagondolva a múltra, hogy ennek a régióknak a polgárai a reménytelenségnek miféle ígéret földjein voltak kénytelenek átgázolni. Kész csoda, hogy ha a történelemnek ebből a mélységeiből időnként sikerült kievickélni a fényre.

A helyszínek mellett néhány szövegbe került szlovák kifejezés utal arra, hogy a kassai előadásban Vidra története egy kisebbségi magyar történeteként jelenik meg. Mert a „történelmi kalauzban” is fontossá válnak a magyarság helyzetére való utalások. Az első bejátszásban például arról hallunk, hogy a Kassa – Európa Kulturális Fővárosa programban egyáltalán nem jelent meg a magyar kultúra. Majd a következő jelenet előtt a népszámlálási adatokat említik, hogy milyen jelentősen csökkent a magyarság lélekszáma. Ez is eszünkbe jut, amikor a legutolsó (időben legkorábbi) jelenet előtt egy lelkes magyar tanítónő nyilatkozatát hallgatjuk, aki a háború után végre újraindított magyar nyelvű oktatás kapcsán azt mondja, hogy 50 éven belül megduplázódhat a magyarok száma.

Harmadik réteggként felidéződnek Szlovákia közelmúltbeli történelmének különös fordulatai. Többek között Michal Kováč államfő fiának elrablása, illetve a bűncselekmény körülményeiről valló volt titkosszolgálati tiszt merényletgyanús autóbalesete. A demokratikus jogok csorbítását és a kormánypártiaknak kedvező

vadprivatizációt is jelentő mečari időkre is visszautal az egyik interjúalany, aki arról beszél, hogy azért örül az Európai Unióba való belépésnek, mert ezzel csökken a diktatúra visszatérésének esélye.

Ilyen társadalmi, történelmi közegben mintha eleve determinálva lenne, hogy miképp alakulhat az ember sorsa. Erről a szabadsághiányos állapotról szól az előadás zárógesztusa, amikor is a szereplők közösen eléneklik a Hidegen fújnak a szelek című népdalt: „Szabad élet, szabad madár, jajj, de szép, ki szabadon jár.” „Járnék én is, ha járhatnék, ha magammal szabad lennék”...

Kerékgyártó István: Rükverc

THÁLIA SZÍNHÁZ, KASSA

Díszlet: Fodor Viola m. v.

Jelmez: Őry Katalin m. v.

Zene: Lakatos Róbert

Mozgás: Bocárszky Attila,

Richtarcsik Mihály

Dramaturg: Forgács Miklós

Konzultáns: Szászi Zoltán

Rendező: Czajlik József

Szereplők: Gál Tamás m. v., Varga Livia,

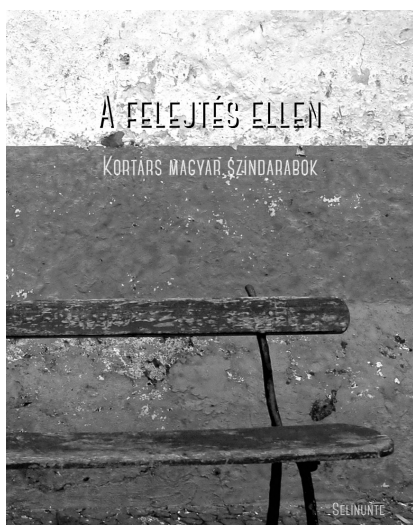
Latócky Katalin, Rab Henrietta m. v.,

Dégner Lilla, Szoták Andrea,

Benkő Géza m. v., Petrik Szilárd,

Bocárszky Attila, Madarász Máté,

Ollé Erik, Richtarcsik Mihály m. v.



A FELEJTÉS ELLEN KORTÁRS MAGYAR SZÍNDARABOK

Székelly Csaba: Vitéz Mihály

Mohácsi János-Mohácsi István: e föld befogad
avagy SZÁMODRA HELY

Brestyánszky B.R.: Vörös

Kerékgyártó István: Rükverc

Tasnádi István: Memo – A felejtés nélküli ember

Az Olvasópróba sorozat első kötetének darabjai az emlékezéssel, a múlttal való szembenézés elkerülhetetlenségével foglalkoznak.

Kapható a Színházi könyvek webáruházban (szinhazikonyvek.hu)
és az Írók Boltjában.

Család / történelem

A rendszerváltás előtti éveket és az azt követő két évtizedet idézi meg **MIKÓ CSABA** darabja. Az **APÁTLANOK** egy család történetén keresztül beszél Magyarország történelméről, az itt élők életlehetőségeiről, a nemzedékek egymáshoz való viszonyáról. A szöveg 2013-ban a Nyílt Fórumon elnyerte a legjobb darabnak járó Vilmos-díjat, majd ugyanebben az évben a színházi dramaturgok a legjobb új magyar drámának választották. Színpadra először német nyelven került, a Michael Lippold rendezte regensburgi előadás 2014-ben szerepelt a Kortárs Drámafesztivál programjában. A mű hazai bemutatóját az **ÖRKÉNY SZÍNHÁZ** tartotta. A darabról és Gáspár Ildikó rendezéséről **BÍRÓ KRISTÓF** ír.

A CSALÁD

A darab elején afféle mottóként különféle hangok szólnak. Az Örkény Színház előadásában a későbbi szereplők hangján halljuk a család fontosságáról szóló mondatokat. „Miért fontos a család?” – kérdezi az egyik hang. „Mert csak rájuk számíthatsz” – szól a válasz, majd záporoznak azt ezt megerősítő mondatok: „Mert mindenki más meglop.” „Megcsal.” „Kihasznál.” Az ártatlan kérdésre, hogy miért, ismét többszörös válaszok érkeznek: „Sztálin miatt.” „Brezsnyev miatt.” „Rákosi miatt.” „Kádár miatt.”

Mindez azt sugallja, hogy a család biztonságot teremt, míg a társadalomból ez hiányzik, mert a politikai-hatalmi viszonyok a rosszat hozzák ki az emberekből. Legalábbis a kommunizmusban ez történt. De ebben is fordulatot reméltek a szereplők a rendszerváltástól. Az apa például így beszél: az oroszok miatt „negyven évig éltem bezárva ebbe a kurva országba”. De ennek vége, mert az oroszok elmennek, és ezután sokan úgy érzik: „Van jövő! Van szabadság! Csak akarnunk kell, és elérhetünk bármit!” A darab valójában azt kérdezi – miközben két évtizednyi családtörténetet mesél végig –, hogy ezekből a reményekből mi minden vált valóra, és mi bizonyult illúzióknak.

A család, amelynek sorsán keresztül a probléma felvetődik, egy vidéki kisvárosban él. Mikó Csaba művének különlegessége, hogy a családfő, az apa meg se jelenik benne (az előadásban is csak egyszer-kétszer suhan át az árnyéka), a főszereplő éppen ez a hiány, az apátlanság élménye. A családtagok csak beszélnek róla, idézik a szavait, de maga az apa nem szereplője a műnek. Az apa személyes jelenlétének hiánya (előbb kamionosként van hetekre távol, majd különböző sikertelen vállalkozásokba kezd, később taxis lesz, aki épp ünnepekkor számíthat a legjobb fuvarokra) persze felveti azt a mélyebb kérdést is, hogy mennyire valóságosak az általa képviselt „családcentrikus” értékek, illetve hogy meddig tartható életben a család összetartó erejéről szóló mítosz.



Patkós Márton, Tenki Réka, Polgár Csaba

Foto: Szabó Dorottya

A szülők nemzedékéből csak az Anya (Kerekes Éva) jelenik meg a darabban – ő viszont meghatározó szereplője az előadásnak. Az ő hangját halljuk először („miért kell szülni?”), és a hangokat kísérő videóvetítésben is az ő arcát látjuk: előbb homályosan, elmosódottan, különféle részleteiben, majd amikor beszélni kezd, jól kivehetően a teljes arcát. Ekkor (a „miért kell szülni?” kérdését folytatva) a férfihoz való viszonyában határozza meg magát. „Két pillanatban gondolja a férfi többnek a nőt önmagánál: először, amikor beleélvez, másodszor, amikor megszüli a gyereket” – mondja, majd így folytatja: „A kettő közt megtett út: zárandoklat. Eljutni a nőtől az anyáig. Hetvenhét és nyolcvankettő között háromszor próbáltam megtenni én is.”

És amikor kimondja az első évszámot (77), a vetítés háttéréül szolgáló falból előlép az elsőszülött, Tomi (Nagy Zsolt). Majd érkeznek a többiek is: 80 – Doda (Tenki Réka), 81 – Laci (Polgár Csaba). Végül a később születettek: a 86-ban világra jött Fesztér (Takács Nóra Diána) és a 87-ben született Simon (Patkós Márton) is. Ennek a darabnak ők a főszereplői, a gyerekek.

AZ ANYA TITKA

A darabban kétszer hangzik el az Anya két története. Az első így szól: „Nyolcvankettőben történt. Vasárnap volt, a családdal az Ady Endre sétányon sétáltunk – ez volt a mi családi programunk: vasárnapi séta az Ady Endre sétányon. A három gyerek és az apjuk már elhagyta a kastélyt, amikor feltűnt egy orosz katona a laktanya kerítése mellett. Hogy vennék-e tőle kalasnyikovot, azt kérdezte. Vagy sisakot. Vagy bakancsot túrázni, bármit, csak vegyek tőle, pázsálszta. Akkor értettem meg: változás jön.”

Majd egy év múlva mindez így folytatódik: „1983. május 19! Olyan egyértelmű minden! Vasárnap van, és az Erzsébet park felé megyünk az Ady Endre sétányon! Lépegetek: egy láb-két láb – már csak a lábujjaim látom a hordónyi hasamtól! A három gyerek az apjukkal már messze jár, amikor az orosz katona megszólít a laktanya kerítésénél. Ragyog az arca, és úgy zsirogatja azt a pázsálszta, hogy a köldökömig bizsergek tőle! ... Aztán látom: a katona mosolygós arca eltorzul, karját kinyújtja, mintha a kerítésen át magához akarna húzni, és akkor megérezem: csurom víz vagyok! Csurom víz a szoknyám, a lábam, mindenem!”

Ezután az összes szereplő együtt játssza el a szülést, a koraszülött negyedik gyerek világra jöttét. „Megszületett. Ő a jövő. Josa” – mondja a jelenet végén az Anya. De Josa hamarosan beteg lesz, és ez alapvetően megváltoztatja a család életét. Az apa még többet dolgozik, és még kevesebbet van otthon, az anya pedig amikor nem dolgozott „egyfolytában Josával volt”. Így lettek a gyerekek nemcsak apátlanok, de elanyátlanodottak is.

Josa hasonlóképpen, mint az apa, virtuális szereplő. Sokszor esik szó róla, szinte mindenben hozzá igazodik a család élete, de ő maga sosem jelenik meg. De ő nem a beválthatatlan értékek képviselője, mint az apa, hanem a beválthatatlan titkok hordozója. Csak Josa halála után vallotta be az Anya az apának, hogy a gyerek valójában az orosz katonától való. Ekkor hangzik el újból a darab-

ban az Anya két története, amelyet ő maga így kommentál: „Akkor, ott, valami megszakadt bennem. A baba túl korán jött, ő pedig elment. Azóta sem láttam.”

A múlt, amelyről mindannyian azt hitték, hogy az oroszok távozásával véget ért, valójában mindvégig ott élt köztük, és elhallgatásokkal, hazugságokkal torzította el, tette beteggé az oly áhított jövőt. Ez az elhallgatás tette kívülállóvá a családjá történetében az Anyát is. Ezért reagál például karácsonykor így, amikor a gyerekei beszélgetését hallgatja: „Beszélnek és beszélnek és beszélnek. Azt hiszik, a beszéddel megállíthatják az időt. Azt hiszik, az élet több annál, mint hogy eszünk, dolgozunk, aztán meghalunk. Beszélnek, mert nem tudják, eljön a nap, amikor megérted: az idő nem áll meg, nem lesz jobb, és nincs értelme semminek. Amikor megérted: nem elég, hogy nincs hited, de már ahhoz is öreg vagy, hogy az ellenkezőjéről meggyőzd önmagad.”

Ezt a reménytelenséget éli meg a férjéhez való viszonyában is. A gyerekek „még nem tudják, hogy hazugság, hogy választani kell. Dönteni, szeretni halálig, gyerünk, ez az élet! Kiválasztasz egyet, és akkor jobb lesz! Aztán lefekszel este, és reggel egy kopaszodó, pókhasú vénember mellett ébredsz” – mondja. Majd később így folytatja: „És akkor este, amikor szó nélkül lefeküdtem e mellé az öregember mellé, és tudtam: nem lázadtam fel, nem szörnyülködtem, nem menekültem el, hanem behunytam a szemem, akkor értettem meg: a jobb nem jön el soha. Hiába is jönne, késő lenne ugyanis – én már mozdíthatatlan vagyok.”

Talán ezzel is függ össze, hogy míg az apa mítosza sokáig erősen él a gyerekek között, az anyát egyre fáradtabbnak, öregebbnek látják, aki lényegében elárulta az apát.

A GYEREKEK

Az előadás első részében kedvenc gyerekkori szerepeikben, jelmezeikben jelennek meg a gyerekek: Tomit supermanként, Dodát királylány ruhában látjuk, Laci cowboynak van öltöztetve. A kisebbek közül Fesztér ünneplőbe öltözött kisdobosként, Simon viszont folyton pizsamában jelenik meg. (A későbbi, a felnőttkori jeleneikben is ezek az alapöltözékek variálódnak.)

A játékvilághoz kapcsolódik az előadás „díszlete” is: a háttéralkotó fehér falra a lakásban található tárgyak, használati eszközök rajza van kivetítve. Olyan ez, mintha a *Gazdálkodj okosan* egyik játéktáblája lenne kinagyítva. Nagyon szellemesen használja az előadás ezt a háttéralkotót. Hol csak a rajzot látjuk, máskor szétfolyó festékfoltok révén beszínesedik a kétdimenziós világ, amelynek tárgyai néha működésbe is lépnek. (Például Doda fürdik a kádban, az anya csövet dug a falra festett porszívóba, és porszívózni kezd vele, mire világítani kezd a porszívón is egy lámpa. Vagy a falra festett hűtőszekrény ajtaját tényleg ki lehet nyitni.)

De nemcsak az a fontos ebben a háttérben, hogy rajzolt, festett játékvilágot látunk, hanem az is, hogy kétdimenziós környezetet. Az itt megjelenő szereplők többször szinte beleolvadnak ebbe a világba (például áltál, ahogy használják a tárgyakat), így mintha maguk is



Tenki Réka, Kerekes Éva *Fotó:* Szabó Dorottya

kétdimenzióssá válnának. (Ritkábban maguk is a vetített kép részei lesznek, így tényleg kétdimenzióssá alakulnak). Mindez határozott teátrális jelzése annak, hogy sem a darab, sem az előadás nem valóságábrázolásra, hanem a valósággal való játékra törekszik. És sem a jelmez, sem a kétdimenziós tér nem a szereplők egyediségét hangsúlyozza, hanem az általános jellemzőket, azaz a tipikusait, a jellegzetest keresi bennük. Ez az alkotók tudatos vállalása és nem munkájuk hiányossága. Van olyan befogadó, aki mindezt esetleg közhelyesnek érzi, más viszont jellegzetesnek, a korra, az emberi viszonyokra jellemzőnek. (Ez arra is lehetőséget teremt, hogy egy olyan korszakról beszéljünk, gondolkodjunk, amely alig jelenik meg a közbeszédben, így közös viszonyt sem teremthetünk még hozzá.)

A DOLGOZÓ

Mindez érvényes az *Apátlanok*ban kibontott sorsokra is, illetve azokra a történetekre, amelyek az egyes szereplőkhöz kapcsolódóan megjelennek a darabban. A legnagyobb fiú, Tomi, a rendszerváltás-kori hitet, lendületet folytatva így beszél 1995-ben: „Ma lettem tizenhét éves! Azóta erre várok, amióta apa lehívott a garázsba [az oroszok kivonulását ünneplő] transzparenst festeni! Attól a naptól fogva akarok ennek az új és szép világnak a teljes jogú tagja és építője lenni! Először elvégzem a jogot, mert rendnek kell lennie, aztán a közgazdaságtant, mert pénz kell az országnak – végül politikus leszek! Én fogom rendbehozni azt, amit az elmúlt negyven év alatt szétbasztak ebben az országban!”

(Közben az előadásban Tomi születésnapján a *Boldog születésnapot* című dalt énekli a testvéreivel. A *Harmincéves vagyok* című musical, amelyben ez a betétszám szerepel, a „felszabadulás” 30. évfordulójára készült, ennek megidézése az előadásban arra utal, hogy a múlt még akkor is jelen van az emberekben, amikor látszólag már más körülmények között élnek, hisz például rég elmentek az oroszok.)

De az apa – aki csak két nappal Tomi 18. születésnapja után tért haza – közli a fiúval, hogy „a család érdeke az első”, és neki segítenie kell a családot, ezért nem tanulhat tovább. A fiú először nem nyugszik ebbe bele, elmegy, és csak két év múlva kezd hazajárni, akkor békül ki az apjával is, mert talált munkát, és egy autószerelő műhelyben dolgozik. Az egyik karácsonyra télapó jelmezben érkezik, alatta kék munkásoverallt visel. (A második részben ez utóbbi lesz az állandó jelmeze, amelyre időnként más ruhadarabok is rákerülnek, például egy mintás pulóver.) Az apa (állandó) távollétében Tomi úgy viselkedik, mintha ő lenne a családfő. Sőt vita közben még azt is a fejükhöz vágja, hogy valójában ő tartja el ezt a családot. Pedig közben felesége és gyerekei is lettek. De boldogtalannak látszik. Úgy tűnik, hogy se a kövér feleségéhez, se a gyerekeihez nincs sok köze. Később a testvérei arról pletykáltak, hogy „szeretője van”, egy huszoneves lány. Ő maga így foglalja össze a darab végén az életét: „Apa küldött el. Ő akarta, hogy dolgozzak. Hogy ne tanuljak... És én dolgoztam. Aztán elvettem az első nőt, gyereket csináltam, aztán még egyet, és még egyet, aztán megjelent ő, és attól kezdve nem volt értelme másnak. Attól kezdve csak ő volt. Nem

volt se család, se munka, csak ő. Aztán eljött a nap, amikor elém állt, és azt mondta: vége. Hogy túlszeretem. Hogy nem éltem ki magam fiatalon, és neki ez sok, megfullad, lépjek ki az életéből, őt ne szeresse ennyire senki. Aztán idővel jobb lett. Aztán idővel még rosszabb. Már mindenki kellett. Persze csak ha húszéves, mert akkor az lehetek én is. Végül elment ő is. Túrt, várt, aztán vitte a gyereket is, mert vége. És én, aki azt hittem, ennél rosszabb nem jöhet, ekkor megértettem, a legrosszabb még ezután fog jönni.”

A MŰVÉSZ

Arra a kérdésre, hogy „mi akarsz lenni”, kislánykorában Doda azt válaszolja: „nő akarok lenni!” És hozzá az előadásban egy magas sarkú cipőt vesz a lábára, amiben úgy csámpázik, hogy óhatatlanul is ironikussá válik az, amit mond. „Elegáns éttermekben akarok vacsorázni! Aranyos fényű szalonok lépcsőjén lesétálni, ahol mindenki engem néz majd, ha megjelenek odafönn! Én férfiakat akarok elcsábítani! De úgy, olyan nagyon, hogy se enni, se aludni, se élni ne tudjon egyik se nélkülem!”

Ő is elmegy 18 éves korában otthonról, de ő művészeti főiskolás lesz. Csak karácsonykor tér haza (ekkor királylány jelmezére bohém piros felső kerül). A családi beszélgetés közben Doda halálisan komolyan beszél arról, hogy „micsoda élet van ott Pesten”, rengeteg művésszel, „és hogy benne is látnak fantáziát, és hogy ők a szűk elit, a kiválasztottak, akik bejutottak, és hogy ők lesznek a jövő művészei, ami felelősség.” Az évek múlásával azonban minderről már kiábrándultan beszél: „Az egész egyetem hazugság volt. Egy játszótér, ahol engedtek minket játszani, de nem mondták el, hogy ez nem az élet. Mindenhol ott voltunk, kiállítás kiállítás hátán, csak azt nem mondta el nekünk senki, hogy önbecsapás. Hogy a művek azok épp annyit érnek, hogy örülhessünk egymásnak aznap...”

Doda az egyetem után rögtön férjhez megy egy jó családból való fiúhoz. (Ebben a jelenetben esküvői ruhává változik a jelmeze.) „Ügyvéd apuka, orvos anyuka, a fiú meg egy lenyalt hajú budai úrigyerek” – mondja róluk Laci. De Doda ekkor boldog, mert úgy érzi, hogy végre sikerült kiszabadulni „ebből a pénztelen családból”. Ám hamarosan kiderül, hogy teljesen mást akart ő meg a férje: „ő gyereket, én művészetet. És akkor azt mondta: elmegy. És akkor már akartam én is, csak maradjon, csak ne hagyjon el soha. Három évig akartam: gyereket, családot, mindent – de nem lett. Aztán orvoshoz mentünk, és kiderült: egy kamaszkori abortuszom miatt nem lehet gyerekem soha. Aztán elhagytam. Velem szánelomból ne maradjon senki” – mondja. De egy későbbi jelenetben bevallja: „Valójában ő hagyott el engem.”

Később pincérnőként dolgozik, és az a „nagy nő”, akit kislánykorában elképzelt magából, már oda jut, hogy azt mondja: „váltaképpen azért fekszem le valakivel, hogy meghallgassa, ki akarok lenni.” És a zavaros kapcsolatairól beszélve is rendre az eltorzult vágyak kerülnek szóba: „Valahogy folyton azt hiszem, na most. Ők meg csak mondják: különleges vagy, tiéd a jövő, ekkora szívvel a legnagyobb lehetsz! De nyitottnak kell lenned, ez egy kicsi világ,

adnunk kell egymásnak, hogy egymás által többek lehessünk! Aztán a művészet önsorsrontó spiráljáról beszélnek, mely a testet sírba taszítja, de a lelket égbe emeli, aztán megbasznak, mert MEGBASZNAK, mert mindig az a vége” – mondja. Majd hozzát teszi: „Egyet akarok: szeressenek.”

Az utolsó jelenet viszont mintha valami kiegyezést jelezne a sorsával. Arról beszél, hogy „alakul valami” a volt férje és közte, és „szóba került a gyerekkérdés is...”

A „VÁLLALKOZÓ”

Laci gyerekkorában Hegylakó szeretne lenni. „Meg milliomos. A leggazdagabb milliomos leszek a világon!” – mondja. És már akkor tudja, hogy mindent másképp fog csinálni, mint az apja: „Én vállalkozni fogok. Elmegyek Lengyelországba, bevásárolok, aztán visszajövök, és kimegyek árulni a piacra. Egy nap munka, hat nap pihenés: ez a vállalkozás.”

Majd miközben Tomi a kapitalizmust éljenzi, Laci ajánlatot tesz Dodának, hogy játsszanak tapitalizmust: „én megfogom a melled, és te engeded” – mondja. „Miért” – kérdez vissza a lány. Mire Laci rávágja: „Mert a tapitalizmus a jövő.” Az is sejthető a darabból, hogy ennél több is történt a két testvér között, sőt talán Doda kamaszkori abortuszában is szerepe volt Lacinak. Amikor az anya „eléggé teátrális”-an beszél erről a többieknek, akkor a lány azt kéri Lacitól, hogy költözzenek el együtt itthonról. „Tizenhat vagyok, ő tizenhét, én nem dolgozni akarok, hanem gazdag akarok lenni” – gondolja minderről a fiú. „Ha most elköltözünk, és dolgozni kezdek, akkor pont olyan leszek, mint a Tomi.” De csak ennyit mond: „Egy év és egyetem, egy év és elköltözünk innen! Addigra meglesz az ötletem, pénzt szerzek rá, aztán vállalkozni fogok! De nem úgy, mint apa. És ha megcsinálom – és megcsinálom –, akkor elhúzzunk innen, oké?”

De végül egy év múlva csak Doda ment egyetemre, Laci maradt. Az ő nagykorúvá válásához az első üzlete kapcsolódik. „Kilencvenkilencben – amikor tizennyolc lettem – ugyan volt egy pillanat, hogy azt éreztem: mégis inkább egyetemre kellett volna mennem, de jött a napfogyatkozás, és jött a NAPSZEMÜVEG BIZNISZ! Ekkor bizonyosodott be számomra végleg: én vállalkozónak születtem. Egy héttel a napfogyatkozás előtt kivágtam több száz színes műanyag lapot, és megkértem Dodát, készítsen hozzájuk keretet. Elvégre ezt tanulja! Aztán ezeket a kis színes lapokat beragasztottam a keretekbe, és kimentünk a haverokkal Debrecen mellé. Ott lecuccoltunk, én meg elkezdtem árulni őket. Mindet eladtam az utolsó szálig. A pénzből megvettem a motort, amire évek óta vágytam.”

Később így beszél az életéről: „Ötletelek. Egész nap ötletelek. Pörög a fejemben a világ. Tomi dolgozik, Doda tanul, én viszont teremtek a semmiből. Én nem hagyom, hogy elvegyenek öt évet az életemből. Én nem hagyom, hogy a fejemre üljenek. Mert a fejedre ülnek. Akkor ülnek a fejedre, amikor a legerősebb vagy. És még akarod is, bazdmeg, mert egyetem, mert pénz, és te azt hiszed – FASZA! És akkor, na akkor ők kimossák az agyad. Rendszerre szok-

tatnak, beléd égetik az alkalmazkodás képességét – közben meg szép lassan rabszolgává tesznek. Egy engedelmeskedő barommá, hogy aztán sose győzd le őket.” Tomi viszont minderről azt gondolja, hogy Laci „egy lusta szarházi, aki egész nap csak döglik, és ideológiákat gyárt, hogy ne kelljen csinálnia semmit.”

Laci azért irigyli Doda vőlegényét, mert „ő már beleszületett a jóba. Neki már nem kellett harcolnia. Neki már megvolt az első milliója, hogy megszerezze a többi.” Sőt ezért neki „fogalma sincs róla, hogy ez egy maffia. Hogy lehetsz te akármilyen zseniális, ők egyet nem engednek: megszerezni az első milliót.” Később minderről ezt mondja: „már-már a börtönt is kockáztattam volna azért az egymillióért, csak hogy elindulhassak végre”. Doda esküvője után a vőlegény családjától akarja megszerezni a pénzt az „induláshoz”, a válás után magával Dodával, pontosabban a pénzével akar szövetséget kötni. „Lényeg, hogy végre előbbre juthat, akinek van esze. Mert eddig hiába volt jó ötleted, ha nem adtak rá pénzt a gecik. De mostantól suhanni fogunk! Bele a jólétbe! Shhhhh!” – mondja. De végül ez a suhanás csak a börtönig tart, miközben Doda összes pénzét elverte, őt magát két év börtönre ítélték. Onnan ír leveleket az utolsó jelenetben a család különböző tagjainak segítséget kérve.

A MEGMENTŐ

Feszter gyerekkorában Pán Péter akar lenni lányban: „saját gyerekcsapata van, akikkel megmenti a kalóztól a világot!” Feszter az a családtag, akit megérint, amikor mások nehéz helyzetbe kerülnek. Őket is szeretné megmenteni. Például amikor Tomi nem tanulhatott tovább, akkor nagyon megsajnálta őt is meg az egész családot. „Tényleg angyal akarok lenni – mondja –, a Föld megmentő angyala. Mély fájdalomt éreztem, és sokat néztem a diavetítőn Jónás történetét, aki egy bálna gyomrában hánykolódott a jeges és viharos tengeren. Kicsit fájt, hogy a lányok inkább főznek meg mosnak meg szűlnék, és se Jónások, se angyalok nincsenek közöttük.”

Amikor Doda kamaszkori abortusza kerül szóba (egy vitában visszavágva elég durván beszél róla az anya), akkor Feszter úgy érzi, „eljött a pillanat”, hogy felajánlja a nővérének, hogy legyen „a Jób lányai csoport tagja”. „A szenvedőket tömöríti” a csoport, de Laci ironikus kérdésére kiderül, hogy a Jób lányainak valójában egyetlen tagja van, Feszter maga. „Akkor megértettem – gondolja Feszter –, nekem nem Dodát, hanem a világot kell megmentenem. Azonnal indulni akarok! El egy sarkvidéki expedícióra, lebunkóztam fókákért tüntetni Grönland partjainál, olvadó jéghegy lábához láncolni magam a háborgó tengeren, elindulni bárhová, ahol meghalhatok a Földért, az emberekért, a jobbért!”

Az évezred utolsó karácsonyán is arra gondol, hogy „egy év múlva világvége, addig pedig még meg is kell mentenünk a földet. A pusztulás jelei nyilvánvalóak, és mindig a közvetlen környezetünkön tapasztalhatjuk először.”

Doda esküvője alatt az Európa Kiadó számát énekli magában, és amikor az anyakönyvvezető kimondja a házasságot, akkor csontjái megborzong. „Milyen szép! Utoljára az volt ilyen feleme-



Tenki Réka

lő, amikor megértettem: az egyén érdeke mindig a közösséget rombolja. A punk zene pedig tömeges maszturbálás” – mondja. És úgy érzi, hogy visszatérhet az útra, „amit kijelölt számomra a sors: a világ megmentője leszek.”

Hogy mindezt hogyan sikerült megvalósítania a gyakorlatban, arról a korai felnőtt életében így beszél: „„Először jó volt minden. Egyetemre jártam, önkéntesként dolgoztam egy rehab intézetben, és mindennap azzal a tudattal ébredtem: elég egy embernek megmutatnom a helyes utat, s néhány év alatt milliók lesznek abból az egyből.” De később teljesen átértékeli ezt az időszakot: „Az egyetemen töltött első év életem legboldogabb időszaka volt. A második olyan, mint korábban bármelyik. Harmadikra pedig már utáltam az egészet. Először a drogosokat, aztán az alkoholistákat, végül már hánytam mindenkitől, aki csak hozzám lépett, hogy pénzt kérjen tőlem az utcán.” Ugyanakkor a családtagjainak optimistán próbál minderről beszélni: „rájöttem, sokkal hasznosabb, ha inkább egy-két emberrel foglalkozom, akiken valóban tudok segíteni! És ez olyan jó!” De közben azt gondolja a családjáról, hogy „semmi sem változott. Mondhatok én bármit, ugyanúgy leszarnak, ahogyan leszartak kiskoromban is.”

Így a legrosszabb pillanatban, amikor az apához mennek a kórházba, kezd bele Feszter egy fejtegetésébe, hogy „a kórházak ellen is tenni kéne valamit, mert azzal, hogy életben tartanak egy csomó haldokló embert, fölemésztik a közvagyon”. Erre Simon csak annyit jegyez meg, hogy „a vágyaikat megtagadó lesbikussokkal az a baj, hogy ha a frusztráltságuk töménytelen ostobaság-



Nagy Zsolt, Kerekes Éva, Patkós Márton *Fotók: Szabó Dorottya*

gal párosul, akkor iszonyú otrombák és sértőek tudnak lenni másokkal”. Feszter ezt tartja élete legmeggrázóbb pillanatának.

A legutolsó jelenetben, ahogy a többi szereplő is, Feszter is áttekinti és értékeli az életét. „Kétezer-tíz van, és én mindennap ugyanazt csinálom. Alkoholisták, drogosok vagy szimplán csak egy rakás lusta fasz előtt tépem hivatásszerűen a számat, aztán hazamegyek, és a Facebookon nézem, ahogy szétrohad a világ.” „A hétvégéket ágyban töltöm. Félek, csak én hiányzom hozzá, hogy megtörténjen a jóvátehetetlen. Félek, ha felkelek és kocsiba ülök, bárkit elgázolok, aki az utamba kerül. Néha arra gondolok, veszek egy csengőt, hogy elriasszam azokat, akik a közelemben érnek.”

Távlatok helyett legfeljebb ő is csak bizonytalan álmokat tud megfogalmazni: „Idén nyáron lementem Ozorára. Tapasztalatokat akartam szerezni, és megtörtént. Volt egy flessem valami gombától, és megértettem: minden azért volt, hogy erre az útra rátaláljak. Rátaláltam, megnyugodtam, kiszámoltam. Ha a létfenntartáson kívül nem költök semmire, akkor kilenc év alatt félre tudok tenni annyit, hogy alapítsak egy biofarmot nőknek.”

AZ „ALAKVÁLTÓ”

Simon már nyolcévesen úgy véli, hogy okosabb mindenkinél. „Egyedül apa okosabb nálam” – mondja. „Apa szuperapa. Nincs nála jobb. Két kézzel fölemel egy kamiont... Csak azért nem ő viszi a kamiont, hanem a kamion őt, mert a kamion a gyorsabb.”

Simon Tomi távozására úgy emlékszik, hogy aznap „apa rám bízta a jövőt”. „Mától mi ketten egy szövetség vagyunk – mondta neki –, a családot összetartó szövetség: a Jók Hadserege.” Ezért támad Simon a két év múlva visszatérő Tomira. „Ha azért jöttél, hogy tönkretegyd a Jót, akkor jobb, ha máris elmész.” Ezért ismételteti később is Simon az apa által deklarált értékeket: „Egy család vagyunk, és a család az egyetlen, amire számíthatsz.” Míg Tomi alávetette az életét ennek, a másik három gyerek pedig egyre kevésbé hitt benne, a gyerek Simon a zsarolás legkülönfélébb formáit használta az életben tartására. Dodának például ezt mondja: „Ha elköltözöl, én beülök egy kád forró vízbe, fölívágom az ereimet a csuklómon és a bokámon, aztán fölívom vérrrel a falra: Doda.” Erre Laci megüti Simont.

Az ekkor kialakult gyűlölet következménye, hogy a következő karácsonyon – miközben Tomi és Laci összeverekednek – Simon felgyújtja Laci motorját, amit a napszemüveg biznisszel szerzett. „Annyira gyűlölöm, mint senkit. Ő teszi tönkre a családot” – mondja Simon Laciról. De később átértékeli a helyzetet: „A motoros ügy után sokat beszélgettünk apával, és ma már tudom: az erőszak nem megoldás. Más módon kell megértetnem, mi a helyes irány, amit mindannyiunknak követnie kell. Sokat beszélgettünk apával, és rájöttem: az embert alapjaiban kell megváltoztatni. Ehhez pedig először is meg kell ismerni.” „Figyeltem, tanultam, és idővel rájöttem: két dolog irányít minden embert: a félelmei és a vágyai.”

Nemsokára rájött arra is, hogy „semmit nem szeretnek jobban az emberek, mint hallani a saját gondolataikat.” Így ezután az

akarja elérni, hogy a többiek azt gondolják, amit ő akar. Feszteren próbálta ki a módszert. „Hagytam beszélni, és csak adott pillanatokban kérdeztem vissza. Sosem vitáztam, csak kíváncsi voltam.” Aztán csak „öt pontos mondat. Ennyi kellett, hogy meggyőzze”: Európa Kiadót hallgasson a Sex Pistols helyett.

Azon a napon, amikor Feszter zenei ízlését képes volt megváltoztatni, megértette, hogy sokra hivatott. Egyúttal azt is megértette, hogy „ezt a hatalmat és tudást nem szabad” a családjára pazarolnia. Mindezt így összegzi: „Életem, ami a Jók Hadseregével értelmet nyert, majd kilencvenkilencben, a motorégetés napján megtalálta valódi célját, a harmadik évezredtől egy hosszú felkészüléssel folytatódott. Mint a katona, akit egyetlen célra képeznek ki hosszú éveken át, úgy éltem mindennapjaim. Figyeltem, hallgattam, tanultam. És miközben néztem vágyaik és félelmeik fogságában vergődő testvéreim, fölismertem: a Jók Hadserege nem értük van. Mi több: a Jók Hadserege nem én és apa vagyunk, a Jók Hadserege én és a velem egykorúak. Mindazok, akik fölismerték: a jövő építéséhez el kell temetni a múltat.”

Ehhez megfelelő szerepet kellett találnia magának. Míg gyerekkorában Laci hegylakókat akart játszani vele, ő már akkor Terminátor akart lenni. Összegzésében erre utal vissza: „Kétezer-tíz van, és én az elmúlt tíz évben egyfolytában változtam. E változásom azonban nem volt más, mint ALKALMAZKODÁS: az lenni mindenkinek, aminek látni akar engem. Terminátor lettem. Alakváltó. Mimetikus polipeptid.”

KIRE BÍZHATÓ A JÖVŐ?

Az előadás végén tulajdonképpen Simon nézőpontjából látjuk a családot. Az utolsó jelenet előtt ismét megszólal egy dal a *Harminczéves vagyokból*, az *Altatódal felnőtteknek*, amely tulajdonképpen az élet lezárulásáról, a „holnapután”-ba való átlépésről szól, s ilyen értelemben az apa halálát is előre jelzi. A dal alatt vetített képek az előadás korábbi jeleneteit, képeit idézik fel, majd végül a vetítés családi állóképpé merevedik.

Ekkor lép elő Simon, és a kép segítségével közvetlenül a nézőket megszólítva kezd magyarázni a családról és magáról. Olyan, mint egy modernkori próféta, aki éppúgy lehetne valamilyen új hit terjesztője, mint valamilyen sikeres marketingstratégia apostola. (Hogy mi pontosan Simon, az nem derül ki. Annyit tudunk meg, hogy „a jogot már elvégezte, most a közgázra jár.” Ezt ő maga így kommentálja: „először a jog, hogy megvédd az érdekeid, aztán a közgáz, hogy többet tudj, mint a versenytársaid”.)

Simon demonstrációját a háttérben látható vetítések támasztják alá, amelyeken többnyire a Simon fejkamarája által közvetített kép szerint látjuk a különféle családtagokat. Miközben elhangzanak a családtagok életösszegzései, aközben Simon mindenkit értékel is. Legelőször is elvlasztja a maga körét és apa, azaz a család körét. „Az ő tökéletlenségük miatt lettem tökéletes. A semmi teremtett, hogy elpusztítsam a semmit. Én vagyok a jelen, a ma, az én feladatom lezárni a múltat, hogy megszülethessen a jö-

vő” – mondja magáról magabiztosan. A szüleiket így értékeli: „Megfélemlítette és megnyomorította őket a kommunizmus. Elárulták, becsapták és kihasználták mindkettejüket. Csak a családban hittek, de ők voltak a család. Nem bízható rájuk a jövő.”

Tomiról és Dodáról így vélekedik: „Elhitték apáéknak, amiben apáék hittek. Mondj le magadról, a terveidről, mondj le mindenről a család érdekében. De a család elbukott apával együtt, így végül nem maradt más, csak önmaguk. Nem bízható rájuk a jövő.” Feszterről ezt mondja: „Elhitte apáéknak, amiben apáék hittek, de közben hitt volna már bárkiben. De mert mindezt önmagáért tette, végül nem talált mást, csak önmagát. Nem bízható rá a jövő.”

Végül Lacinak is válaszol az összes testvéreihez a börtönből írt levelére, amelyet mind ő kapott meg: „Gyerekkorom óta figyellek titeket. Része voltam a család történelmének, de ez a történelem nem beszélt a családról sohasem. Ti nem voltatok, nem vagytok, nem lesztok család sohasem. Ne várd tőlük, hogy segítsenek. Se rájuk, se rád nem bízható a jövő.”

És amíg a többi szereplő, ahogy egyenként negligálta őket Simon, engedelmesen áthúzta a háttérre vetített képét, Laci nem teszi ugyanezt. Így valójában az egyetlen ellenerőt jelenti Simonnal szemben. A darabot Laci szavai – Simonnak írt válaszlevele – zárja: „Tudod, nem véletlenül nem írtam neked. Írni csak embereknek szoktunk, és te nem vagy az. ... Az ember vágyakozik, fél, küzd és hibázik, de neked csak terveid vannak. Azt írod, nem vagyunk család. Kijelented, eldöntöd. Azt írod, ez az igazság. Tudod, nincs egyetlen igazság, csak nézőpontok vannak. Egy család történelme pontosan annyiféle, ahány tagot számlál az a család. De te nem beszéltél a családról sohasem.”

NÉZŐPONTOK SOKFÉLESÉGE

A Mikó Csaba által alkalmazott drámaforma Laci véleményével azonos: annyiféle nézőpontot kínál a család történetéhez (és az elmúlt huszonvalahány év történelméhez), ahány szereplője van a darabnak.

Az *Apátlanok* nem hagyományos darab. A hét kép, amelyre tagolódik a szöveg, ugyan felidéz szituációkat (Tomi 18. születésnapja; disznóvágás; családi karácsony; Doda esküvője; a szülők 30. házassági évfordulója, apa temetése), de a darab szövege nem ezeket a helyzeteket bontja ki különféle dialógusokban. Sőt nem is csak dialógusokat hallunk, hanem párhuzamos monológokat is, amelyek nemcsak azt teszik nyilvánvalóvá, amit a szereplők mondanak, hanem azt is, amit gondolnak, éreznek. Így a szöveg valóban a legkülönbözőbb nézőpontokból közvetíti ugyanazt a szituációt, a legkülönbözőbb viszonyokat jelezve hozzá. És ebbe a formába az is természetesen illeszkedik bele, amikor a szereplők visszaemlékeznek más helyzetekre vagy életük meg nem jelenített epizódjaira.

Ez a párhuzamos monológokra épített drámaforma sem Mikó Csaba életművében, sem az Örkény Színház színpadán nem ismeretlen. Ilyenek voltak Roland Schimmelpfennig darabjai (*Az arab éjszakát* és a *Nő a múltból* című darabot az Örkény Színház is bemutatta), és írt efféle „emlékszifóniákat” Mikó Csaba is (pl. az *Apa*



Polgár Csaba, Nagy Zsolt, Tenki Réka *Foto: Szabó Dorottya*

és az *Idill* című művei). Az *Apátlanok* újdonsága inkább az, hogy ezt a formát időnként hagyományosabb dialógustechnikával vegyíti, ezáltal egy újabb, objektívebb nézőpontot is teremtve. Azaz időnként látjuk azt is, hogy valójában mi történik a szereplők között, miközben az ehhez való belső viszonyukat is érzékeljük.

Irodalmi formának ez kétségtelenül érdekes, de mindig kérdéses, hogy ebből miképp alakulhat ki izgalmas színházi forma. A szöveg teatralizálásában a már említett jelmezek, díszletek és a vetítések mellett leginkább a szereplők segítik Gáspár Ildikó rendezőt. A színészek a háttérrel előtti háromszintes tér különböző pontjain jelennek meg, hol párbeszédet folytatnak, hol monologizálnak, időnként mikrofonokba is beszélnek. Ez a forma mégsem jelenti azt, hogy távolságot teremtenének a figurákkal. Míg a darab formája a nézőpontok sokféleségét kínálja, a színészek ehhez az alakok folyamatosságát társítják, megjelenítik őket, s nem kommentálják a viselkedésüket. Ez a kettősség óhatatlanul teremt némi iróniát, amelyet a színészek finom jelzései is erősítenek. Így hat például túlzónak, ezért kontraproduktívnak a Nagy Zsolt játszott Tomi vehemens családközpontúsága, ezért érezzük a Polgár Csaba játszott Lacit akkor is sviháknak, amikor mások hisznek neki, ezért hatnak a Takács Nóra Diána játszott Feszter világmegmentő tervei saját szerencsétlen sorsa kompenzálásának, ezért hat Tenki Réka Dodájának mély átéléssel közvetített művész hitvallása egy felnőtt képtelen kislány önáltató illúziójának. És ezért nem lehet elhinni Simon egyetlen szavát sem, miközben igen meggyőzően beszél.

Gáspár Ildikó rendezése senkinek nem ad igazat. Azt érzékelteti, hogy valahol mindenki téved, valamiben mindenki hazudik – vagy önmagának vagy másoknak –, valamiért minden élet félresik-

lott. És ebből egy olyan nemzedéki körkép bontakozik ki, amely a jelenre az elmúlt évtizedek nézőpontjából ad magyarázatot. Olyan nemzedék jelenik meg az előadásban, amely nem volt képes eligazodni az életben. A szüleiktől nem örökölték használható, eligazító tudást, és ők maguk sem voltak képesek olyan értékeket teremteni, amely valóban élhetővé tenné az életet. Így váltak kiszolgáltatottjaivá maguk is az alakváltó terminátoroknak.

Mikó Csaba: *Apátlanok*

ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ

Díszlet: Boros Lőrinc

Jelmez: Izsák Lili

Fény: Kehi Richárd

Videó: Szöllősi Géza, Bánki Ákos

Szcenikus: Krisztiáni István

Hang: Halmen Zoltán, Bartha Márk

Zene: Kákonyi Árpád

Dramaturg: Ari-Nagy Barbara

Rendező: Gáspár Ildikó

Szereplők: Kerekes Éva, Nagy Zsolt,

Tenki Réka, Polgár Csaba,

Takács Nóra Diána, Patkós Márton

Igazgatói művészet

A színházigazgató mindig is a színházi élet meghatározó szereplője volt, így az is alapvető kérdés, hogy kiből, hogyan lesz direktor. Az igazgatóválasztások a magyar színháztörténet elmúlt 25 évének legizgalmasabb, legellentmondásosabb fejezeteit alkotják, amelyek a rendszerváltás utáni magyar politikai, kulturális élet alakulásáról is rengeteg mindent elmondanak. Sokszor keltett botrányt egy-egy nagy nyilvánosságot kapott igazgatóválasztás, amelyek aztán az újabb botrányok hatására a feledés homályába merültek. **SZABÓ ISTVÁN** 2011-ben írt **TANULMÁNYÁT** nemcsak azért közöljük, hogy emlékeztessünk ezekre a félig-meddig elfelejtett történetekre, hanem azért, hogy gondolkodjunk, beszéljünk róla: mi és hogyan vezetett a jelenlegi állapotok kialakulásához.

Ez az írás kb. öt éve vár a folytatásra. Ezzel a megjelenéssel írója lemond ennek lehetőségéről. Ahogy már akkor sem látta, úgy ma sem látja értelmét a történet továbbírásának. Ezzel a kijelentéssel nem a kérdés fontosságát kérdőjelezi meg, csak azt kívánja jelezni, hogy az azóta történtek számára egy időutazás illúzióját kínálják, és erre nincs szüksége. 1989 után az ismert, bár ezen írásban nem részletezett előzmények hatására a szakmai kompetencia növekedését várta/remélte a döntési folyamatokban. Az ellenkező példák ellenére ez valamennyire így is volt néhány évig, de a politika folyamatos harcban visszafoglalta domináns helyzetét, számos esetben látványosan semmibe véve a szakmai véleményeket, tiltakozásokat. A demokratikus társadalmi viszonyok, a szocializmussal ellentétben, ma legalább annyit lehetővé tesznek, hogy mindez a nyilvánosság előtt történhet, még ha egyre nagyobb érdektelenség közepette is. Ha a színház nem fontos igazán, akkor nem „harci kérdés”, mit játszik és milyen színvonalon. Ehhez a mindegyhez kell megtalálni az igazgatót, akinek viszont nem mindegy a pártállása. A kinevezés ma újra 80-90%-ban politikai kérdés. Erről majd referáljon a politikatörténet. (Írásomban a nevek után az életkort jelöltem a megjelenített történet idején. Az írás perspektívájából, 2010–11-ből értelmezendő minden időbeli kijelentés és vonatkozás.)

A JÓ IGAZGATÓ

Bárdos Artúr, Hevesi Sándor, Janovics Jenő, Jób Dániel, Németh Antal, Sebestyén Mihály... ismert és jól csengő nevek a magyar színház történetéből. Közös bennük, hogy bár rendezőnek, színésznek, teoretikusnak is kiválóak voltak, mégis elsősorban igazgatóként híresültek el. Igazgatói működésük a Belvárosi Színház, a kolozsvári, a miskolci és a budapesti Nemzeti Színház, a Vígszínház nagy korszakait idézi.



Az ember tragédiája (Madách Színház, 1999 – Huszti Péter)

Foto: Molnár Kata

Példáink a XX. század első feléből valók, ám ha későbbi, 1949 utáni példákat hoznánk, már nem lenne ilyen könnyű egységesen kezelni a neveket. Babarczy László, Lendvai Ferenc, Major Tamás, Radó Vilmos, Tompa Miklós és Várkonyi Zoltán is vitathatatlanul jó nevű színházvezetők, de igencsak távoli világokat képviselnek. Talán csak azért, mert egy másik kor másfajta színházi eszménye többfajta válaszra adott lehetőséget. Ám az itt sincs másképp, hogy rossz színháznak nem lehet jó az igazgatója. Ellenkezőleg: a jó igazgató a jó színház szinonimája. A jó színház pedig a magas művészeti színvonalat, a rendezett anyagi körülményeket és a közönség támogató jelenlétét egyszerre feltételezi. Vagy legalább kettőt e három kritérium közül. (Ma már akkor is jó igazgató lehet valaki, ha egyet teljesíti!)

A két idézett korszak pregnánsan különbözik. 1949 előtt a magánszínházak és a színikerületi rendszer jellemezte a színházi struktúrát, 1949 után pedig az államosított, a települések és a minisztérium által közpénzből fenntartott színházi hálózat. Tanulmányunkban az 1990 óta eltelt időszakról foglalkozunk, amely a szocializmus negyven évére hasonlít inkább. Az igazgatóváltások, a vezetői megbízások azonban a jogállami keretek között is számos, korábban nem tapasztalt problémát exponálnak. Ugyanakkor némi csalódással vesszük tudomásul, hogy a demokratikus döntési mechanizmusok nem feltétlenül eredményeznek jó megoldásokat. Kérdés az is, hogy a struktúra radikális átalakulása nélkül jogos-e alapvető változásokat várni? Hogy ilyen körülmények között az igazgatói szerep lehet-e más, mint amire a jelenlegi igazgatók mesterei is szocializálódtak? Lehet-e másokra osztani ezeket a szerepeket, mint a színházi szakmából érkező vezetői ambíciókat tápláló egyénekre, akik az életben vagy gyorstalpalókon megszerzik a korszerű tudást (ami jelenleg leginkább a marketingkommunikációt jelenti), valamint megválasztják vezető kollégáikat, akik az üzelmeltetés, a gazdálkodás, a pályázás, a kijárási szakemberei?

Az igazgató szerepét 1946-ban így látta Rácz György rendező-dramaturg: „Színiigazgató mifelénk nem születik, hanem lesz. Színesből, rendezőből, íróból, újságíróból. És még ez a jobbik eset. Mert lesz ügyvédből, vendéglősből, varrógépesből is.” Véleményét a háború előtti tapasztalatok alapozták meg, és ne foglalkozunk most azzal, hogy konkrétan kikre is gondolt. Fontosabb, hogy ő az igazgatást nem mellékfoglalkozásnak tartotta, amit bármikor abba lehet hagyni és vissza lehet térni a szakmába. „Nem az a színiigazgató, aki jól játszik, jól rendez vagy jól ír.” A jó színiigazgató szerint nincs érzelmileg érdekelve a szakmában, ezért kiválaszthatja a legjobb (nála jobb) színészeket, rendezőket, írókat. És felteszi a kérdést, amennyiben „a mai igazgató majd összeroppan az anyagi, az adminisztratív, olykor a művészi terhek alatt, érthetetlen, hogy miért vállalja ezt a szerepet?” Elgondolkodtató mondatok, még a mai gyakorlat fényében is lényegében aktuálisak ezek a felvetések.

A színház sajátos művészeti intézmény. Magyarországon tipikus szervezete az államosítás után az állandó játszóhellyel rendelkező társulatos repertoárszínház lett. Személyzete az épület nagyságától és a színház profiljától függően 100 és 300 fő között van, amelynek csak egynegyede, egyharmada a művészeti állomány.

(Mellékesen jegyzem meg, hogy a magánszínházak időszakában jelentősen kisebb létszámokat sem tudott eltartani a közönség, pedig nem is a mai értelemben vett repertoárt játszottak.) A művész igazgató gondja akkor is ebből a tényből vezethető le, ha nem érdekli más, csak a művészeti munka, ha nem érdekli más, csak a saját művészete. Pozíciójából adódóan problémák tömegét kell naponta megoldania, pontosabban meg kell szerveznie a megoldást, mert egyszemélyi felelős vezetőnek lenni egyetemleges felelősséget jelent. Tegyük hozzá: ennek megfelelő anyagi elismeréssel. A művész igazgató azonban megbízása lejártával nemcsak visszatér a szakmájába, ahogy azt Rácz György megfogalmazta, hanem sokkal inkább el sem megy onnan, amennyiben az igazgatós mellett rendez, játszik, jobb esetben a saját színházában is. Ha azonban azt szeretnénk, hogy a legjobbak legyenek az igazgatók, akkor ezt tudomásul kell venni. Azt elvárni, hogy kitérő művészek áldozzák fel művészetüket a rang és az anyagi díjazás miatt, miközben ezzel saját színházuk teljesítményét is rontanák, elég képtelen elgondolás. Színházi struktúránk olyan paradoxona ez is, amelyet a rendszeren belül képtelenség feloldani.



Hamlet (Miskolci Nemzeti Színház, 1998 – Gazdag Tibor)

Foto: Éder Vera

KÁDERPOLITIKA

A pártállami hatalmi berendezkedés a személyi kérdéseket a párttestületek hatáskörébe utalta. A művészeti életben is így volt ez. A politikai megbízhatóság elsődlegességét mutatja, hogy a legtöbb esetben az MSZMP-tagság már eleve feltétele volt a vezetői poszt betöltésének. Más kérdés, hogy a művészek esetében gyakran teljesen formális volt a tagkönyv birtoklása. A művészekkel szemben érzett politikai bizalmatlanság vagy a hön óhajtott rövid póráz nem egyszer pártkáderek, hivatalnokok kinevezését eredményezte, éppen a legfontosabb posztokon. A hatalmi helyzetet jól szemlélteti az is, hogy az aktuális kinevezéshez vagy leváltáshoz nem kellett különös indokokat fűzni, elegendő volt a rideg, tényszerű bejelentés.

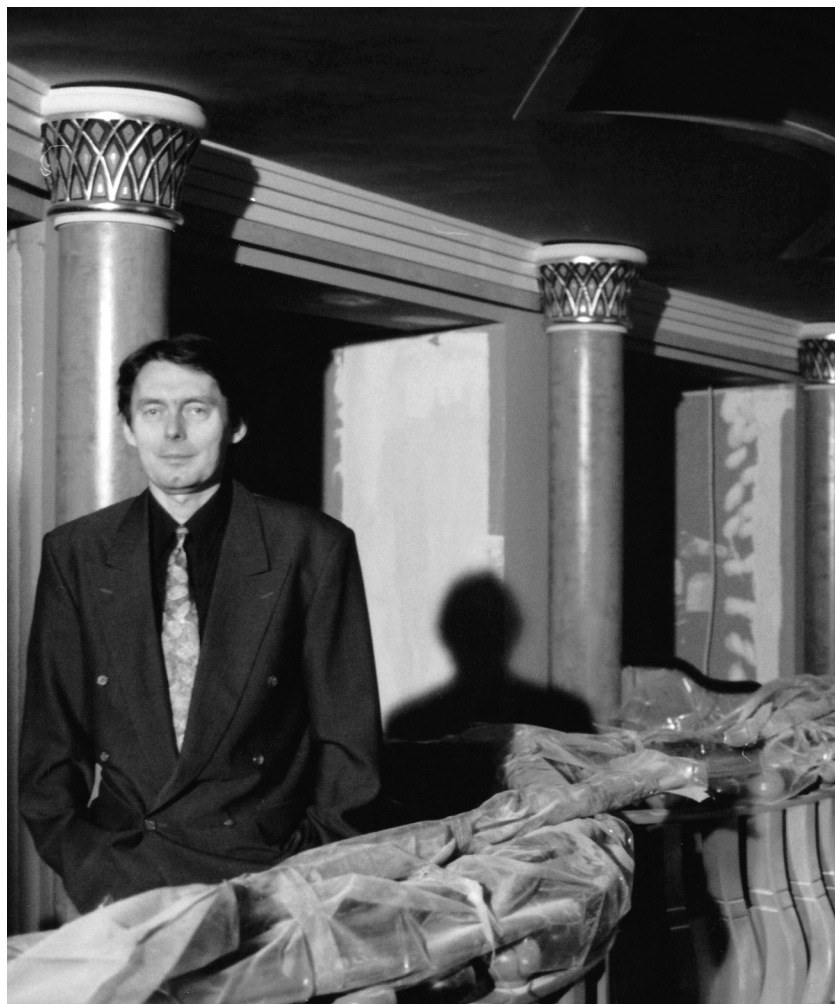
A nyolcvanas évek közepére, mint az élet annyi területén, itt is nyilvánvaló lett, hogy a korábbi gyakorlat nem folytatható. Ekkor fogalmazódott meg először hivatalos iratban annak az igénye, hogy a vezetői megbízások a színházakban is pályázat útján szülessenek, és meghatározott időre szóljanak. Az átmenet érdekében szükségesnek tartották a hivatalban lévő vezetők megbízásának automatikusan három évre való megújítását is.

1987-ben előbb minisztertanácsi, majd azt a kulturális területre alkalmazó miniszteri rendelet adta meg a kérdés törvényi szabályozásának kereteit. Mivel a hivatalban lévő vezetők esetében a vezetői megbízásnak határozott időre való átalakítását nem tették kötelezővé, csak az érintett beleegyezésével jöhetett létre a megbízás módosítása.

A nyitás a demokratikusabb forma felé így felemás eredményt hozott. A rendelet nem tette kötelezővé a pályázat kiírását, csak azt rögzítették, hogy a vezetőt lehetőleg pályázat útján kell kiválasztani. Előírták a határozott időre való megbízást, ugyanakkor minden regnáló igazgató hivatalában maradhatott. Ezt az akkor még csak állásfoglalásokban javasolt technikát a Fővárosi Tanács a Radnóti Miklós Színpad esetében alkalmazta először. Miután 1985-ben Keres Emil tizenkét év igazgatás után nyugdíjba vonult, a fenntartó úgy értékelte, hogy ebben az esetben minimális a pályázat kiírásának a kockázata. A beadott két pályázatot szakmai bizottság is véleményezte, de nem kétséges, hogy a döntéshez valamelyik párttestület adta a hallgatólagos hozzájárulását. Tény, hogy Bálint András határozott időre szóló igazgatói megbízása egy új korszakot nyitott meg a színházigazgatás történetében.

RENDSZERVÁLTÁS ÉS IGAZGATÓVÁLTÁS

Az 1989/90-es évad a rendszerváltás évada volt. Miben is fejeződhetett volna ki jobban a társadalmi fordulat, mint az igazgatói irodák tájékán tapasztalható mozgásban. Ha azonban felidézünk az akkori történéseket, úgy látszik, hogy ekkor még minden a korábbi rend szerint ment tovább. Ennek az volt az oka, hogy a közigazgatásban a változások csak 1990 nyarán, az országgyűlési választások után indultak meg, a színházak többségét fenntartó önkor-



Megyeri László az újjáépülő Thália Színházban

Fotó: Molnár Kata

mányzatok pedig csak az év végére álltak fel. Mint említettük, a vezetői kinevezések az érvényes jogi szabályozás szerint nagyrészt határozatlan időre szóltak, és az egyre bártalanabb hatalmi apparátus már nem érzett erőtt arra, hogy személyi változásokat kezdeményezzen. Többen belátták viszont, hogy jobb időben békésen távozni, ezért ha tehették, kérték nyugdíjazásukat.

Az évad során személyi változás két nemzeti intézményünkben történt. Azt mondhatjuk, hogy az egyik még a régi módon, régi hatalmi technikáknak megfelelően, a másik pedig már megmutatta az „új módot”. Hosszú ideig tartó vajúdas után a minisztérium elköszönt a Nemzeti Színházat vezető Malonyay Dezső-Vámos László párostól, és helyükre az akkor 39 éves Csiszár Imrét nevezte ki igazgató-főrendezőnek. Csiszár, akit a közvélekedés miskolci igazgatói működése miatt Grósz Károly embereként könyvelt el, három évre kapott megbízást. (Második évadának vége felé ez a körülmény is egy fontos politikai érvnek bizonyult eltávolításában.) A másik váltás az évad végén az Operaházban történt, ahol a hatvanadik életévét éppen betöltő Petrovics Emil kérte a nyugdíjazását. Őt Ütő Endre (52) követte, a „házon belülről állítsunk vezetőt” akkor széles körben terjedő gyakorlatának megfelelően.

Ugyanígy a Madách Színház társulatának vállán lett igazgató Kerényi Imre (47) 1990. január 1-től, aki a szintén nyugdíjba vonuló Ádám Ottót (62) váltotta az igazgatói székben. Békéscsabán 1990

tavaszaán Keczer András (53) távozott, helyére a színház legtekintélyesebb férfi színésze, a 62 éves Gálfy László lépett. E tipikusnak tekinthető fősodortól távol két váltás volt még ebben az évadban, mindkettő mentes volt a politikai felhangoktól. Székely Gábor „átadta” az igazgatói posztot Zsámbéki Gábornak, és szakmai-elvi elmentékre hivatkozva ki is lépett a színházból. A másik igazgatóváltás az Arany János Színházban történt: a megromlott egészségi állapota miatt nyugdíjba vonuló Keleti István (63) helyét Meczner János (46), a Népszínház rendezője foglalta el. Az esetek többségében pályáztatás nem volt.

A következő, az 1990/91-es évad már az első szabadon választott kormány működési idejére esett. Ahogy várható volt, a lavina megindult. A minisztériumi színházak közül a Népszínház következett, ahol Miszlay István (60) nyugdíjkérelme nyitott szabad utat a személyi és strukturális változásnak. Szűcs Miklós (45), Selmeczi György (39) és Csizmadia Tibor (37) pályázata egy új színházi profilt rajzolt a korábbi Déryné színház hagyományok meghaladására. A Fővárosi Operettszínházban a nyugdíjba vonuló Keszler Pált (61) a társulat vezető színésze, Németh Sándor (48) váltotta 1990 novemberében, és hasonlóan történt a váltás Nyíregyházán is, ahol a Móríc Zsigmond Színház élén Csikos Sándor (49) személyében újabb színészigazgatót iktattak be. Itt az ok Léner Péter távozása volt, aki a József Attila Színház igazgatói pályázatát nyerte meg, Schwajda Györggyel versenyezve. Kecskeméten 1991 februárjában az immár másodszor visszavonuló Lendvay Ferenc (72) utódja Illés István (47) lett, aki előtte Győrben volt főrendező. Debrecenben tragikus esemény kényszerítette ki a váltást: Seregi László igazgató halála után Pinczés István (47), a színház rendezője kapott vezetői megbízást.

1990 végén bejelentette távozási szándékát a Thália Színház éléről Kazimir Károly (62) is. Helyére 15 pályázó jelentkezett. Végül a színház két színésze, Mikó István és Kozák András versenyéből Mikó István (41) került ki győztesen. A fővárosi önkormányzat személyi döntése egyben egy profilváltás elfogadása is volt: a színház nevet változtatott (Arizona Színház), és a Rock Színházzal hirdetett meg szoros együttműködést. (A váltás nem volt hosszú életű, két év múlva már Törőcsik Mari volt az igazgató a Thália épületében, a patinás Művész Színház nevet választva az új társulatnak.) A zavaros helyzetre jellemző az is, hogy az 1991-ben állandó színházat alapító soproni önkormányzat szintén Mikó Istvánt nevezte ki igazgatónak az „Arizona Színház a Soproni Petőfi Színházban” nevű képződmény élére. Így a magyar színházi praxisban rég nem látott módon Mikó István egyszerre két színház igazgatója lett.

Az évad második fele két „nagy sikerű”, emlékezetes igazgatóváltást produkált még. Előbb a veszprémi pályáztatás keltett váratlanul nagy visszhangot, majd pedig a Nemzeti Színház igazgatójának menesztése – és az új igazgató kinevezése – borzolta a kedélyeket. Mindkét eset messze érő következményekkel járt, megfonto-

landó tanulságokkal szolgált. Mielőtt ezeket részleteznénk, emlékeztetnünk kell arra, hogy az igazgatói kinevezésekkel kapcsolatos új jogszabályi helyzet csak 1992 júniusában a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. XXXIII. törvény elfogadásával, illetve a hozzá kapcsolódó miniszteri rendeletek megjelenésével jött létre. Az 1990/91-es évad, ahogy az 1991/92-es is, a politikai változások szempontjából tehát az átmenet időszaka volt. Az új hatalom kezét még sok tekintetben kötötték az érvényben levő régi jogszabályok.

JOG ÉS POLITIKA

Az átmeneti időszak rendezetlen viszonyainak pregnáns lenyomatát adta a veszprémi Petőfi Színház esete. 1990 elején a Veszprém megyei tanács még pályázat kiírása nélkül bízta meg Kapás Dezsőt (50) Hegyeshalmi László igazgató mellé főrendezőnek. Az év végén nyugdíjba vonuló Hegyeshalmi helyére viszont már pályázatot írt ki ugyanez a hivatal, ám a döntést a közben megalakult Veszprém megyei közgyűlésnek kellett meghoznia. A 15 pályázó közül Kapás Dezső mellett leginkább Vándorfi Lászlónak (40) volt esélye, aki évek óta a színház rendezője volt, és aki már a főrendezői posztra is aspirált. A szakmai szervezetek képviselőiben a bírálatban részt vevő művészek egyértelműen Kapást támogatták, ám ezt sikerült olyan módon megtenniük, hogy az ellenkező hatást érték el, és végül Vándorfi lett az igazgató.

Később a *Szokatlan szerepben*¹ című könyv az egész történetet pontosan dokumentálta. A kötet egyik erénye, hogy elolvasható benne egy sor olyan ülés szó szerinti leírása, amelyeket ma már nem is rögzítenek, vagy nem hoznak nyilvánosságra, ugyanakkor sajnálatos módon egyes pályázók tiltása miatt nem tartalmazhatja a versengő pályázatok közül Kapás Dezső pályázatát sem. Ezekből a dokumentumokból az is megállapítható, hogy a döntési folyamatban jelentkező problémákat nem magyarázhatjuk az akkor jellemzően hektikus társadalmi mozgásokkal, a jogszabályi keretek rendezetlenségével, a résztvevők tapasztalatlanságával. A következő években konszolidált helyzetben és jogi szempontból rendezettebb viszonyok között is számos felújítást megért ez a „tragikomédia”. Itt most jelzésszerűen csak három problémát emelünk ki, amelyek újra és újra jelentkeztek:

- a pályázati kiírások szakmai tartalma szinte minden esetben minimális, ha van is formális;
- a döntési mechanizmusban a színházszakmai kompetenciák megjelenítése esetleges;
- nem egyértelmű a döntési folyamat nyilvánossága a pályázatok tartalmaitól a testületi ülésekig.

A legfontosabb kérdés a felsoroltak közül természetesen a szakmai kompetenciák kérdése, vagyis az, hogy a döntéshozóknak, azok laikus testületeinek hogyan kell figyelembe venniük a szakmai bizottság véleményét. Nyilvánvaló, hogy egy szakmai grémium nem

¹ *Szokatlan szerepben avagy Hogyan válasszunk színidirektort: az 1991. évi veszprémi színházigazgató választással kapcsolatos dokumentumok.* Válogatta és összeállította: Oláh Miklós. Veszprém, Önkormányzat, 1991. 318 o.

kaphat vétőjogot, ezért az olyan, akkoriban divatos ellenvetések, amelyek szerint vigyázni kell, hogy az önkormányzatiság elve ne sérüljön, nem voltak életszerűek. Az önkormányzatnak (a kinevezési jogot gyakorló személynek, testületnek) joga, hogy döntson, és ha ezt a jogát valamilyen oknál fogva egy szakmai bizottságra, szervezetre ruházná, még akkor sem sérülne az önkormányzatiság. A döntés felelőssége – ahogy a következmények vállalása és az esetleges korrekció – ilyenkor is az önkormányzaté. Ha a szakmai megítélés találkozik a kinevező szándékával, akkor is előfordulhat, hogy az igazgató nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. A legnagyobb problémát akkor – és a későbbiekben is – a szakmai álláspont teljes negligálása jelentette. Bár jogilag ez nem támadható, de elvárható lenne, hogy a kinevező döntésének hátterét ilyen esetekben a szakma megismerhesse. A testületi döntések szakmai tartalmát számon kérni azonban illúzió abban az esetben, ha a szavazás a párterőviszonyok egyszerű leképeződése csupán, ha a döntésben részt vevők egyéni felelőssége nem érvényesülhet.

A megválaszolatlan kérdések egy része nem elvi, hanem technikai jellegű. A fenntartóknak és a szakmai szervezeteknek kellett volna valamilyen megállapodásra jutniuk, hogy a paragrafusok közötti űröket kitöltsék. Ilyenek többek között a szakmai bizottság felállítása, összetétele, elválasztása az önkormányzati testületektől; annak tisztázása, hogy mit is várnak a bizottságtól: sorrend felállítását vagy az alkalmasok megnevezését; a bizottsági álláspont ismertetésének a módja; a pályázók személyes meghallgatásának kérdése. A munkavállalók képviselőinek a szakmai bizottságokba való kötelező meghívása is ellentmondásos: az esetek többségében ők a „kisebbit rosszat választják”, a korábbi igazgató mellett voksolnak, vagy a társulat tagjai közül pályázó(k) mellé állnak. Az igazi kérdés tehát az volt és maradt, hogy a hiteles színházzakmai álláspont hogyan állítható elő, és lehet-e úgy formalizálni azt, hogy a döntésnél figyelembe is vegyék.

A Nemzeti Színház esete 1991 tavaszán arra mutatott példát, hogy a „legjobb” módszer az, ha egyáltalán nem törődik a kinevező a szakmai véleményekkel. Az 1990-es szabad választások után a győztes koalíció képviselői először elfoglalták a kulcspozíciókat a közigazgatásban, a hivatalokban, és ahogy várható volt, néhány hónap elteltével az intézmények kerültek sorra. Az új hatalmi erő elsődleges érdeke volt, hogy az intézményrendszer működésének folytonosságát fenntartsa, de az is érthető, ha bizonyítani kívánta, hogy ennél sokkal többre képes. Azonnali változásokat szinte csak a vezetők lecserélésével lehet produkálni úgy, hogy ezek a történetek szélesebb körű nyilvánosság előtt is egyértelmű üzeneteket hordoznak. A hatalom holdudvara is kívánja ezt a fajta „szimbolikus politizálás”-t, mert ettől számára privát hasznot is hozó változásokat remél. Az Operaház és a Népszínház igazgatója már önként lemondott, ott az új igazgatók harc nélkül elfoglalták helyüket, az előzmények tehát a Nemzeti Színházat jelölték ki a várakozás kielégítésére. A minisztérium színházi osztályának vezetőjeként közelről láttam, hogy a hivatal az erősödő politikai nyomásnak egyre nehezebben tud ellenállni. A jogi környezet korábban vá-

zolt átmenetisége is azokat a szándékokat bátorította, hogy a Nemzeti Színház igazgatóját le lehet, és le is kell váltani. A szándék erősödése önmagát fékezte ugyanakkor: nem volt kérdés, hogy kit kell leváltani, arról azonban, hogy ki legyen az igazgató, igencsak megoszlottak a vélemények. A végső javaslat, a döntés szűk körben, és mindenféle szakmai grémium meghallgatása nélkül, teljes titoktartás mellett született, Ablonczy László kinevezésének aktáját is csak a rendkívüli társulati ülés előtt két órával láttamozhattam. Álláspontom az volt a nagy hamarság ellenében, hogy kb. fél évvel később úgyis ki kellene írni egy igazgatói pályázatot.

Az intézkedés nem volt törvényszerű, de szakmai szempontból mindenképpen kifogásolható volt, ezért a szakmát képviselő szervezetek a nyilvánosság minden fórumán tiltakoztak. 1991. május 16-án Székely Gábor kezdeményezésére a Színházművészeti Tanács, a minisztérium szakmai tanácsadó testülete is ülést tartott. A jelen levők (Bálint András, Benedek Miklós, Cserhalmi György, Huszti Péter, Kerényi Imre, Koltai Tamás, Márta István, Radnóti Zsuzsa, Schwajda György, Spiró György, Székely Gábor, Székely László) vitatták az intézkedés szakmai megalapozottságát, kifogásolták a tanács összehívásának elmulasztását, a leváltás és kinevezés időpontját és módját, valamint felhívták a figyelmet az intézkedés precedensteremtő, továbbgyűrűző hatására. Miután felvetéseikre elfogadható választ nem kaptak, a tanács feloszlatta magát. A Nemzeti Színház társulatát, bár a történetekben kevés szerepe volt, széles körű szakmai bojkott vette körül a következő években. Nehéz lenne megmondani, hogy ez pontosan meddig tartott. Az azonban tény, hogy Ablonczy László nyolc évadon keresztül (ebben négy év a Horn-kormány időszaka) a Nemzeti Színház igazgatója volt.

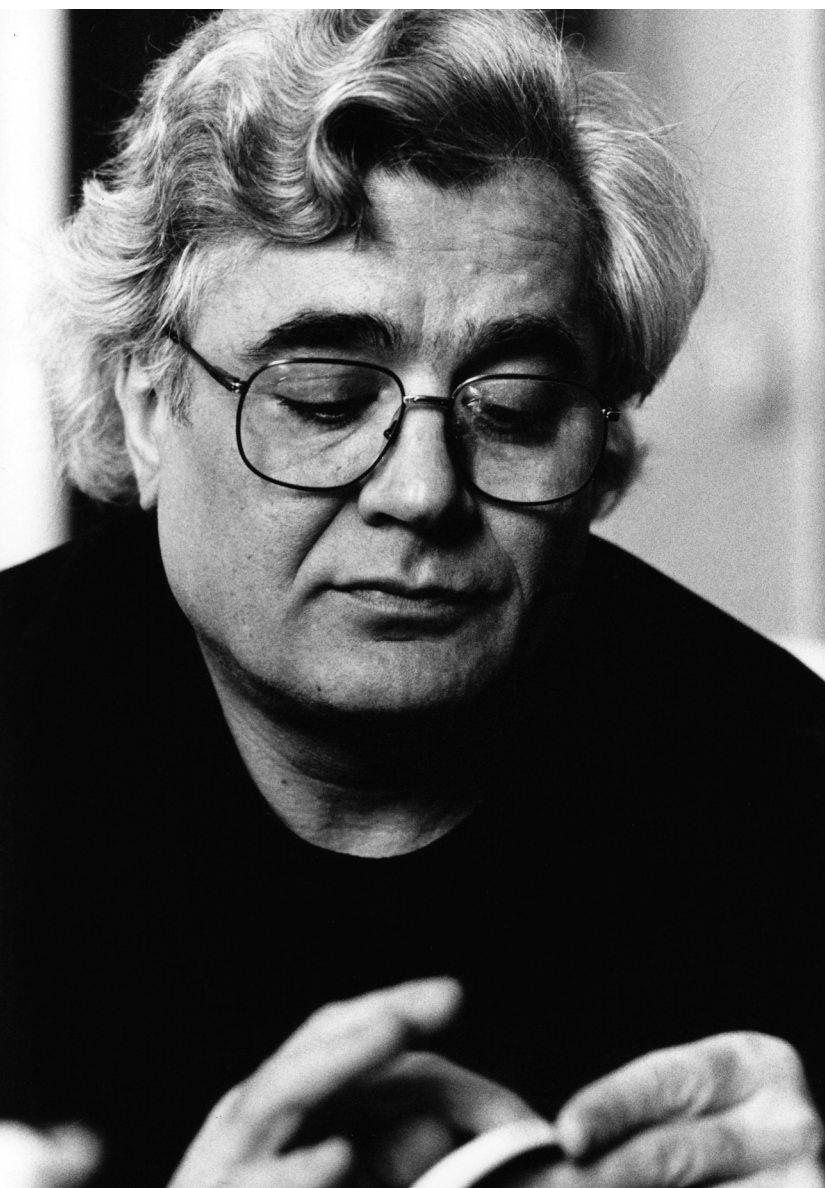
ÚJ TÖRVÉNYI KERETEK

1992-ben, amikor a közalkalmazotti törvény végre egyértelműen szabályozta a vezetéssel kapcsolatos kérdéseket, minden állami és önkormányzati színház költségvetési intézmény volt. A törvény azóta többször változott, de a legfontosabb kérdésekre adott választai változatlanok.

1. Kötelező pályázatot kiírni. Ezzel kapcsolatban csak a szervezeti átalakulások során később létrejövő nonprofit szervezetek, közhasznú társaságok teremtettek új helyzetet.
2. Lényegében változatlan, hogy a kinevezés határozott időre, legfeljebb öt évre szólhat.
3. A pályázati kiírás tartalmára vonatkozó előírások viszont továbbra is értelmezési problémákat vetnek fel, vagy inkább bizonyos hiányérzetet keltenek. „A pályázatonak biztosítania kell, hogy a pályázat iránt érdeklődők a pályázatok elkészítéséhez szükséges tájékoztatást megkapják, az intézményt megismerhessék.” Ennek mértékét a kiíró aktuálisan eldönti, esetleg az intézmény vezetőjére bízta.
4. Az elbírálás folyamatát szabályzó rész a hatályos rendelkezésben hézagos. Megállapítja ugyan, hogy „a bizottság tagja a Közal-kalmazotti Tanács, illetve a reprezentatív szakszervezet által de-

legált egy-egy tag, továbbá egy országos szakmai szervezet képviselője is”, de nem mondja ki, hogy milyen bizottságról van szó, kötelező-e azt létrehozni stb. Csak egy másik pontból derül ki, ami sejthető volt, hogy a bíráló bizottságról van szó.

5. A pályázati tartalmak titkosságának értelmezése a bírálati munkával kapcsolatban feloldhatatlan ellentmondásokat hordoz. A hatályos szövegben ma ennyi szerepel: „A pályázat tartalma csak a pályázó beleegyezésével közölhető a megbízón és az elbíráló bizottság tagjain kívül más személlyel.” A legnagyobb ellentmondás nyilván abban van, hogy a fentebb deklarált jogot a közalkalmazotti tanács képviselője csak úgy tudja gyakorolni, ha azoknak, akiknek az álláspontját képviselnie kell, nem mutatja meg a pályázatokat.



Székely Gábor *Fotó:* Koncz Zsuzsa

FŐVÁROSI KRÍZISEK

A kilencvenes években számos – különböző okokkal magyarázható – vezetési krízisnek, sikertelen vezetéváltásnak lehettünk tanúi. A vezetéváltás szükségszerű velejárója a színházak átalakításának, profilváltásának. A fővárosi önkormányzat két jószándékú profilváltása is vezetéváltással kezdődött, és sajnos úgy is ért véget. A Művész és az Új Színház esetében is hasonló okok vezettek a nem kívánt eredményre. A fenntartó nem volt következetes saját döntését illetően – vagy a türelmi idő, vagy az anyagi támogatás volt kevés –, továbbá nem adta meg a kellő védelmet az általa létrehozott formációnak. A Művész Színház esetében rossz előjel volt, és a helyzetet bonyolította az is, hogy Schwajda György a József Attila színházbeli sikertelen pályázata után kijelentette, hogy nem kíván többé Budapesten pályázni. Így lett 1992-ben a Művész Színházban Törőcsik Mari a pályázó. A színházat azonban hárman vezették: Törőcsik Mari, Schwajda György és Taub János. Mint a színház művészeti főtítkára közelről láthattam, hogy milyen gyorsan csődöt mondott a kollektív vezetés eszménye, mert bebizonyosodott, hogy nem lehet az intézmény valóságos vezetője más, mint az, akinek erről hivatalos kinevezése van. A triumvirátus felbomlott, előbb Taub János, majd Schwajda György is hátralépett egy lépéssel, ezért a színház válságát, amely elsősorban gazdasági természetű volt, Törőcsik Marinak egyedül kellett kezelnie. Törőcsik méltatlan meghurcolása, lemondása, amelyhez nagyban hozzájárult a szakmai szolidaritás hiánya, olyan helyzetet teremtett, amelyet a főváros végül is a Thália Színház profilváltására használt fel. A színház rekonstrukciójára hivatkozva feloszlatta a(z akkor már Csiszár Imre vezette) társulatot, majd a befogadó színházra kiírt pályázat nyertese, Megyeri László egy teljesen új szakaszt nyitott a Thália történetében.

1994-ben a Művész Színház még csak a válság felé sodródott, amikor a korábbi Gyermekszínház, (ami ekkor már Arany János nevet viselte) Paulay Ede utcai épületében egy új művészszínház nyílt meg Székely Gábor igazgatása mellett. Mind a Thália, mind az Arany János Színház esete azt mutatja, hogy az átalakításra vonatkozó döntések szakmai környezete meglehetősen sivár volt. A politikai döntéshozók két szempontot érvényesítettek az elhatározásnál és a számonkérésnél: mindenáron gyors eredményt vártak, és a saját hiúságukat legyeztették. Az Új Színház megítélésénél már két évad után érezhető volt, hogy keveslik a minőséget, és nem szeretik az igazgató kérlelhetetlenségét. Alaposabb előzetes szakmai tájékozódás megóvta volna őket attól, ami ezután következett. Az a kulturális bizottság, amely 1994-ben felkérte Székelyt igazgatónak, elég világos üzenetet fogalmazott meg három évvel később az új pályázat kiírásakor, amikor nem tették egyértelművé, hogy tőle várják a megkezdett munka folytatását. Az első körben induló három pályázót az a tudat motiválhatta, hogy „a főváros elengedte Székely Gábor kezét”. A fővárosi kulturális bizottságon belül már akkor is természetes módon létezett egyfajta politikai megosztottság, és a pártok képviselői nem a szakmai érvek felől tájékoztak, hanem pártjuk politikai érdekeit képviselték. Ám po-



Ványa bácsi (Radnóti Színház, 1996 – Schell Judit, Bálint András, Kovács Adél, Kulka János) *Foto:* Koncz Zsuzsa

litikai direktívák hiányában (esetleg a koalíciós pártok egyet nem értése miatt) ez esetben a képviselők a saját fejük után mentek. A felkért szakmai bizottság egyértelmű állásfoglalása Székely Gábor mellett ilyen körülmények között kontraproduktív lett, és majdnem új igazgatót eredményezett helyette (Görgey Gábor és Alföldi Róbert versengett még nagyjából azonos eséllyel). A pályázatot végül is politikai kompromisszum révén eredménytelennek nyilvánították. Az új kiírás azonban nem könnyítette meg a döntéshozók dolgát, hiszen Székely Gábor újra beadta pályázatát.

Az csak egy mellékkörülmény, hogy a pályázók száma immár hétre gyarapodott. Ám igazán csak egy új esélyes jelent meg a mezőnyben: Márta István, aki Ács Jánossal társulva az Új Színházból belülről jöve garantálta a folytonosságot, ha Székely mégis elbukna. A szakmai bizottság továbbra is egy pályázatot támogatott, de a döntéshozók felől érkező kérésre (mondván „egy javaslatból nem lehet választani!”), bekerült Márta István is a támogatottak közé. Végül aztán őt választották.

Törvénysértés nem történt, de a szakmai kompetenciák érvényesítésének határai minden korábbi esetnél jobban kirajzolódtak. Az eset nagy nyilvánosságot kapott: az érvek-ellenérvek kevésbé, de a magyarázkodások, személyeskedések, vádaskodások nagy terjedelemben jelentek meg a politikai és kulturális sajtóban. A csataterén füstölgő hatlövetűvel hadonászók öngigazoló monológokba vagy másokat megsemmisítő vádaskodásokba bonyolódtak, de a tanulságok megfogalmazásával ezúttal is adós maradt mindenki. A törvényi szabályozás problémáit, annak részleteit nem taglalta senki.

A szakma oldaláról Kerényi Imre képviselte a leginkább megengedő véleményt: „Közismert a szakmai álláspont, egyértelműen Székely Gábort támogattuk, a második fordulóban kérésre javaslatba került Márta István is. Nem volt teljesíthetetlen a kérés. Miért nem Székely Gábor nyert? Abban főszerepe van a személyiségnek. Azoknak, akik versenyben vannak, illetve akik véleményt mondanak. Nem lett volna szabad félreértelmezniük a helyzetet... Nem lehet leszólítani azokat az embereket, akikről voksot várok, mert úgy kiszavaznak a jelölt alól, mint az istennyila.” A döntéshozó testületeket és azok tagjait csak annyiban minősítette, hogy „most testületekkel állunk szemben, ahol a személyi felelősség nem érhető tetten”.

Koltai Tamás adott hangot a legsarkosabb véleménynek: „Vagy meg kell valósítani az önkormányzati törvény értelmében felállított szakkuratóriumok ajánlatát, tudomásul véve, hogy a képviseleti demokrácia csupán felelősséggel és nem szakértelemmel ruhazza föl a kulturális bizottság tagjait, vagy föl kell rúgni a demokráciát...” Ezek a mondatok elvi szintre emelték a szakmai bizottság álláspontját, és olyan követelményt fogalmaztak meg, amely nem volt teljesíthető.

És végül az események egyik legaktívabb és legbefolyásosabb résztvevője, a kulturális bizottság elnöke, Körmendi Ferenc a második pályázat szakmai bizottsági ülésén, saját minősítése szerint „egy jól hangzó és tartalmas” szlogennel bírta rá a bizottságot arra, hogy ne csak Székely Gábort javasolják: ezzel hozzák döntési helyzetbe a kulturális bizottságot. Így gondolta elkerülni azt, hogy másodsor is eredménytelen legyen a pályázat, ami egyértelművé teszi, hogy Székely Gábor már semmiképp sem kapott volna bizalmat a döntéshozóktól.

Ebben az elhúzódó döntési procedúrában is sok hivatkozás történt egy készülő színházi koncepcióra, amely megmondja majd, hány és milyen profilú színházra van/lesz szüksége Budapestnek. És sokat emlegették a 2001-es évet, amikor minden igazgató mandátuma lejár. Akkor fog majd az igazi váltás bekövetkezni: a koncepció jegyében. Ez azonban még csak a hiú remény időszaka volt és nem a keserű csalódásé.

BIZTATÓ MOZZANATOK

Vidéken kisebbek a téték, gondolnánk, ezért ott bátrabbak lehetnének az önkormányzatok. Tény, hogy 1990 után a nagyvárosok többszámú színházainak fenntartói általában jól döntöttek, vagy szerencsések voltak. Amikor Győrben Korcsmáros György, Pécsen Balikó Tamás, Miskolcon Hegyi Árpád Jutocsa kezdő igazgatóként lépett posztjára, nem lehetett tudni, hogy több cikluson keresztül rászolgálnak majd a bizalomra. Debrecenben 1993-tól (a korábban már Pécsen igazgató) Lengyel György vezette a Csokonai Színházat két cikluson keresztül, 2001-ig (65 éves koráig). Szegeden nem alakult szerencsésen a helyzet, előbb három éven keresztül a JATE Színpadhoz köthető színházi múlttal rendelkező Kormos Tibor, majd pedig Nikolényi István újságíró, főszerkesztő irányította a Nemzeti Színházat, aki vezetői gyakorlatát a Szegedi Szabadtéri Színházban szerezte. Ezt a tendenciát a következő három évben regnáló Korognai Károly színész folytatta. Valószínűleg nincs közvetlen hatással a művészeti színvonalra, hogy egy adott időszakban mennyi vezetőváltás történik egy színházban, mindenestre elgondolkodtató, hogy a vidéki színházak közül az elmúlt húsz évben a legtöbb igazgató Szegeden volt.

Ezen a ponton kell visszatérnünk a Nemzeti Színház történetéhez. 1996-ban a Horn-kormány arról döntött, hogy az Erzsébet téren fog felépülni az új Nemzeti Színház. A nemzetközi tervpályázat után, de még az építkezés megkezdése előtt Magyar Bálint miniszter fontosnak tartotta, hogy a leendő igazgató megkezdje a színház szellemi felépítésének előkészítését is. Volt, aki az igazgatói pályázat kiírását – elsősorban politikai szempontok alapján – korainak ítélte, és volt olyan vélemény is, hogy a kiírás elkészt. A pályázat előkészítése során a hivatalban lévő színházigazgatók egy kérdőívet kaptak a Színházi Társaságtól, amelyben többek között olyan kérdésekre válaszolhattak, hogy nyílt vagy meghívásos legyen-e a pályázat, kiket tartanak alkalmasnak a posztra, hogyan történjen az elbírálás stb. A pályázat formáját illetően megoszlottak a vélemények, a nyílt, illetve meghívásos pályázat kombinációját is többen javasolták. Volt olyan vélemény, amely megkérdőjelezte magát a pályázati formát is a Nemzeti esetében. A pályázók szakmai elbírálásánál a többségében delegált tagokból álló szakmai bizottság véleményét javasolták figyelembe venni. Így is történt.

A Nemzeti Színház igazgatói posztjára a kiírásban felsorolva a következő művészek kaptak meghívást: Ascher Tamás, Babarczy László, Bálint András, Iglódi István, Kerényi Imre, Marton László, Schwajda György, Székely Gábor, Tompa Gábor, Zsámbéki Gábor.



Don Juan (Szegedi Nemzeti Színház, 1993 – Balikó Tamás)

Foto: archív

Egy ilyen pályázatban meghívottként szerepelni megtiszteltetés, ám erről nem mindenki gondolkodott így. Volt olyan (Székely Gábor, Kerényi Imre, Marton László), aki udvarias levélben köszönte meg a lehetőséget, és közölte, hogy nem kíván élni vele. Volt, aki szóban köszönte meg a felkérést, és volt, aki hallgatott, legfeljebb szűk körben nehezményezte az eljárást. És olyan is volt, aki szóvá tette, hogy miért nem szerepelt a neve a meghívottak között. Végül ebből a körből hárman álltak kötélnek, és adtak be pályázatot: Ascher Tamás (Babarczy Lászlóval), Bálint András, Tompa Gábor. És volt egy „külső” pályázó is Balog Gábor rendező személyében. A felkért szakmai bizottság Ascher Tamás és Bálint András pályázatát ajánlotta a miniszternek, aki Bálint András mellett döntött. Bálint András igazgatói kinevezése Ablonczy László megbízásának lejártaival, 1999. augusztus 1-től kezdődött volna, addig a miniszter főtanácsadójaként szerződötték az „építkezésre”. A terv azonban az 1998-as kormányváltással megghiúsult. Ablonczy utóda Iglódi István lett, ám az Orbán-kormány nemcsak az új színházépület építését állította le, hanem magát a Nemzeti Színházat is megszüntette, így Iglódi 2000 augusztusától mint a Pesti Magyar Színház igazgatója folytatta munkáját.

A KILENCVENES ÉVEKRŐL, VISSZATEKINTVE

A színházi életben is lezajlott lassú rendszerváltás során új szereplők jelentek meg minden egyes színen, egyesek előzménnyel, mások előzmények nélkül, hogy aztán epizodistaként távozzanak, vagy sokáig helyükön maradván sikeresen igazgassanak. 2000 körül

– azon kívül, hogy véget ért a XX. század, s ezzel egyidőben új évezred kezdődött – emlékezetes történelmi-társadalmi fordulat nem történt Magyarországon. A kilencvenes évek, amelynek kezdetét Kerényi Imre 1990-es színházfoglalásával jelölhetjük, Bálint András lemondásával ért véget 1998-ban. A színházakat is elérő átnevezési láz éppúgy lecsengett, mint ahogy a hivatalok és magánszemélyek színházalapítási igyekezete is kifulladt, az új hatalom pedig a legtöbb helyen új embereket ültetett már az új és a régi székekbe is. 1989 előttről csak néhány igazgató (Bálint András, Marton László, Babarczy László, Bodrogi Gyula, Léner Péter, Zsámbéki Gábor) maradt a helyén az ezredfordulóra. A 2000-ben működő magyarországi színházak egyharmadát érintette valamilyen változás az előző tíz évben: vagy újonnan alakult, vagy profilt váltott, vagy nevet változtatott. A „nagy forgalom” szükségszerű velejárója volt a sok személyi változás, és a viszonylag sok kudarcos kinevezés.

Az „új színpadon” átvonuló szereplők egy része korábban valahol már bizonyított. Logikus megállapításnak tűnik azt mondani, hogy egy igazgató korábbi sikeres működése a legjobb referencia a döntéshozók számára. A kilencvenes években vezetői megbízást elnyert pályázók 30%-a már korábban is betöltött igazgatói, főrendezői posztot, ezért 1990 után ugyanott vagy egy másik színháznál kapott lehetőséget a folytatásra. Egy következő 30%-nak ekkor indult a vezetői karrierje, ami akár abban a színházban, akár máshol tovább folytatódott. A legtöbben azonban (mintegy 40%-ban) azok voltak, akik az évtized során egy rövid ciklussal le is tudták szakmai életüknek ezt a rövid epizódját. Az ő igazgatásuk időtartamának átlaga 3,2 év, bár ezt az átlagot jelentősen javította Ablonczy László 8 és Vándorfi László 9 éves működése. Ez utóbbi csoportba tartozók többnyire színészek, íróemberek, muzsikuskok voltak, és az is tudható többségükről, hogy valamilyen kényszerhelyzet osztotta rájuk ezt a szerepet. Ilyen helyzet állhatott elő például, amikor valaki megbízott igazgatóként hidalta át a hirtelen támadt vezetőhiányt, vagy amikor Vámos László 1995-ben 67 évesen fogadta el első igazgatói megbízását, ami néhány hónap múlva bekövetkezett halálával ért véget.

Azt is érdemes megvizsgálni, hogy a kilencvenes években milyen életkorban foglalták el posztjukat az új vezetők. Mozgalmas időkben, azt hihetnénk, sok fiatalember lépett a ringbe, hiszen a felgyorsult társadalmi mozgás egyik kifejezője a generációváltás. Várakozásunkban azonban most csalódnunk kell. Az „új igazgatók” egyharmada idősebb volt 50 évesnél, amikor első számú vezető lett. Köztük olyan „pályakezdeket” találunk, mint a 30 év televíziós működés után a színpadhoz visszatérő Szinetár Miklóst, aki 61 évesen lett az Operettszínház igazgatója, vagy Iglódi Istvánt, aki 55 évesen kezdi igazgatói pályáját. Négyes számmal kezdődik a kinevezett igazgatók 46%-ának az életkora, jelzésértékű azonban, hogy közülük csak minden ötödikről mondható el, hogy volt már vezetői helyzetben. Nehéz lenne megmondani, hogy ebben a tényben mi is fejeződik ki elsősorban: a fenntartók (ahol szükségszerűen nagyobb részben új vezetők voltak) érthető bizalmatlan-

sága, vagy a vezetői ambíciók hiánya a fiatalok körében, amely már a nyolcvanas évektől kezdve érzékelhető. Mindenesetre tény, hogy a 40 év alatti igazgatók az összes kinevezés 22%-át teszik csak ki.

Ugyanakkor, ha átlagoljuk az ekkor debütáló harmincas igazgatók működésének időtartamát, akkor láthatjuk, hogy nem volt eredménytelen ez a csapat. Az átlagot éppen a legfiatalabb igazgató, Csányi János emelte, aki 31 évesen úgy lett igazgató, hogy színházát, a Bárkát is maga „gründolta”. Átlag felett teljesített: Balikó Tamás, Tasnádi Csaba, Szabó György és Hegyi Árpád Jutocsa. Életkoruktól függetlenül a kilencvenes években indulók közül még ma is² regnálhatnak a következők: Szűcs Miklós (Budapesti Kamaraszínház – 20 éve), Balázsovits Lajos (Játékszín – 19), Novák János (Kolibri Színház – 19), Szabó György (Trafó – 13), Tasnádi Csaba (Nyíregyháza – 12), a már leköszöntek közül pedig Balikó Tamás (Pécs – 18), Korcsmáros György (Győr – 15), Konter László (Békéscsaba – 14), Megyeri László (Thália – 13) és Stefán Gábor (Zalaegerszeg – 12) évig tartó működése elismerésre méltó.

Az igazgatóváltások között összességében viszonylag kevés példát találunk arra, hogy valaki több színházban is betöltötte az igazgatói tisztelet. Őket nevezhetnénk talán főhivatású direktoroknak. Érdemes az 1990 után működő (pontosabban ebben az időszakban vezetői megbízást kapott) igazgatókat ebből a szempontból is áttekinteni. (A táblázatban szereplő számok a teljes pályán – tehát az 1989 előtt is – vezetett színházakat és igazgatói éveket mutatják.)

Az élmezőny az alábbiak szerint alakul (2010-ig):

	színház	év
Léner Péter	2	27
Zsámbéki Gábor	2	25
Meczner János	2	22
Halasi Imre	3	21
Székely Gábor	3	17
Éles Béla	2	17
Schwajda György	3	15
Kerényi Imre	2	15
Lengyel György	2	13
Szinetár Miklós	2	11
Hegyi Árpád Jutocsa	2	11

Ezzel az összeállítással nem kívántuk kisebbiteni Babarczy László érdemeit, aki „csak” egy színházban volt igazgató, igaz hogy ott, Kaposváron 29 évig.

AZ EZREDFORDULÓ UTÁN

A következő évtized nyitányának tekinthetjük a Nemzeti Színház igazgatójának kinevezését 2000 nyarán egy éppen nem működő színház élére. A helyzet finoman szólva is paradox: Schwajda György

2 Azaz a tanulmány megírásának idején, 2011-ben. (a szerk.)



Babarczy László *Foto: Koncz Zsuzsa*

mint építésvezető az egyik oldalon, a Pesti Magyar Színház pedig mint egy jogelőd nélkül(!) létrejött „új” színház a másikon. Nem kevésbé érdekes helyzet állt elő a fővárosban, ahol a nagy igazgatóváltási hullámmal kezdődött az évtized. Ennek eredményét egyszerűen láttatja az alábbi táblázat, amely azt mutatja, hogy kik voltak az önkormányzati színházak igazgatói 1999-ben, és kik 2002-ben:

Színház	1999	2002
Katona József Színház	Zsámbéki Gábor	Zsámbéki Gábor
Radnóti Színház	Bálint András	Bálint András
Vígyszínház	Marton László	Marton László
Új Színház	Márta István	Márta István
Madách Színház	Kerényi Imre	Kerényi Imre
Budapesti Operettszínház	Halasi Imre	Kerényi Miklós Gábor
József Attila Színház	Léner Péter	Léner Péter
Budapest Bábszínház	Meczner János	Meczner János
Kolibri Színház	Novák János	Novák János
Trafó	Szabó György	Szabó György
Thália Színház	Megyeri László	Megyeri László
Vidám Színpad	Bodrogi Gyula	Bóka B. László
Mikroszkóp Színpad	Sas József	Sas József

A figyelmes szemlélő néhány helyen észlelhet bizonyos változásokat, amelyek mértéke pontosan kifejezi a megszületett fővárosi színházi koncepció lényegét. Azt, hogy akár gondoltak valamit a színházaikról, akár nem, változtatni a viszonyokon nem tudtak. Az 1991-ben az Állami Bábszínház átvételével és kettéválasztásával kezdődött nagy átalakulás lényegében befejeződött a Thália 1996-os átalakításával (amelynél az önkormányzat az épületrekonstrukcióra hivatkozva elküldött egy védtelenné vált társulatot) és a Trafó megnyitásával (amely nem egy koncepcionális lépés volt, hanem egy bátor magánkezdeményezés befogadása). A kilencvenes évek elejétől folyamatosan jelen lévő reformigény határait 1998-ban az Új Színházban történtek pontosan kijelölték. A változtatás reménye egy megalapozatlan illúzióba szorult bele, a fenntartók és a színházi szakma között 1996-ban megkötött paktum azzal hitetgetett, hogy 2001-ben a struktúra átalakítása és az ezt kísérő/szolgáló személyi változások meghozzák majd a szükséges fordulatot. Ám a „több mint igazgatóváltás, kevesebb, mint struktúraváltás” eleve óvatos programja így pontosítható az új évezred elején: „se struktúraváltás, se igazgatóváltás”.

Az igazgatók szempontjából vizsgálva a színházakat érintő folyamatokat szükségszerűen háttérbe szorul néhány lényeges kérdés, illetve csak akkor lesz szembetűnő, ha annak az igazgatást érintő vonatkozása van. Ilyen volt például a színházak szervezeti átalakulásának kérdése, a nonprofit forma megjelenése. Az ezzel kapcsolatos illúziók 2000–2001-ben éppúgy lelepleződtek, mint ahogy az ezekkel kapcsolatos korábbi félelmek is igazolódtak. A törvényi szabályok megváltozása miatt, a „piacosítás” reményében történt meg a Vidám Színpad és a Mikroszkóp átalakítása 1996-ban, de a közhasznú társaságok vegyes tulajdonú működtetése már létrehozásuk idején félreértésekre adott okot. Sokan gyanakodva figyelték a vegyes tulajdont, elsősorban a közpénzt féltve, miközben az igazi probléma a kisebb rész tulajdonos igazgató jogosítványával volt, aki az ügyvezető kinevezése/leváltása esetén vétőjoggal rendelkezett. És éppen ő lévén az ügyvezető, érthető, ha nem akarta meneszteni saját magát. A Vidám Színpad esetében a vezetőváltáshoz az önkormányzatnak egy hosszú procedúra keretében vissza kellett vásárolnia Bodrogi Gyula tulajdonrészét. Korábban érdemelt volna említést a kilencvenes évek egyik legnagyobb sikertörténete, amelyben egy kerületi önkormányzati tulajdonú közhasznú társaság alapítását, egy épület színházi célú átalakítását tudta végigvinni Csányi János, aki a Bárka Színház első ügyvezető igazgatója is lett. A rész tulajdonos joga itt azonban nem terjedt ki az igazgatóváltás megvétőzésára.

A közhasznú társaságokra vonatkozó szabályok nem tették kötelezővé a pályázati formát, de a fővárosi önkormányzat, becsületére legyen mondva, a közalkalmazotti törvényből származtatott szabályokat kiterjesztette a társasági formában működő színházakra is.

PESTI MESÉK

2001 után a fővárosi színházi élet újra csendes nyugalomba fordult. A 2002-es imént látott névsor két ponton változott később, és mind a két helyen máig hatóan, tartósan. Bóka B. László rövid működése során nem tudta megteremteni a Vidám Színpad konszolidációját. Az igazi fordulatot Puskás Tamás igazgatósága hozta 2003-ban, aki lecserélte a társulatot, felépített egy új repertoárt, és új profil felé indította el a színházat, amit aztán az évtized végére a névváltoztatásban (Centrál Színház) is kifejezett a fenntartó. Még radikálisabb váltás katalizátora lett Szirtes Tamás kinevezése a Madách Színház élére 2004-ben. A korábbi igazgató, Kerényi Imre megbízása utolsó három évében már Mácsai Pálra bízta a Madách Kamarát, az új etap ehhez képest már a Kamara teljes művészi, sőt szervezeti önállóságával kecsegtetett. 2004-től az előző három év új műsora miatt teljesen indokoltan Örkény István Színház néven jelentkezett már a színház, és az évtized végére adminisztratív önállósulása is megtörtént. Ez a folyamat azért is érdekes, mert a 2000. év körül készült struktúra-javaslatok még a Madách Kamara szórakoztató színházi profillal történő önállósításáról szóltak.

A Centrál Színház és az Örkény esete megmutatta, hogy profilt váltani nem lehetetlen, még a művészi igényesség irányában sem, ha megvan a szükséges művészi erő a színház oldalán, és megvan a türelmi idő és támogatás a fenntartó részéről. (A Művész és az Új Színház esetében inkább csak a nagy akarás volt meg.) Természetesen ezen kívül kellett a működés folytonossága, az a fontos körülmény, hogy Puskás Tamás repertoárt tudott kiállítani máshol bemutatott előadásáiból, ezzel áthidalta a radikális váltás miatt szükségszerűen keletkező űrt. Mácsai Pál pedig a Madách Színház védőszárnyai alatt építhette társulatát, miközben lassan, fokozatosan cserélte le a korábbi műsort, és ezzel párhuzamosan megtalálta a saját közönségét is.

Ugyanakkor a főváros színházszerető közönsége nem maradt ezekben az években sem igazgatóváltási izgalmak nélkül. Az egyik történet a Bárka Színházé. Az 1994-ben a Merlin Színházban bemutatott nagy sikerű *Szentivánéji álom* rendezőjének, Csányi Jánosnak makacs szívóssága évekig tartó küzdelmek után színházat eredményezett. 1997 őszén egy korábban nem színházi célra használt épületben (ami lovarda, majd tornaterem volt) új színház nyílt Budapesten, köszönhetően elsősorban a VIII. kerületi önkormányzat vállalkozó kedvének. A színház szerencsés pillanatban született, mert az akkor átalakuló színházi finanszírozási rendszerbe illesztve azonnal állami támogatáshoz jutott. Az első bemutatók után megkezdődött az épület átalakítása is, majd 1999 szeptemberétől az elkészült épületben megkezdhetette művészi profiljának kialakítását a színház. Csányi kereste a színháza arculatát meghatározó művész alkotótársat, és ezen próbálkozások között társbérletbe hívta a Krétakör Színházat, amelynek akkor még csak négy bemutató volt a háta mögött, de máris magasan jegyzett társulat volt.

Csányi János hároméves megbízása elteltével (amely nagyobb részben az építkezésen telt el) a 2000-ben kiírt pályázaton némi-

képp váratlanul elindultak mások is. Talán leginkább azért, mert a fenntartó itt sem tette egyértelművé, hogy Csányi igazgatása mellett képzelje el a folytatást. Az építkezés végére ugyanis, elsősorban a stúdióterem kialakítása miatt bekövetkezett túlköltés miatt, az önkormányzat és az igazgató között éles konfliktus alakult ki. A pályázók az alapító mellett Schilling Árpád (Gáspár Mátéval és Novák Eszterrel együtt, aki a Bárka két korábbi előadásának is rendezője volt), továbbá Hollai Kálmán, aki cigány színházat szeretett volna létrehozni, és Kőváry Katalin, aki pedig a gyerekszínházi működés irányában változtatta volna meg a színház profilját. A pályázók, köztük a Krétakör is, csak az épületet szerették volna, az eddigi művészeti munkával, az alapító társulattal nem igen számoltak. A szakmai bizottság, amelynek elnöke voltam, Csányi mellett voksolt, annak tudatában, hogy most egy igazgatói pályázatot kell elbírálni és nem Csányi János vagy Schilling Árpád művészi képességeit. A konfliktus ez esetben nem a politika és a szakmai kompetencia ellentmondását példázta, hanem végső soron etikai volt. El lehet-e küldeni valakit, aki a semmiből létrehozott egy színházat, mielőtt még megvalósíthatta volna művészeti programját? Az önkormányzati testületi többség Csányira szavazott, bár kétséges, hogy döntésében a szakmai bizottság véleménye egyáltalán befo-



A testőr (Madách Kamara, 2001 – Mácsai Pál)

Fotó: Tamássy Andrea

lyásolta-e. A vesztesek politikai döntést vizionáltak, és a szakmai bizottságot is ennek kiszolgálójaként minősítették. Csányi János igazgató maradt, megkapta a lehetőséget, és a következő években nyilvánvalóvá vált, hogy a „gründolás”-ban képességei nem hasonlíthatók senkihez, de a konszolidált működtetés és a művészekkel való szövetségkötés, együttműködés nem az erőssége. (2005-ben aztán megvált a Bárkától, hogy Vidnyánszky Attilával Debrecenben új alapokra helyezték a Csokonai Színházat. Egy év elteltével nagyravágyó tervei ott is bedőltek, de Vidnyánszky debreceni korszakos működésének létrejötté, tetszik nem tetszik, mégis neki köszönhető.)

A Bárka Színház igazgatója 2006 tavaszán Alföldi Róbert lett. Pályázat nélkül, a társulat javaslatára. (Alföldi vezetői ambíciói 1998-tól ismertek, amikor Székely Gábor ellenében – négy rendezéssel a tarsolyában – megpályázta az Új Színházat.) Két év sikeres működés után 2008 nyarától a Nemzeti Színház igazgatójaként folytatta. De ez már egy másik történet.

NEMZETI SZÍNHÁZI DRÁMÁK, SZOLNOKI HÁTTÉRREL

A 2000 utáni budapesti igazgatói mizériák nagy része a Nemzeti Színházhoz (és az Operaházhoz) kötődik. Nem mondható ugyanakkor, hogy az igazgatói megbízások és váltások csak személyi kérdések, azaz hogy a „nagypolitika” jutalmaz a leváltással, és büntet a kinevezéssel, illetve fordítva.

1998 őszén a megalakuló kormány leállította az Erzsébet téri építkezést, ám egy évvel később már keresni kezdte a megoldást a folytatásra. 2000-ben a választási ciklus végére már az átadás időpontját is kitzúzták, nem úgy, mint az előző próbálkozás esetén, amikor a ciklus végén csak az alapkövet tették le. A kulcsfigura Schwajda György lett, akinek korábbi (1994 nyarán, a hivatalba lépő Horn-kormányának tett) javaslatát, miszerint az építkezés költségeit a Nemzeti Színház működésének szüneteltetéséből kell fedezni, a politikai vezetés akkor sajnálatos módon negligálta. Az Orbán-kormány által meghirdetett program a gyors megvalósítást természetesen közpénzből fedezte. Schwajda György 2000 nyarától a Nemzeti igazgatója lett, Iglódi István pedig a (Pesti) Magyar Színház direktoraként ugyanazzal a társulattal és repertoárral folytatta ugyanott. A Nemzeti tehát a korábbi ötletnek megfelelően nem működött, viszont a Magyar Színház nem zárt be, tehát ugyanannyiba került, mint azt megelőzően a Nemzeti ugyanott.

Schwajda vezérigazgatóként elsősorban építkezett, majd megszervezte a társulatot, és megtervezte a nyitóelőadást. Majd 2002. március 15-én nem ment el erre a nyitóelőadásra. Tíz nap múlva megtartotta saját bemutatóját: Shakespeare *A vihar* című színművével lényegében bemutatta a társulatnak a nyitóelőadásból kimaradt részét és a színpadtechnika vonzó lehetőségeit, ha már annyi kritika érte az épületet. A választásokon veszített a Fidesz, pedig színházat nyitott, ezért május végén Schwajda György lemondott. Néhány hónapos átmeneti időszak után Jordán Tamás lett az igazgató a színházi szakma széleskörű támogatása mellett.

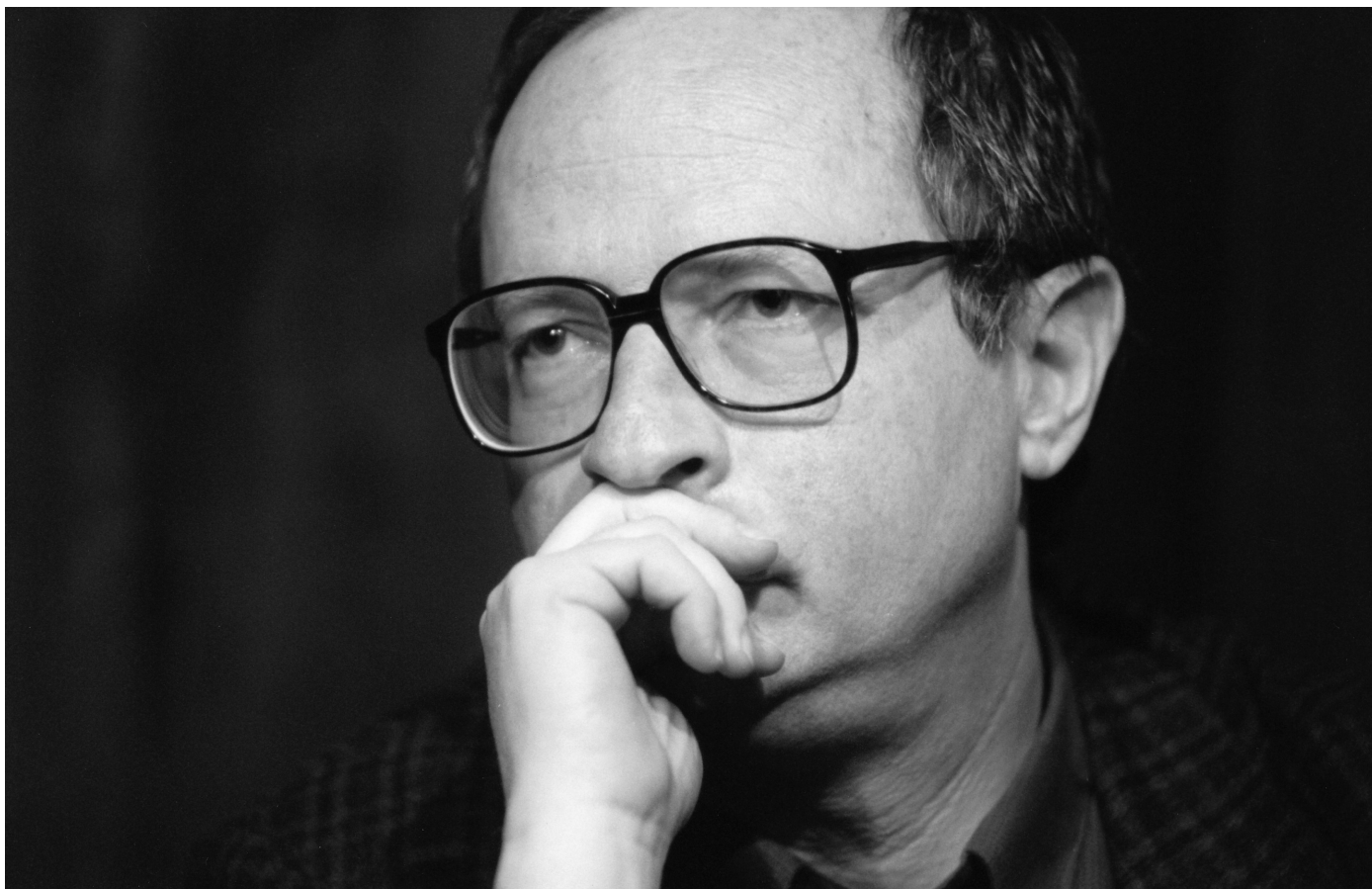


Störr kapitány (Radnóti Színház, 2002 – Jordán Tamás, Cserhalmi György) Foto: Molnár Kata

A SZOLNOKI SIKERTÖRTÉNET TANULSÁGAI

A szolnoki Szigligeti Színházban történt vezetőváltások történetét áttekinteni azért tanulságos, mert Schwajda György és Vass Lajos személyén keresztül a nemzeti intézményekre is hatással voltak, és érdekes lenyomatát adják egyfajta, a jogállamban is létező káderpolitikának. A történet persze jóval a rendszerváltás előtt kezdődött.

Schwajda György 1985-ben negyvenkét évesen másodsor lett igazgató Szolnokon. Első működése a múlt kódéba vész, 1978-ra datálódik, és nagyon rövid ideig tartott. Az azonban tény, hogy a nyolcvanas évek végén, a pártállami berendezkedés végnapjaiban az egyik legsikeresebb színházigazgatóként működött. 1986-tól a független színházi szféra egyik legerősebb egyéniségét, Fodor Tamást kérte fel főrendezőnek, 1988-ban pedig a Magyarországra repatriáló Taub Jánost hívta színházába rendezni. A főváros közelségére építve 1990-ben először hozott létre vidéken sztárszínházat, elsősorban Törőcsik Marira és Garas Dezsőre építve (későbbi működése során Almási Évát, Hernádi Juditot és Darvas Ivánt is meghívta főszerepekre). Feltétlenül érdemeként kell feljegyezni, hogy éppen ekkor, az „átmeneti időben” végigcsinálta a szolnoki színház rekonstrukcióját. 1991 tavaszán miután megnyitották a felújított színházat, és határozott idejű vezetői megbízása amúgy is lejárt, úgy tervezte, hogy visszavonul, írói munkásságát folytatja újra. A társulat és a helyi politikai vezetők unszolására azonban még



Spiró György *Foto:* Molnár Kata

egy évadot vállalt, ezért meghosszabbították kinevezését. 1992 januárjától a Szigligeti Színház a megyétől átkerült a Fidesz-SZDSZ vezetésű városhoz, ahol a fiatal demokraták egyik legerősebb embere, Várhegyi Attila volt a polgármester.

1991 novemberében Schwajda az önkormányzatot arra biztatta, hogy ne írjanak ki nyílt pályázatot, s ezzel egyidőben felkérte Spiró Györgyöt igazgatónak. A meghívás tényét nyilvánosságra is hozták, ugyanakkor a színházaknak írott körlevélben arra kapacitáltak mindenkit, hogy jelentkezzen, ha van színházvezetői ambíciója. Természetesen nem akad több „pályázó”. Spiró György (46) kinevezését gyakorlatilag mindenki támogatta, szervezetek, hivatalok, szakírók. A neves kritikus-publicista Mészáros Tamás így fogalmazott: „Spiró önértéke szerint ígéretes igazgató”. Egyedül a helyi MDF tiltakozott, ők sem a személy, hanem a módszer ellen emelték fel a szavukat. A kritikus azonban helyeselte, hogy nem volt pályázat, és megfeddte a politikusokat, mert „a város valódi politikai érdeke elé helyezték vélt politikai érdeküket”. Schwajda „húzása” tehát sikerrel végződött, a színház megtartotta különleges státuszát. Igazgatója íróember lett, nem pedig valaki az általa nem igazán kedvelt rendezők közül. A procedura is méltó volt kitálalójához, mert eltért a bevett formától, de belül maradt a törvényes kereteken. A színházszakmai instrukciók szerint eljáró hatalom ebben az esetben tehát jó döntést hozott.

Az új igazgató azonban nem töltötte ki megbízása idejét. Ennek okait itt részletesen elemezni nincs tér, de annyi bizonyos, hogy más (szellemű) színházat akart, mint elődje, társulatot szere-

tett volna építeni, ami bizonyosan lassabban hoz eredményt, mint sztárok meghívása. Menesztése után három évvel Spiró így foglalta össze a kialakult helyzetet: „Csak a harmadik évadban változtattam radikálisan, amihez minden igazgatói jogköröm megvolt. Ad-digra gazdaságilag szanaláltam a színházat, amelyikben teljes kuplerájt találtam egyébként, nem volt iktatás, nem volt leltár, nem lehetett tudni, hogy milyen számla hol van, hogy mi mibe került az átépítés alatt, elképesztő, hogy mi volt.” Merész megállapítások egy szakmai szempontból nagyra értékelt színházról és igazgatójáról. Spiró a harmadik évadra Zsótér Sándort és Gaál Erzsit szerződtette, mert „fiatalokra akartam építeni a színházat, akik még akarnak és tudnak dolgozni, akik nem a manírjaikat veszik állandóan elő, hanem szellemileg és művészileg működnek.” A másik problémát a politikai helyzet megváltozásában látta Spiró. Várhegyi Attila minimális különbséggel győzött, így polgármester maradt, a városi vezetés összetétele azonban alaposan megváltozott, olyan emberek jöttek vissza a hatalomba, akik a régi színházat szerették: „akármilyen szenzációs színházat csináltam volna, akkor is kirúgnak”.

A kérdés valószínűleg még egyszerűbben fogalmazódott meg a képviselők számára. Ők a közönség „érdekében” léptek fel, a néző ugyanis „sztárokat akart látni, és félmaturókat kapott”. Tény, hogy Spirót 1995 tavaszán alkalmatlanság címén leváltották. Megbízott igazgatóként visszatért Schwajda György. Az önkormányzat pénzügyi vizsgálatot indított. Júniusban többek között ilyen megállapításokat hoztak nyilvánosságra: „A leltárok, a nyilvántartások hiányosak, vagy éppen el sem készültek, a bérmaradvány kezelése és

nyilvántartása is kívánivalót hagy maga után. A belső ellenőrzés jóformán nem működött...” Spiró beperelte az önkormányzatot, és miután alkalmatlanságát nem tudták bizonyítani, közös megegyezéssel, vagyis a leváltott igazgatót kifizetve köszöntek el egymástól.

Közben azonban történt egy s más Budapesten is. 1992 őszén Törőcsik Mari, Taub János valamint kiváló színészek, mint Garas Dezső, Darvas Iván, Eperjes Károly, Hernádi Judit, Bubik István azzal keresték meg Schwajdát, hogy közös munkára hívják egy alakuló társulatba. Miután ő korábban megfogadta, hogy akkor lesz csak igazgató, ha erre valamelyik színházfenntartó felkéri, úgy csatlakozott, hogy nem vállalt első számú vezetői szerepet. Az év végén kiírt pályázaton Törőcsik Mari indult az igazgatói posztért, amit a fővárosi önkormányzat közgyűlése 1992. december 28-án meg is szavazott. Miután Mikó István soproni igazgatói posztját tartotta meg, a Művész Színház 1993. február elején, meglehetősen jogi káosz közepette megalakulhatott. Taub János főrendező lett, Schwajda pedig a színház ügyvezető igazgatója (hivatalosan: művészeti igazgató), aki feladatát így definiálta: „Az én dolgom az, hogy megfelelő anyagi, szellemi, technikai biztonságot nyújtsak”. Nyilván a tágan értelmezett művészeti munkába tartozott bele az is, hogy a színészek kiemelt díjazásáról kellett gondoskodnia. Ehhez az általa már korábban kipróbált vállalkozói szerződések biztosítottak keretet elsősorban. A fedezetről pedig azt nyilatkozta: „Annak a pénznek a felét, amit a színészek magasabb fizetésére szánok, elő tudom teremteni ésszerűbb gazdálkodással. A másik felét meg kell szerezni szponzoroktól.”

Schwajda visszatekintve úgy látta, hogy kínlódásokkal teli három hónapot töltött a Művész Színházban. Ez alatt, ismét az ő szavait idézve, „a szakma nyíltan, egyértelműen és őszintén tudomásomra hozta, hogy én Budapesten soha nem kaphatok színházat”. A három hónap értelmezésében némi bizonytalanságot jelent, hogy továbbra is a színházban dolgozott, legfeljebb vezetői pozíciójáról mondott le titokban. A Művész Színház válságának kialakulásában azonban komoly szerepe volt. A tervezettnél szerényebb jegybevételek, a remélt szponzorok elmaradása miatt a második évadra anyagi csődbe került a színház, s ennek következtében Törőcsik Mari 1994 őszén lemondott igazgatói posztjáról. Mire a Művész Színház 1995 tavaszára „kiszenvedett”, Schwajda György már újra a Szigligeti Színházban lett igazgató.

„Szükségszerű, hogy rendezők igazgassanak? Volt egy időszak, amikor a politikai komisszár helyére fiatal – és kevésbé fiatal – rendezőket ültettek. Ez akkor jó és előremutató döntés volt. De végül odáig fajult, hogy a rendezők a színházat piramisszerű építménynek képzelik, aminek csúcán a rendező áll, mint a jó isten. A többi – a drámaíró, a színész – felesleges rossz... Az alkotói körben mindhárom művész egyenrangú. A közönség a színészt ismeri elsősorban, de a rendezők azt hajtották éveken át, hogy a színész nem ember.” A Szolnokra immár másodszer visszatérő igazgató adott hangot így lesújtó véleményének. A rendezőkről kialakult torzképhez nyilván konkrét élmények szolgáltak alapul. Növekvő bizalmatlansága kifejeződött abban is, hogy míg az előző szolnoki ciklusában hét év



Schwajda György *Foto: archív*

alatt összesen három darabot állított színpadra, 1995–2000 között már évadonként kettőt. Fodor Tamás távoztával állandó rendezője már nem volt a színháznak, a leggyakrabban meghívott vendégrendező Iglódi István és Bor József lett. Ígéretes kezdet volt Bereményi Géza rendezői foglalkoztatása, aki – ha nem szerződött volna Stefán Gábor mellé Zalaegerszegre – talán a szolnoki színház következő igazgatója lehetett volna. A sztárszínház tovább hódított, de már nem azon a színvonalon, mint 1990 körül. A színészek és írók színháza szükséges rosszként tekintett a rendezői ambíciókra.

Schwajda Györgynek a Nemzeti Színház felépítésével kapcsolatos ambíciója már korábbról ismert volt. Miután 1998 őszén az Orbán kormány egyik első intézkedése az Erzsébet téren megkezdett építkezés leállítása volt, biztosan lehetett tudni, hogy új helyszínen, új szereplőkkel új történet kezdődik. Ebben kapott főszerepet Schwajda, bár az idő szorításában kevés mozgástérrel. Kinevezése szerint előbb miniszteri biztos, majd kormánybiztos volt, végül az építkezést bonyolító Nemzeti Színház Rt. vezérigazgatója lett.

2000-ben vezetői megbízása lejártával utódja kiválasztásánál Schwajda megint a bevált módon járt el. Nem a nyílt pályázatot és valódi versenyt preferálta, hanem Vass Lajos személyében látta a megoldást, ezért a fideszes polgármestert meggyőzte arról, hogy Vass Lajos, akinek komoly pártállami múltja volt, alkalmasabb igazgató, mint valamilyen „jöttment” rendező lehetne. Vass Lajos 1990 után évekig volt a színház munkatársa, majd a Városi Művelődési és Zenei Központ igazgatójaként bizonyította vezetői képességeit. Érdekesként megemlíthetjük azt is, hogy 2000 őszén Vass Lajos (45) bal-



Díszelőadás (Bárka Színház, 1997 – Mucsi Zoltán) *Foto:* Koncz Zsuzsa

oldali kötődése ellenére elfogadható vezető volt Szalay Ferenc polgármester számára, nem úgy, mint néhány hónappal később Debrecenben Halasi Imre, akinek korábbi országgyűlési képviselősége elég ok volt Kósa Lajosnak arra, hogy megakadályozza kinevezését.

Vass Lajost, mielőtt bizonyíthatta volna színházigazgatói képességeit, elcsábította a politika. 2002-ben a megalakuló Medgyessy kormányban államtitkár lett. Vele szinte egy időben hasonló okokból, vagyis a kormányváltás miatt mondott le Schwajda is a Nemzeti éléről. Nála a két év mérlege mindenképp pozitív: határidőre felépítette a Nemzeti Színházat, leszerződte az első társulatot, majd szélvészgyorsan távozott. Az időbeni egybeesés miatt ekkor Szolnokra is visszamehetett volna, azonban ellenállt a kísértésnek. Tudta, hogy a csúcson kell abbahagyni.

2002-ben Szolnokon Szikora János (52) lett megbízott igazgató, majd pedig a pályázat után, amelyen Bozsó József volt a vetélytársa, „véglegesítették”: igazgatói kinevezést kapott öt évre. Amire lejárt a megbízása, a város élén újra változott a politikai felállás: a szocialista polgármestert a korábbi fideszes Szalay Ferenc követte 2006-ban. Mivel nem volt a környéken sem Schwajda, sem egy általa menedzselte arra érdemes igazgatójelölt, Szolnokon szokatlan módon nyílt pályázatot írtak ki. Erre Rátóti Zoltán és Bozsik Yvette jelentkezett, de miután az esélyes Rátóti visszalépett, a pályázatot érvénytelenítették. Az új pályázat kiírása után, a korábbi esetekből tanulva a polgármester jónak látta megnevezni azt a

művészt, akit szívesen látna a színház élén. Balázs Péter nevének elhangzása azonban nem volt elriasztó hatású, mert elég sokan beadták a pályázatukat, köztük Szikora János, Lukáts Andor, Mertz Tibor, Telihay Péter, Anger Zsolt. A szakmai bizottság Anger pályázatát tartotta a legjobbnak, a kulturális bizottság és a közgyűlés pedig Balázs Péterét, aki ekkor éppen hatvannégy éves volt. A szakmai tiltakozás, amihez az éppen akkor zajló Pécsi Országos Színházi Találkozóon nagyon sokan csatlakoztak, hatástalan maradt.

Mielőtt megpróbálnánk az új helyzettel kapcsolatban bizonyos tanulságokat megfogalmazni, kövessük végig a többi szálát is. Vass Lajos politikai pályafutása négy évig tartott. 2006-ban a kulturális tárca által fenntartott Operaházban akut válság alakult ki. A Szinetár Miklóst követő, amúgy Miskolcon nagyrészt sikeresen működő Hegyi Árpád Jutocsa 2005 nyarától 2006 nyaráig birkózott a feladattal, és ezt a szóképet tovább víve fogalmazzunk úgy, hogy alulmaradt. Közös megegyezéssel távozott, és Hiller István pályázat nélkül fél évre miniszteri biztосként kinevezte az Operaház élére Vass Lajost. Talán nem szerencsés körülmény, hogy megbízása ideje alatt az őszi önkormányzati választáson Vass Lajos szocialista jelöltként elindult Szolnok polgármesteri címéért. Végül egy százalékon belüli különbséggel maradt alul Szalay Ferencsel szemben. 2007 tavaszán egy nyílt pályázat után Vass Lajost (52) főigazgatóvá, a vele együtt pályázó Fischer Ádámot főzenei igazgatóvá nevezte ki a miniszter.

ÚJRA A POLITIKA FELÉ

Schwajda György igazgatói pályafutása is a 2006-os választások okozta fordulat után folytatódott. A magyar színháztörténet legszébb lapjaira való a kaposvári színház 1970-es évek elején kezdődő korszaka, amit Babarczy László folyamatos jelenléte fémjelez, 1978-tól igazgatóként is, de alkotó művészként is leginkább ide kötődött, hiszen negyven év alatt 67 bemutatója volt a Csiky Gergely Színházban. Talán csak egy feladatot nem sikerült neki hibátlanul megoldani: az utódlást, a folytonosságot. Mint láttuk, ez még Schwajda Györgynek sem mindig sikerült maradéktalanul. A 2000 utáni időszak, amikor a színház már nem tudta kivívni a korábbi szakmai elismerést, a vezetőváltásról szólt, az utód kineveléséről, a folytonosság személyi garanciáiról. Nem részletezzük, de nem alakult jól a történet, és nem mondható, hogy csak Babarczy hibájából. Fenntartó és igazgató ugyanabban volt érdekelt, a végén mégsem együtt találták meg a megoldást. A vezetőváltást többször elhalasztva 2006 végén eredménytelenül végződött a kiírt pályázat, majd ugyanaz a két pályázó (Korognai Károly és Znamenák István) jelentkezett tavasszal újra. Znamenák István (41) egy évre szóló megbízása 2007-ben már jelezte, hogy radikális váltás készül. 2008 tavaszán aztán komoly ellenfele támadt a megbízott igazgatónak Schwajda György személyében. Schwajdát a Szolnokon már bevált recept szerint Szita Károly polgármester kérte fel, azzal a szellemes fordulattal élve, hogy „Kaposvárnak a legjobb jár”. A másik pályázó most is Znamenák volt, de a szakmai zsűri, amely nagy tekintélyű színházi személyiségekből és a társulat két képviselőjéből állt, ebben az esetben 6:2 arányban Schwajda Györgyöt (65) támogatta. Mivel a nyertes pályázat nem került nyilvánosságra, csak ők tudják, hogy megegyezett-e azzal az írománnyal, amely az interneten keringett. Amennyiben igen, akkor az Schwajda igazgatói habitusára éppúgy nem vet jó fényt, mint ahogy írói munkásságának sem válik dicsőségére. „Rombolni nem színházat építeni szívesen jövök Kaposvárra” – áll például a szöveg bevezetőjében.

Egy újsághír 2008 áprilisában a hvg.hu-ról: „Az Orbán-kormány Nemzeti Színházat építő kormánybiztosának kaposvári bevonulásával immár hétre emelkedik azoknak a vidéki színházaknak a száma, ahol a 2006-ban többnyire fideszessé vált önkormányzatok az esetenként koncepciók eljárásokkal eltávolított régi vezetőket nyíltan jobboldali elkötelezettségű igazgatókra cserélték. Tavaly év eleje óta ez történt Sopronban, Győrben, Veszprémben, Szolnokon, Békéscsabán és Kecskeméten. A megmérétesen a jelek szerint nem számított, hogy a kaposvári teátrum a legutóbbi évadban a fesztiválsikerek mellett nézőszámrekordot is döntött. Kétségtelenül Schwajda mellett szólhatott viszont, hogy a somogyi megyeszékhely színháza felújítás előtt áll.”

A közgyűlés után az SZDSZ frakcióvezetője aggályosnak nevezte az eljárást, a polgármesteri felkérést és a zárt ülést. Véleménye szerint Schwajda Györggyel „egy teljesen más kultúrfelfogás is beköltözik a színházba”. Ezt a másik „kultúrfelfogás”-t teljes szépségében nem hagyta már kibontani a sors. A kinevezését követő második évad végén, amikor az első saját tervezésű évadját benyolította, Schwajda György váratlan hirtelenséggel elhunyt. 2010 szeptemberétől Rátóti Zoltán (50) lett a kaposvári igazgató.

Az ezredforduló utáni évtizedben az igazgatóváltások dinamikáját talán a hektikus jelzővel fejezhetjük ki legjobban. Először is megállapíthatjuk, hogy kb. ugyanannyi új vezetői megbízásra került sor, mint az előző évtizedben. Természetesen most is voltak olyanok (akárcsak az előző periódusban, most is 8 fő), akik már korábban is betöltötték igazgatói posztot egy másik színháznál. Lényegesen több volt azonban azok száma, akiknek megbízását a fenntartó meghosszabbította, így működésük az egész évtizeden átívelt. Fogalmazhatjuk úgy is, hogy tíz színház volt ebben az időszakban, ahova nem lehetett pályázni. Láthatóan nagyobb volt viszont a fluktuáció, hiszen a kinevezettek egynegyede három évnél rövidebb ideig töltötte csak be tisztségét. Azaz a jogszabályi előírás szerinti három évig sem maradt hivatalában. A kényszerű váltás oka legtöbbször a vezetői megbízás visszavonása, esetleg az igazgató önként távozása közös megegyezés formájában. Az egy-két éves igazgatói periódusok nem tesznek jót a művészi munkának, de a színház általános működésére is rosszul hatnak. Természetesen a színház kudarcát hiba lenne egyértelműen ezeknek a vezetőknél a nyakába varrni, hiszen nem egyszer a válság már korábban kezdődött, a pályázati érdektelenség is éppen azt mutatta, hogy a felhalmozott taszító problémátömeget már sokan előre látták.

Az elmúlt húsz évben érzékelhető egy tendencia, ami napjainkra egyre karakteresebben jelentkezik: az igazgató-utánpótlás csökkenő mértékben jelentkezik a rendezők köréből. Tény, hogy az összes igazgató között arányuk folyamatosan csökken, de ami még karakteresebb, átlagéletkoruk jelentősen nőtt. A hivatalukat elfoglaló igazgatók életkori megoszlása viszont nem lett lényegesen más, mint az előző évtizedben számított:

- 40 évnél fiatalabb 15% (22% volt)
- 50 évnél fiatalabb 42% (46% volt)
- 50 évnél idősebb 43% (32% volt)

Adataink egyértelműen megerősítik azt a tapasztalatot, hogy a fiatalok ambíciója nem nőtt, a fenntartók pedig továbbra is bizalmatlanok az esetleg mégis jelentkező fiatalokkal szemben. Az összes új igazgatói megbízásnak 80%-a olyanoknak jutott, akik először éltek át azt, hogy milyen a másra nem ruházható egyszemélyi felelősség. Belépésükkor átlagéletkoruk 49 év. Úgy látszik, hogy azon nem csodálkozik senki, ha valaki 60 évesen nem nyugdíjba megy, hanem életében először igazgató lesz egy színházban.

A színházak az elmúlt évtizedben a létbizonytalanságnak olyan fokára jutottak, a működésüket meghatározó anyagi körülmények és jogi feltételek annyiszor változtak, hogy eséllyel csak azok küzdhettek a fennmaradásért, akik nagy szakmai tekintéllyel és/vagy jelentős politikai kapcsolatokkal rendelkeztek. A kiválasztódás mögött tehát nem egyszerűen a megbízhatóság kíváncsága munkál. A fenntartó olyan intézményvezetőt szeretne, aki nem élezi a konfliktusokat, akivel meg lehet egyezni, mert ekkor van esély arra, hogy legalább a színház nem lesz része a na-

ponta csőddel fenyegető intézmény-fenntartási küzdelemnek. Itt tehát a művészeti autonómiáról csak áttételesen van szó, a kíváncsok csak annyit, hogy az előadások körül ne legyen botrány, hogy a közönség legyen elégedett a műsorral. Az igazgató számára talán egyfajta garanciát jelent, ha tudja, hogy ugyanazt az eszmevilágot képviseli, mint a fenntartót meghatározó többség. Arra gondol, hogy így könnyebb lesz majd átevickélnie az alacsony támogatás miatt olykor szükségessé váló kényszerintézkedéseken. Reményeiben aztán előbb-utóbb csalódik, és a színház, a társulat védelmében mégiscsak oppozícióba kerül. Az ígéretes kezdés után így jön a méltatlan vég.

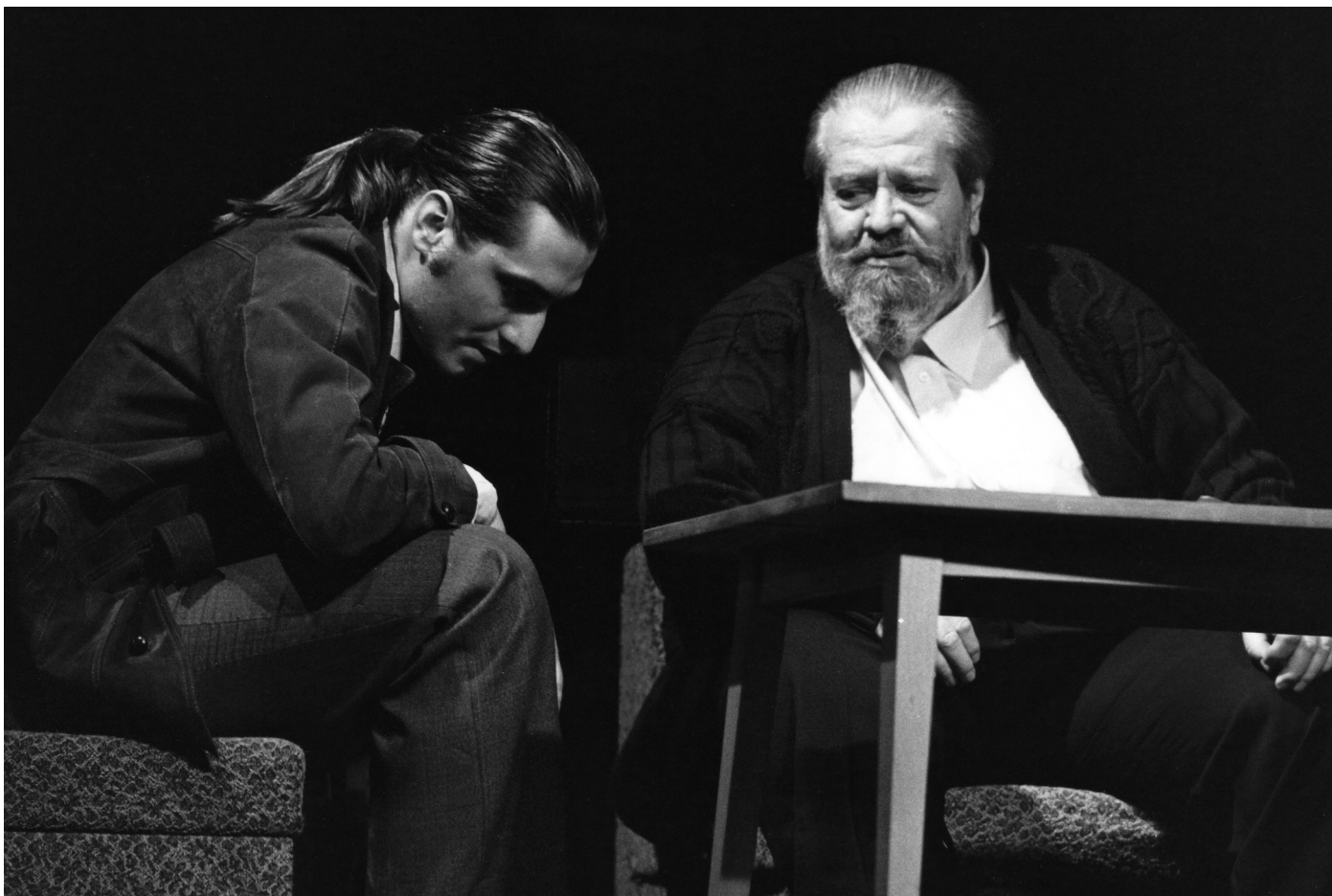
A leírt forgatókönyv szerint játszódott le néhány történet, köztük az is, amely 2001-ben Debrecenben Lengyel György utódlásával kezdődött. A pályázók közül kiemelkedett Halasi Imre alapos munkája, és két színházban szerzett másfél évtizedes vezetői gyakorlat is mellette szólt. Az önkormányzat képviselője a bírálati folyamatban nyilvánította, hogy Debrecenben nem lehet igazgató az, aki négy évig a szocialista párt parlamenti képviselője volt. A szakmai bizottság igazi alternatívát nem látva, mégis őt ajánlotta. Ám a bizottsági állásfoglalásba beszúrt egy fél mondatot, amelyet

a pályázat eredménytelenné nyilvánításának elkerülése érdekében fogalmazott meg, és ezzel megoldotta az önkormányzat dilemmáját. „A bizottság foglalkozott még Csutka István pályázatával” – ezzel a mondattal kellő alapot teremtett a döntéshozók számára egy akkor 35 éves, 12 éve színészként dolgozó fiatalember kinevezéséhez. Csutka vezetői ambícióit ilyen irányú tanulmányokkal is alátámasztotta, pártszimpátiája is rendben volt. Igazgatói működésének második évétől azonban nem titkoltan megkezdtek utódjának keresését. Tény, hogy ekkor tettek először ajánlatot Vidnyánszky Attilának, aki akkor még a beregszászi társulatot „választotta” inkább. Csutka István pedig hőiesen kitöltötte az öt évet, ezalatt eljátszott négy szerepet, megrendezett négy előadást, megvalósított három koreográfiát, majd átadta a kulcsot a Csokonai Színház nagyszabású tervekkel elfoglaló Csányi Jánosnak, aki főrendezőként hozta magával Vidnyánszkyt. Csutka István szabadúszó lett, Erdélyben rendezett, műsort vezetett az Echo tv-ben, és sikertelenül pályázott 2008-ban Székesfehérváron.

2000 és 2003 között egyre inkább elfogadott lett a „politikai kinevezés” terminusa, még ha nem is kapott ez a minősítés mindig nyilvánosságot. Csutka megidézett esetén kívül sokan ilyenek te-



Hamlet (Csokonai Színház, Debrecen, 1999 – Mihályfi Balázs, Bakota Árpád) Foto: Máté András



Galilei élete (Szegedi Nemzeti Színház, 2002 – Pataki Ferenc, Király Levente) Foto: Révész Róbert

kintették 2000-ben Kolti Helga veszprémi vagy Vass Lajos szolnoki kinevezését is. 2003-ban Szegeden a csődbe jutott színház vezetésére heten pályáztak, és közülük a szakmai szempontból is legjobbnak ítélt Székelyi József nyerte el a nem igazán irigylésre méltó posztot. Beiktatása után néhány nappal már azzal támadta a jobboldali sajtó, hogy 1990-ben (!) az SZDSZ egyéni képviselőjelöltje volt. Így lett a politikai kinevezés az általános szóhasználatban elfogadott gyakorlat.

A politikai inga kilengései az ezredfordulóig viszonylag egyenletesek voltak, jobboldali kormányt baloldali követett, majd újra jobboldali jött. Ez a politikai váltózkodás jellemezte az önkormányzati szférát is. 2002-ben újfent balra billent a mérleg nyelve, és ekkor még az önkormányzatok is viszonylag jól képezték le az országos eredményeket. 2006-ban megbillent ez az egyensúly, az újrászó baloldalt már nem követték a nagyvárosok és a megyék. A színházfenntartó városok többségének ellenzéki vezetése lett. Először ez volt az oka, hogy 2007 új szakaszt nyitott az igazgatói kinevezésekben. A konfliktus immár nem a szakma és a kinevező között éleződött, hiszen az esetek többségében nem is voltak a szakmai álláspontra kíváncsiak, vagy csak egy szűk szakmai kör javaslatait vették figyelembe.

Balázs Péter szolnoki kinevezése, amit korábban felidézünk már, azt mutatta, hogy a politika és a színház olyan szimbiózisra is megvalósulhat, amikor a politikai alapú kinevezés nem egyszerűen a döntéshozó és a pályázó azonos politikai irányultsága miatt jön

létre. Normális esetben a pártokhoz, világnézetekhez való kötődés sem előny, sem hátrány nem lehetne, két szakmailag egyformán erős pályázó esetében azonban nehéz kizárni ennek a szempontnak az érvényesülését. Itt azonban többről van szó. A pályázó nem formalizált, de bejelentett meghívása, vagy a látszólag nyitott, de személyre szóló pályázat kiírása már magát a versenyhelyzetet szünteti meg. A fenntartó és a színház közötti harmónia azonban a vezetői megbízások szinte automatikus meghosszabbítását eredményezi, és ez előbb-utóbb a kívánatos változások fékje, a megújulás gátja lesz. A konfliktusmentes művészi leépülés néhány színházban már nem hosszú távú perspektíva.

Ha a rendszerváltást követő két évtizedet tanulási időszaknak tekintjük, akkor szomorúan kell megállapítanunk, hogy nem élünk a lehetőséggel: nem sikerült a régi struktúra egyik legkényesebb elemét úgy átalakítani, hogy a következő generációknak ne kelljen a régi problémákkal szembenéznie. A politikára mutogatni felesleges, mert a szakma partner volt a régi mintára történt át-politizáláshoz. Leginkább azzal, hogy maga is át-politizálódott, és megosztott lett. A törésvonalak számosak, Budapest–vidék, művész–szórakoztató, rendező–színész, tehetséges–kevésbé tehetséges, favorizált–elnyomott, sikeres–sikertelen stb. mentén van megosztva a színházi élet, pozicionálják magukat a társulatok, vélekednek a színészek.

Változások évada

40 éve izgalmas változások kezdődtek a magyar színházi évadban. A 70-es évek fordulóján még nem volt az évadot záró országos reprezentatív színházi fesztivál, és a színházi kritikusok sem osztottak még díjakat. Így egy-egy évad legjobb teljesítményeinek kiválasztásában leginkább az évad-összefoglalók segítettek, amelyek a színházművészet helyzetéről, tendenciáiról is beszéltek. Nézzük, hogy mi minden tudható meg ezekből az **1977/78-AS ÉVAD**ról, s egyben a magyar színház korabeli (s talán máig ható) viszonyairól! **SÁNDOR L. ISTVÁN** tanulmánya.

„A HAGYOMÁNYOS SZÍNHÁZI NYELV KIFÁRADÁSA”

„A magyar színház nem is vonható egyetlen gyűjtőfogalom kalapja alá” – jelenti ki Simonffy András, aki ekkoriban az *Élet és Irodalom*ba írt színházi kritikákat. „Mert létezik Fővárosi színház, Vidéki színház, Amatőr színpad”, „nem beszélve a magyar írók Íróasztalfiók színházáról”.

Az utóbbihoz kapcsolódóan kifejti, hogy „a Fővárosi Színház – ritka vagy szerencsés kivételktől eltekintve – nem vállalja a mai magyar drámát. Nem tudni, egészében tagadja-e annak létezését, vagy csak fél a bukástól. Zavarában a közönségre hivatkozik: ez a mi közönségünknek nem kell, erre nem jönne be, ebben nincs benne tizenöt előadás sem... Gyanítom azonban, hogy a Fővárosi színház már régen nem tudja, miből lesz siker, miből nem.”¹

A problémához kapcsolódóan egy másik évad-összefoglaló felsorolja, „kik aratják ebben az évben a sikereket: Shakespeare, Molière, Ödön von Horváth, O’Neill, Móricz, Füst Milán, Sarkadi...” Majd megjegyzi: „Az új dráma hiánya világjelenség.”² És annyi mindenképpen megállapítható a kor magyar színházáról, hogy kibontakozása útját nem a magyar drámával összhangban, együttműködve kereste.

Mert a kor színházával kapcsolatban számtalan probléma megfogalmazódik. Simonffy például a következőképp mutatja be a „Fővárosi színházat”: „Jellemző [rá] egyfajta arisztokratizmus. És emögött az egykor talán jogos fensőbbiségtudat mögött a zavartság jelei. A Fővárosi színház a »magyar színházi hagyományok« ápolójának tekinti magát. Ez rendben is lenne, de manapság már aligha tudja megmondani valaki is, mit jelentenek ezek a nemes hagyományok. A Molnár Ferenc-i dramaturgiát? A »lúdtalp-színházat«, ahol vigyázállásban vagy fotelből beszélgetnek egymással a

szereplők? A naturalisztikus díszletezést és a biedermeier szalon-garnitúrát? Vagy éppen az lenne a magyar színházi hagyomány, hogy a negyedrangú belga vígjátékszerzőt is sikerre visszük, miközben Illyés- vagy Hubay-bemutató évek óta nem volt Budapesten? Vagy a sikeresnek mondható új magyar regények gyors színpadra mesterkedése lenne ez a haladó hagyomány? (SIMONFFY)

Ha eltekintünk a glosszaszerű fogalmazásmódtól, bizonyára sok igazság van ezekben a megállapításokban. Mert egyébként pontosan egybevágunk egy higgadt elemzés tézisével is: „a hagyományos színházi nyelv kifáradása” jellemzi a magyar színházat – „Pesten és vidéken egyaránt”. „Mert legyünk őszinték: minden jelentős színházi alkotóművész érzi a játéktílus és a rendezői konvenciók elöregedését, s igen nagy erőfeszítésekkel próbál kilépni ebből a megbéklyózó hagyományrendszerből.” „Mivel majd minden alkotó érzi ennek a helyzetnek a szorító hatását, olykor az olcsóbb megoldás felé keresnek kiutat. Így születnek a csinált, erőltetett, modoros színpadi megfogalmazások.”³

A KELLEMES SZÍNHÁZ

A színházi konvenciók őrzéséről indulatos iróniával beszél egy másik elemzés: „Minálunk megy minden, mint a karikacsapás – megy minden, mint tíz, húsz, ötven vagy ki tudja hány évvel ezelőtt. Mérvadó színházi szakembereink többsége úgy néz az új külföldi kísérletekre és útkeresésekre, mint Gvadányi feleskei nótáriusa az idegen módorra: mulatságos és fölháborító és megvetendő dolgok ezek pusztán azért, mert mások, mint a honi divat. És miért is ne mosolyognák le Grotovskit vagy Peter Brookot: hiszen nálunk mindenféle új próbálkozások nélkül is telt vagy legalábbis tisztesen látogatott házak előtt játszának a színházak, klasszikus és új darabokat, az előbbieket rég

1 Simonffy András: Színház – oldalnézetből. *Élet és Irodalom* 1978. július 1. 13. o. A továbbiakban SIMONFFY.

2 Sándor Iván: Napló az évadról (3). *Film Színház Muzsika* 1978. júl. 8. 6–7. o. A továbbiakban SÁNDOR 3.

3 Almási Miklós: Színházművészetünk öt éve (1970–1975). A színház valóságértéke és a társadalmi megbízatás. *Társadalmi Szemle* 1977/3. 83–94. o. A továbbiakban ALMÁSI.

kipróbált értelmezésben, az utóbbiakat mintha már rég kipróbálták volna, a közönség tudja, mit kap a pénzéért, ezért zavartalanul virul a bérleti rendszer, mely eleve biztosíték minden meglepetés ellen, hiszen hathetenként új bemutató kell, és ki az a varázsló, aki ennyi idő alatt kidolgoz és megvalósít valami új koncepciót, stílust, együttműködést? Az ember elolvassa az évi műsortervet, és a legtöbb előadást már le is vetítheti képzeletének padlásszobájában”.⁴

Ezt Simonffy is így gondolja, hisz cikkében le is írja a Fővárosi színház mindenkori műsortervét. Majd így kommentálja: „Ez a fajta szemlélet nem jelent mást, mint a közönség lenézését és ennek következtében fokozatos elbutítását. A színház részéről pedig alibi színházat. Mi úgy teszünk, mintha színházat játszanánk, ti pedig úgy tesztek, mintha színházban lettetek volna. Amikor pedig »a« közönség hazamegy, a színház ezt mondja: ennek a közönségnek nem érdemes mást játszani. A közönség pedig, kikerülve a hipno-



Doztojevszkij: *Bűn és bűnhődés* (Vígsház, 1978
–Tordy Géza, Kern András) *Fotó:* Horvát Éva (MTI)

tizáló légkör alól, ásít egyet, és egy »kellemes este volt«-tal vagy egy »á, nincs ma igazi színház« legyintéssel elintézi a dolgot. Mert lelke mélyén érzi, hogy becsapták. Hogy a színház, az más. Gyógyszer is, nemcsak idegnyugtató tablettá.” (SIMONFFY)

Eörsi István is hasonlóképp látja a problémát, amelyet a kellemesség kategóriájával ragad meg: „nálunk a színházat – tisztelet a ritka kivételeknek – a kellemesség szférája lengi körül. A kellemes művészet jóváhagyja a világot. Ha a színház – Brecht szavaival élve – »az emberi együttéléstől készített képmásokkal« szolgál, akkor a kellemes színház olyan képmásokat tár a világ elé, melyek az emberi együttélés fennálló formáit – jó esetben szórakoztató módon – alapjaiban rendben levőknek mutatják. Világszerte mindenütt ropant erők munkálnak annak érdekében, hogy a színházak ilyen képmásokat készítsenek. Ezekhez is kell valamiféle ízlés és szakértelem, de minthogy a kellemesség statikus állapotokhoz vonzódik – a váratlan, kiszámíthatatlan változások kockáztatják az egyensúlyt, minden kellemesség alapját –, az ilyen ízlés és szakértelem, ha valaki egyszer már szert tett rájuk, könnyedén alkalmazható az új és új feladatokra, hiszen a statikus állapotok hasonlíthatnak egymásra; a kellemes színház művelőinél végül ezt a két értékes tulajdonságot is magába szívja a rutin, mely egyetemlegessé válna kirekeszti a látómezőből mindazt, amit ő maga nem bír megemészteni.” (EÖRSI)

BUDAPESTI TÁRSULATOK

Persze nyilvánvalóan túl általános (és talán elnagyolt is) így a kép. A „Fővárosi színházról” is árnyaltabb kép rajzolódna ki, ha konkrét társulatokat és a tényleges előadásait vennénk számba. Sokféle törekvés és sokféle emberi, művészi út rajzolódna ki, amelyben a megrekedtségek is más-más okai volnának.

Például a Kazimir Károly vezette Thália Színház a 60-as években valóban színháztörténeti jelentőségű bemutatók sorozatát tartotta. Olyan darabok is színre kerülhettek itt, amelyek máshol nem kaphattak színpadot. (Például Beckett *Godot*-ja. Vagy Csurka *Bálanyája*, amelyet a Vígsház szeretett volna bemutatni, de mivel csak stúdió előadást engedélyeztek, s mivel a Vígnek nem volt stúdiója, átkerült a Tháliába. Vagy itt tartották a *Tóték* ősbemutatóját is (amelynek épp az 1977/78-as évadban volt a felújítása Harsányi Gáborral az őrnagy szerepében). A 70-es évekbe elvesztette a Thália ezt a progresszív szerepet, és ekkoriban – ahogy Simonffy utalt rá – valóban regényadaptációkat játszott (az évadban Bulgakov *Színházi regényét*), friss irodalmi sikereket próbált színpadra tenni, és a világirodalom nagy epikus műveinek színpadi változatát készítette el (az évadban a *Gargantua és Pantagruel*).

A Thália nehézségeit növelte, hogy tulajdonképpen mindent Kazimir Károly rendezett. A többi színházban állandó rendezői kar dolgozott. A korszakra ugyanis nemcsak az volt jellemző, hogy merevek voltak a társulati keretek, azaz gyakorlatilag minden színész csak a saját színházában játszott, hanem az is, hogy állandó

⁴ Eörsi István: *Kellemes vagy nyugtalanító színház. Színház 1976/12. 1–6. o.* A továbbiakban Eörsi.

szerződött rendezők voltak a társulatokban. Az ő munkájuk ere-
dője rajzolta meg egy-egy színház arculatát.

A Thália Színház korábbi igazgatója, Keres Emil színész, rendező
ekkoriban a Radnóti Miklós Színpadot vezette, ami főleg irodalmi
összeállításokkal jelentkezett. A Miszlay István rendező igazgatta Jó-
zsef Attila Színházban markáns volt a szórakoztató program. De itt tar-
tották az évadban Csurka *Nagytakarításának* ősbemutatóját is, emel-
lett Sánta Ferencet (*Az éjszaka – Az áruló*), Kertész Ákost (*Özvegyek*),
Németh Lászlót (*Eklézsia megkövetés*) Molière-t (*Jourdain úr / Dandin*
úr) játszottak. De a színház rendezői: Berényi Gábor, Barlay Gusztáv,
Seregi László nem különösebben izgalmas produciókat készítettek.



**Shakespeare: Téli rege (Nemzeti Színház, 1978 – Cserhalmi György,
Töröcsik Mari)** *Fotó:* Benkő Imre (MTI)

A NEMZETI SZÍNHÁZ

A Nemzeti Színházat ekkor Marton Endre rendező igazgatta, de a
korábbi igazgató, Major Tamás volt a főrendező. Kettejük ellentéte
közismert volt, amely megosztotta a társulatot is. A színház továb-
bi rendezői nem voltak jelentősek. Évadbeli munkáik sem keltettek
különösebb figyelmet. (Bodnár Sándor Németh László *Erzsébet-
nap* című darabját rendezte, Vadász Ilona a kortárs lengyel
Iredyński két darabját vitte színre.

Marton Endre a *Visszajelzés* bemutatójával kezdte az évadot.
Akkoriban sok szó esett a szovjet Gelman modern termelési da-
rabjáról, amely a szocialista demokráciáról szólt. Igazi figyelmet
azonban a Marton Endre által rendezett előadások közül az évad
második felében ősbemutatóként színre vitt Sütő András-darab, a
Káin és Ábel keltett. Erről a következőket írja évad-összefoglalójá-
ban Hermann István: A darabban „arról van szó, hogy Káin keresi
a Paradicsomot. Legalább meg akarja nézni, hogy milyen is az. S
itt teljesedik be tragédiája, tudniillik Paradicsom nincs. Lehet ve-
szélyeket vállalni érte, lehet kockára tenni az életünket miatta –
de nincs. A nem létező Paradicsom lehetne a darab címe. Káin
kétségbeesése amiatt, hogy Ádám részegen, Ábel pedig józanul
belenyugszik a nem-Paradicsomba – teljesen érthető”. Azonban
„esztétikailag, formailag ezek a gondolatok nehezen vezethetnek
igazi drámához. A gyilkosság ezen az alapon nem indokolt, csu-
pán a kétségbeesés hozza létre, a tehetetlenség diktálja. Drámai-
lag a tehetetlenség használhatatlan. Még akkor is használhatatlan
– vagy legfeljebb a komédiában használható (lásd Csehov), ha ez
a tehetetlenség tetthez vezet el. S ugyanaz a Sütő, aki éppen a te-
hetetlenség legyőzéséből vezette le Kálin esetében a tragédiát,
és ott a darab nagy részében igazi drámát alkotott, itt azzal a so-
vány tanulsággal bocsát el bennünket, hogy nem is volt, nem is
lesz és nem is létezik Paradicsom, és ha valami mást akarunk,
mint mi most van, akkor mások kényes bőrét nemcsak hogy nem
óvjuk, hanem felszaggatjuk”.⁵

A Nemzeti főrendezője, Major Tamás viszont valóban fontos elő-
adással jelentkezett: a *Téli regét* vitte színre. Több évad-összefoglaló
említi az ebből a ritkán játszott Shakespeare-darabból készített elő-
adást. Pór Anna például ezt írja: „Major Tamás bízott a műben, vállal-
ta a mesét. A pusztító pokol és a felemelő emberség, a rettenetes bor-
zalma és a drasztikus komikum, a trivialitás és a lehelet-finom poézis
gazdag shakespeare-i világból bontja ki az előadás alapgondola-
tát: a fenevad az emberben lakozik, az ellene feszülő emberi akarat,
humánus és szépség, a mindent elrendező Idővel talán mégiscsak
felülkerekedik; az Idő Homokórája fel is old meg nem is, a megtör-
téntet kitörölni nem tudja”. „Major Tamás *Téli regéje* 1978 januárjá-
ban Magyarországon szólal meg. Stratford messze van ... a pesti né-
zőnek azonban korszerűsítő fogások nélkül is köze lehet egy tévesz-
mékből táplálkozó koncepció per rombolásaihoz.”⁶

5 Hermann István: Mai „mit tegyünk”. Jegyzetek az évadról. *Színház* 1978/8. 38–41. o. A továbbiakban HERMANN.

6 Pór Anna: Az emberek halnak, a mese él. *Színház* 1978/5. 9–11. o.

A MADÁCH SZÍNHÁZ

Hermann István Budapest-centrikus évad-összefoglalójában kiemelt hely jut a Madách Színháznak, a színház több előadásáról is hosszan beszél.

Bár Szirtes Tamás rendezéseit (*A vihar kapujában; Kései találkozás; Egy vadász halála*) nem említi, de kiemeli például – úgy is mint magyar drámaprodukciót – a *Régimódi történet* színpadi adaptációját, amelyet Lengyel György rendezett. „Szabó Magda könyvében csodálatosan élő szinte minden alak, minden szituáció” – írja Hermann István. „Annyira élő, hogy

majdnem játszi könnyedséggel tette át színpadra azokat. A *Régimódi történet* eseménysora meglehetősen konzervatív, majdnem elviselhetetlenül az. Ami modern benne, az a jellemrajz. A siker nem utolsósorban ennek a vibráló ellentétnek köszönhető”. „Ha Szabó Magda csupán annyit mond, hogy ne a rigolyát, ne az érdes modort, ne a külsőségeket nézzük, hanem azt, hogy van-e a jellemnek összetartó ereje, akkor már gondolkozhatunk azon: kivel tehetünk valamit. Nem mindenki érdekes rá. Vannak, akik elhullanak a modern történetek során, s vannak, akik megmaradnak. De nem egyszerűen megmaradnak, hanem megmaradnak személyiségnek. Ezt a személyisé-



Shakespeare: *Hamlet* (Madách Színház, 1977 – Huszti Péter) *Fotó:* Horvát Éva (MTI)

get, a valóságos és nem szű-személyiséget láttuk Sulyok Máriától, illetve az ellentétét Schütz Ilától”.

Ugyancsak kiemelt hely jut az összefoglalóban a Madách Színház előadásai közül az igazgató Ádám Ottó rendezte *Hamlet*nek: „Ebben a *Hamlet*ben csak Hamlet számít, aki tétován kutatja, hogy mit tegyen. Nagyon okos is – ezt elhisszük Shakespeare-nek, a rendezőnek és Huszti Péternek is –, de mit tegyen, ha olyan helyzetbe kerül, ahol nem lehet okos.” „Tudja, mit kellett volna tenni, milyen lehetőségei lettek volna előbb. Fogalma sincs azonban arról, hogy ha most tesz valamit, akkor annak van-e valami társadalmi értelme. A következtetés, hogy erkölcsileg ugyan bosszút állhat, de a következményeket nem is érdemes megvárni.” (HERMANN)

Fodor Géza a következőket írja az Ádám Ottó rendezte *Hamlet*ről: „Ádám Ottó *Hamlet*-koncepciójában az erkölcs világa és a világ erkölcsé olyan messze szakadt egymástól, hogy Hamlet valóban csak akkor nem kerül ellentétbe az erkölcsi akarat parancsaival, ha kivonja magát a világi erkölcs hatalma alól; hogy a cselekvés és a létezés által mindenképpen beszennyezné belsejének nagyszerűségét; hogy tényleg csak úgy őrizheti meg szíve tisztaságát, ha kerüli a valósággal való érintkezést.” „Hamlet és a világ viszonya ebben a koncepcióban nem drámai ellentét, hanem lírai polaritás.” „A lírai polaritás fennáll, nem pedig kibontakozik. Az előadás nem annyira fejleszti, mint inkább variálja a témát.”⁷

Hermann István évad-összefoglalója a Madách Színház előadásai közül még a Kerényi Imre rendezte Brecht-előadást is kiemeli: „A *Mahagony* is kérdez. Mit tegyünk, hogy tegyünk, kivel tegyünk, miért tegyünk, hogyan és általában? A cél azonban valahogy nincs meg. Mondják már meg nekünk. Ha nem mondják meg, olyanok vagyunk, mint a színészek sűgók nélkül. Mert mégiscsak a sűgó adja fel a szöveget. Mi majd eljártsszuk. De könyörgünk sűgóért. Ez a könyörgés – keresés – az évad egyik értelme.” (HERMANN)

A VÍGSZÍNHÁZ ÉS LJUBIMOV

A Várkonyi Zoltán színész, rendező igazgatta Vígszínházban az 1977/78-as évadban sem Horvai István (*Utazás az éjszakába*), sem Valló Péter (Pinter: *A gondnok*), sem Kapás Dezső (Lope de Vega: *Valencia bolondja*; Molnár Ferenc: *Üvegcipő*) rendezései nem voltak különösebben sikeresek.

De az egyik évad-összefoglaló a Vígszínház produkciói közül kiemelte Fejes Endre művének, a *Jó estét nyár, jó estét szerelem*nek zenés színpadi adaptációját. „Marton [László] és Presser [Gábor] zenés drámát vittek színre”, „a rendezői koncepció hasonlíthatatlanul markánsabb, határozottabb a tévéjáték felfogásánál, s ebben Presser kiforrott színpadi érzékének jelentős szerepe van. A sötétruhás

fiú itt társadalmi erejű tudathasadás áldozata, egy kétségbeesett önszugesztio áldozata.” „Marton ebben látott színpadi esélyt, hogy ez a tudati konfliktus drasztikus nyíltsággal törjön elő.”⁸

Az évad egyik kiemelkedő eseménye volt, hogy 1978 januárjában a Vígszínház bemutatta a *Bűn és bűnhődés*t Ljubimov rendezésében. „Egyedül a Vígszínház merete szembesíteni magát egy Ljubimov nagyságrendű rendező elképzeléseivel” – írta Simonffy. Ugyanakkor a próbákat számtalan konfliktus kísérte, amelyek egy része a nyilvánosság előtt is megjelent. „A próbákról készült vitariportot kétszer is sugározta” a magyar televízió. Itt többek között Ljubimov azt mondta: „A színházi rendező nem azért dolgozik, hogy elmondhassa: csináltunk megint egy előadást.” „Ha a színház nem érint létfontosságú eseményeket, elhatárolja magát a nézőtől.”

Ehhez az évadot összefoglaló jegyzetirő olyan kommentárokat fűz, amelyek egybecsengenek mindazzal, amit Simonffy a Fővárosi színházról mondott. „A színházi munkára is érvényes, amit a létezés nagy kérdéseit megkerülő más művészetekről gondolunk. Igen, a létkérdésektől magát diszkrét sikerekkel távol tartó színház a különböző, önmagában akár színvonalas előadásai ellenére is lényegében elhúzódik a társadalom, az ember valóságos életétől, fényveivel a kor elé pásztázó szellem megérzéseitől. És az ilyen félrehúzódsban egy idő után elburjánzik a művészetekhez méltatlan könnyelműség...”⁹

Koltai Tamás évad-összefoglalója így ír a vígszínházi *Bűn és bűnhődés*ről: „Ljubimov rendezése ellentmond az eddigi normáknak: a szűkebb és a tágabb környezetnek, amelyben létrejött; a beidegződésnek, a hagyománynak, a Dosztojevskij-rajongóknak, a vígszínházi bérletesek nagy részének”. Ljubimov „nem a múlt, hanem a nézőtéri jelen történelmi valóságát elemzi; ugyanúgy támadja a kellemességet, a bevett igazságokat, a bemagolt leckéket, a naturalizmust, a laposságot, az irodalmiasságot, az anekdotát, az unalmat, az illusztrációt, a lélekvíjálást és ki tudja, mit még. De ezenkívül, ráadásul, még Dosztojevskijt is újraértelmezi, és a nézőt is provokálja! Az előadásnak csodálatosképpen tartós, nagy sikere van. Mindennek ellenére? Vagy talán mindezek miatt? Esetleg azért, mert a néző mazochista? Vagy mégiscsak unja a kellemesen elzsibbasztó színházat, és egy igazán jó előadás kedvéért „fölvállalja” a számára szokatlant? *A Bűn és bűnhődés* valójában a legbizonytább bizonyítéka annak, hogy abban az átalakulási folyamatban, amelyben az „átlag” váratlanul értéket termel, az így létrejött „elit” nem feltétlenül veszi el a közönségét.”¹⁰

AZ „ÚJ SZÍNHÁZ”

Koltai Tamás évad-összefoglalójában is hangsúlyosan kerül szóba a Simonffy András felvetette színházi megosztottság, de nem feltétlenül a Fővárosi színház – Vidéki színház ellentétéként. Koltai ehelyett

7 Fodor Géza: Hamlet a Madách Színházban. *Színház* 1978/1. 1–13. o.

8 Mészáros Tamás: Mindennapi halálaink. *Mozgó Világ* 1978/8. 53–60. o. A továbbiakban MÉSZÁROS.

9 Sándor Iván: Napló az évadról (2.). *Film Színház Muzsika* 1978. júl. 1. 8–9. o. A továbbiakban SÁNDOR 2.

10 Koltai Tamás: Évadok előtt, évadok után. *Színház* 1978/9. 1–4. o. A továbbiakban KOLTAI.



Sarkadi Imre: *Oszlopos Simeon* (Katona József Színház, Kecskemét, 1977 – Vass Éva, Andorai Péter) *Fotó:* Ilovszky Béla (MTI)

„a világ színházi értelmezésé”-nek különbségeiről beszél. Azt az eltérést hangsúlyozza, amelyet „a világban szánunk a színháznak”.

„Mert a »régik« és az »új« színház harcát végső soron ez dönti el. Azt mondja a »régik« színház: egy történetet látsz. Azt mondja az »új« színház: rólad van szó. Azt mondja a »régik« színház: élvezd, amit látsz. Azt mondja az »új« színház: ismerj magadral! Azt mondja a »régik« színház: így élnek mások. Azt mondja az »új« színház: élj másképp!”

Koltai beszél ennek az új színháznak a kialakulásáról is: „A folyamat kezdete meglehetősen biztonsággal jelölhető ki a hatvanas évek végén, sodrása pedig nyomon követhető egy új rendező generáció [Székely Gábor, Zsámbéki Gábor nemzedékének] jelentkezésében, a színházi műhelyek átalakulásában, az amatőrizmus szerepének megváltozásában, stilisztikai és világnézeti vitákban – s mindezeknek a jelenségeknek a kölcsönös egymásra hatásában. Éppen az a legfőbb közös jellemzője ennek az időszaknak, hogy az eredmények nem egy (vagy több) színházban elszigetelten, nem egy (vagy több) rendező magányosan meredek fölfutásában, nem együttesek hirtelen megjelenésében (lásd Ljubimovék) mutatkoztak, vagyis nem robbanásszerűen, hanem »színházak fölötti« mozgalomként, a legkülönbözőbb földrajzi helyeket és egymástól nemzedéknyi távolságban levő személyeket a közös gondolkodás szálával összekapcsolva, szívs, kitartó, lassú átalakulás során.”

Az a jellemzés, amelyet Koltai az „új színházról” ad, lényegében egybevág Simonffy és Eörsi korábban idézett gondolataival: „Többé már nem a megnyugtató, szép, harmonikus előadásokat

tekintette eszménynek, hanem a diszharmonikus, nyugtalan s nem mindig »esztétikus« valóság tükrözését. Ez az utóbbi színházfelfogás csak kemény világnézeti és stilisztikai harcban fogadtatta el magát. Az elmúlt évtizedet ebben az értelemben az ellentétes színházfelfogások közötti polarizálódás évtizedének tekinthetjük, melyben az »átlag« a hagyományosan konfliktusmentes, szóragoztató, kiszolgáló színház pólusán gyülekezett, az »elit« pedig a társadalmi tudat eltökélt formálójának pozíciójából igyekezett színházat csinálni.” (KOLTAI)

Ezt az „új színházat” azért jogosult – ahogy Simonffy teszi – „Vidéki színház”-nak nevezni, mert elsősorban vidéki társulatokban jelentkezett. De a szemlélet jelen volt – ahogy Koltai is utalt rá – az „Amatőr színház”-ban is. Ugyanakkor – ezért is vitathatóak Simonffy kategóriái – korántsem jellemezte a kor vidéki színjátszásának egészét, hisz lényegében csak három nagy jelentőségű vidéki műhely munkáját határozta meg, és legfeljebb egy-két más vidéki együttes néhány előadásában érhető tetten.

KAPOSVÁR

Az egyik legerősebb vidéki műhelyről, a kaposvári színházról így beszél az egyik évad-összefoglaló: „a kaposvári színház új vezetői nemrégiben a színházművészet legújabb eredményeinek tapasztalatait szuverén eszközökkel alkalmazó előadásokat hoztak létre. A világról, a korról alkotott felfogásukban, szcenikában, játéktílusban olyan szellemiséget honosítottak meg, amely még egy



Füst Milán: *Boldogtalanok* (Szigligeti Színház, Szolnok, 1978 – Csomós Mari, Piróth Gyula) *Foto*: Illovszky Béla (MTI)

nagy színházi hagyományokkal rendelkező, tájékozott és fogékony ízlésű közönségnek is újszerű. Színházi szemléletük lényegét abban látom, hogy megszabadultak bizonyos illúzióktól, amelyek a kort, az embert, évtizedeinket feleslegesen cicomázták fel.

Mi lett volna a természetes? Az, hogy a kaposváriak megbuknak a színházhoz különben sem sok szállal fűződő közönségük előtt. Csakhogy a félévszázadon át operettsikerekkel is alig megtölthető széksorok kezdtek megtelni. Egy illúzió nélküli életről beszélő társulat előadásai összetalálkoztak a poros színházi illúzióban nevelkedett közönség” igényeivel. (SÁNDOR 2.)

A kaposváriak az 1977/78-as évadot a színház igazgatójának rendezésével indították. „Az *Ivanov*val Kaposváron például nemcsak azt bizonyította Zsámbéki Gábor, hogy túljutottunk az általános Csehov-játszás kritikáján (azon már lényegében túljutottunk Zsámbéki és Székely 1971-es *Sirály*-rendezéseivel, s ezt az átalakulást Horvai István vígszínházi ciklusa mintegy lezárta), hanem azt is, hogy Csehov minden erőszakoltság nélkül közvetlenül a saját életünkre vonatkoztatható” – írja Koltai. Ugyanerről az előadásról egy másik összefoglalóban ezt olvassuk: „Csehov *Ivanov*ja korhadtt fakéreg-rétegeken gázol keresztül”. A főszereplő, Rajhona Ádám „tekintetében kapkodó bizonytalanság. Emlékei vannak egykori önmaga többet ígérő énjéről, de mintha állandóan kételkedne, hogy valóban jól emlékszik-e. Egyet tud biztosan. Hogy a körülötte élők, a Lebegyev-ház vendégei, a járás »társasága« – reménytelen világ. És ettől szenved. Megbénítja a rálátás képessége, mert ugyanakkor azzal is tisztában van, hogy nincs ereje kiemelkedni. Elvetné, amiben él, de nem tud másképp élni.” (MÉSZÁROS)

A Szőke István rendezte *Mágnás Miska* és egy gyerekdarab (*A három kövér*) után a következő fontos bemutató Ascher Tamás rendezése volt. „A *Mesél a bécsi erdő* annak idején a Vígszínházban csak kuriózum volt; viszonylagos szakmai sikeréhez elégnék bizonyult a szerző »fölfedezése«, ugyancsak viszonylagos közönségsikeréhez pedig az, hogy az előadás igyekezett az akkori Vígszínház kellemességigényéhez idomulni” – írja Koltai Tamás. „Jellemző tünet, hogy az 1971-es premieren tapsot kapott a szép díszlet és a kedélyes bécsi keringőmuzsika, s ennek következtében elsikkadt, hogy a darab arról az élethazugságról szól, ami a tetszetős dekoráció és a kedélyesség felszíne mögött van. Hat év múltán Kaposváron az idill föl sem merült; Ascher Tamás pontosan a felszínt szembesítette a mélyel, a melodramát a szinte szociografikus pontosságú leírással, a szereplők áldozat voltát a szereplők önsorsrontásával. Szemléletesen szólva: a perdita-történetet annak külső ábrázolásával. Különösen nagy tett ebben az előadásban, hogy a két véglet egymás tükrévé vált; az érzelmesség nem oltotta ki a példázatoságot (és viszont), hanem kölcsönösen megvilágította a másikat. Legjobb pillanataiban ez a »kellemetlen« előadás elérte célját: viszolygást keltően és nyugtalanítóan hatott a nézőre; arra kényszerítette, hogy a szereplők kényelmes sajnálata helyett önmagába forduljon, és tisztázza (legalább tudat alatt), mitől viszolyog. Saját nyárspolgári énjétől, vagy attól a színháztól, amelyik fölfedezte ezt az ént.” (KOLTAI)

Ascher Tamásról a *Mesél a bécsi erdő* kapcsán ezt írja egy másik évad-összefoglaló: „A fiatal rendező érettsége elsősorban az iróniájában mutatkozik meg, amellyel a történetet vezeti. Ez az irónia nem tréfálkozás, az ilyen ironikus látásmód azt jelenti, hogy az alkotó már feldogozta, művészi karakterén átszűrte az indulatot, a

szervedélyt és az ítéletet is. Az még külön meglepő, hogy a részletek is kimunkáltak, mély a lélekrajz, az emberi kapcsolatok sokféle. Annak a rendezőnek és annak az együttesnek, amelyik így leplezi az emberi gyarlóságokat, nagyon fájhat a gyanútlanág, a szűklátókörűség, amiről itt a »bécsi erdő« mesél.”¹¹

Az évad további kaposvári bemutatói közül még a Babarczy László rendezte *Rokonok* kerül szóba az évad-összefoglalókban. „A Móricz-színmű előadásában nincs közvetlen utalás a mára. Semmi olcsó analógia! De a környező valóság lelke mégis ott van a színpadon. Elég sokfelé járok az országban. Elég jól ismerem egy-két vidéki város és közvetlen közlő két község életét. Ha lemegyek B-be, és megkérdem: »hogyan van a tanácselnök?«, azt mondják, »Melyik?«, mert az egyiket nemrégiben sikkasztásért váltották le, az utódját rögvest korrupcióért. Ez színházi lap, mondhatná az olvasó, hogy jön ide az évad értékeléshez ... Úgy, hogy a mai művészet, a mai színház igazi kérdése ez: hogyan látja, látja-e a rendező, a színházi ember a valóságot.” „Van-e, lesz-e igazi, reális és valót tükröző szuverén személete a színház emberének az életről, ez határozza meg a jövő útját. A közönségre pedig ne hivatkozzon senki, aki visszafelé néz.” (SÁNDOR 2.)

SZOLNOK

A másik fontos vidéki színházi műhely a Székely Gábor vezette szolnoki színház.

Itt az évad bemutatói közül fontosnak bizonyult a Csizsár Imre rendezte Brecht-előadás, a *Puntila úr és szolgálja Matti*, amelynek főszerepét vendégként Major Tamás játszotta. A szolnoki *Puntila*-előadás rendezőjének főleg a darab „műfaj[á]ról, a brechti népi komédiáról van mondanivalója” – írja Ungár Júlia. „A brechti színház hagyományos eszközeinek biztonságos alkalmazása mellett, fantáziával, szellemesen, okosan aknázza ki annak egyéb lehetőségeit is.” „A rendezésben a brechti elidegenítő effektusok és a vásári komédia hagyományai harmonikus egymásra találásának” vagyunk szemtanúi. A főszereplőről pedig ezt mondja: „Major alakításának nyitja a játékszenvedély, a játék öröme, amely – noha tudjuk, hogy Major Tamás sajátja teljes egészében – Puntila életörömevé, művészi értékévé válik.”¹²

Az évad legfontosabb szolnoki előadása az igazgató Székely Gábor által rendezett *Boldogtalanok* volt. „Talán nem véletlen, hogy Füst Milán boldogtalanjait most értjük meg, színház és közönség egyaránt” – írja Mészáros Tamás. „Hogy Huber Vilmos szoba-konyhás világfájdalma akkor talál visszhangra, amikor Ödön von Horváth figurái a »szép kék Duna mellől«, Fejes Endre sötét ruhás fiúja »az ezerszer áldott nyolcadik kerületből«.

A *Boldogtalanok* alighanem szerzőjének egyszeri diadala a naturalizmus felett. Viszont Székely Gábornak és a szolnoki társulatnak köszönhető, hogy ezt felmérhetjük. Ők teremtettek a tö- és

töredékmondatokból, félszavakból és felkiáltásokból izzó világot, olyan hőfokon, amelyen már minden »életszagú« pepecselés felolvad, s az egymásért, egymás ellen robbanó szenvedélyek – tehát a színészet, a játék – minden egyes hangot az adott szituáció értelmezésével töltenek fel. A szolnoki színpadon a kimondott szavak jelentését majdhogynem azok a szavak adják, amelyek helyett kimondatnak. Az elhallgatottak fontosabbak az elhangzottaknál. A szereplők nehezen, töredékesen fejezik ki magukat. Nem tudják, nem is akarják megfogalmazni gondolataikat.”

„Székely színháza is szenvedélyes, érzelmekkel teli. Kedveli a fortisszimókat, a robbanó akciókat, és a csendes, »ejtett« részletekben is nyomatékosítja a szövegmondást, valamennyi mozzanatot szigorúan értelmeztet. A társalgási színjátás laza spontaneitása nem szűrődhet be rendezéseibe, s ez komoly eredmény, hiszen színházaink zömében azt tapasztaljuk, hogy a legsúlyosabb művek előadásában is mindjobban eluralkodik ez a stílusnak kikiáltott felületesség.” (MÉSZÁROS)

AMATŐR MÚLT

Fontos előadás volt az évadban a Paál István rendezte szolnoki *Az öreg hölgy látogatása* is. De Paál István neve másképpen is előkerült az évad-összefoglalókban, hiszen az évadban feltűnést keltett a végzős főiskolás Szikora János *Óriásccsecsemő*-rendezése, amit Pécssett mutattak be. (Az előző évadban Paál ugyanitt az *Übű királyt* rendezte, ami szintén egy nem játszott mű felfedezésének számított.) Déry Tibor avantgarde színpadi darabjának pécsi bemutatója Koltai Tamást összevetésre ragadtatja, ugyanis először – amatőr színházi körülmények között – Paál István vitte színre a művet:

„1969-ben *Az óriásccsecsemő* előadása (bevallottan? vagy öntudatlanul, pusztán attól, hogy létrejött?, ez ma már nem lényeges) maga volt a támadás. Támadás a „hivatásosság” ellen, támadás a konformizmus ellen, támadás a jólféltés ellen, támadás a naturalizmus ellen. Azt a tényt, hogy az amatőrök előbbre jártak a hivatásos színháznál Lorca, Majakovszkij vagy a »harcos« Brecht bemutatásában, sajátos módon betetőzte, hogy ők vették elő a legjobb magyar avantgarde drámát is. Hivatásos színház akkor egyszerűen nem tudta volna előadni Déry színművét. Ma a pécsi Nemzeti Színházban egészen természetes, magától értetődő módon van jelen a darab, és ennek nem mond ellent az sem, hogy több más hivatásos színházban változatlanul elképzelhetetlennek látszik. Annál a változásnál, hogy Paál István nem egészen egy évtized alatt szakmán kívüliként kezelt amatőrökből egy hivatásos színház vezető rendezője lett, kiáltóbb különbség, hogy 1969-ben egy »outsider« lázadó, 1978-ban viszont egy végző főiskolás rendezte meg *Az óriásccsecsemőt*. Paál akkor amatőrként is kezdőnek számított. Szikora ma hivatásosként az. Ez, akárhogy vesszük is, minőségi ugrás”. (KOLTAI)

¹¹ Sándor Iván: Napló az évadról (4.) *Film Színház Muzsika* 1978. júl. 15. o. A továbbiakban SÁNDOR 4.

¹² Ungár Júlia: „Vidáman enni a húst”. *Színház* 1978/2. 6–10. o.

Egy másik fontos vidéki műhellyel kapcsolatban is említhető az amatőr múlt. Simonffy András ugyanis így vezeti be az „Amatőr színpad” törekvéseinek bemutatását: „Tizenöt évvel ezelőtt az Eötvös Loránd Tudományegyetem hetilapját tudósítottam rendszeresen az Egyetemi Színpad eseményeiről. Nemcsak az Universitas együttes kimondottan színházi produkcióira gondolok itt, hanem a színpad egész tevékenységére. Irodalmi estjeire, dalestjeire, vetítéseire, szerzői és előadási produkcióira. A »hivatalos« színház akkori állóvizében megújító erejű kezdeményezések indultak el onnan, egy másfajta nemzedék kezdte kikísérletezni másfajta látásmódját.” (SIMONFFY)

Az Egyetemi Színpadon működő Universitas együttes meghatározó rendezője a 60-as években az akkor még színművészeti főiskolás Ruszt József volt, aki később párhuzamosan dolgozott az Egyetemi Színpadon és a debreceni színházban. Ruszt 1973-tól a kecskeméti színházi műhely főrendezője volt.

KECSKEMÉT

Az 1977/78-as évadban Shakespeare ritkán játszott darabját, a *Percilest* rendezte Ruszt. „Az előadás retrospektív rusztiáda” – mondja róla Mészáros Tamás. „Ruszt az egyetlen hazai rendezők közül, aki jó évtizede egyetlen drámát, egyetlen világot celebrál előadásról előadásra. Egyetlen *Passiót*, amelynek formakultúrája részben a kegyetlen színház, jelesül Grotowski ihletéséből származik, tartalmában viszont sokkalta történelmibb, ha úgy tetszik, realistább és közép-európaibb, mint a lengyel laboratórium.”

Mészáros összefoglalja a legfontosabb kecskeméti Ruszt-munkákat is: „Shakespeare-sorozatával (*Hamlet, III. Richárd, János király, Troilus és Cressida*) és két Schiller-interpretációval (*Don Carlos, Stuart Mária*) csakúgy a történelmi erejű viharokba vetett emberről beszél, az egyén és társadalmi morál, a magán- és politikai szféra tragikus összebékíthetlenségéről”. „Most, a *Percillest* sem tagadja meg teljesen ismerős szemléletmódját; a dialógusokra bontott lovagregényt – amely voltaképpen tökéletesen »individuális« megpróbáltatástörténet, abszolút kortalan és történelmietlen – mai vízióvá, jelen idejű katalizmalátomássá tágítja”.

„Ruszt rendezéseire sosem volt jellemző a teljes kiábrándultság; ő mindig katartikus előadásra törekedett, vagyis hitt abban, hogy a tragédia valóban felemeli és megtisztítja a lelket. Ezért is került makacsul a naturalizmust, ezért alakított ki magának egy stíliált, általánosan alkalmazható passiókeretet, ezért történt az ő színpadán tulajdonképpen szépen a borzalom. Puritán dekorativitása, ha szigorúan ítéljük meg, végül is esztétizálóvá szelídítette a kegyetlen színházat. De ez nem kárhozzátandó eredmény.” (MÉSZÁROS)

A Madách Színház korábbi vezető színésze, Gábor Miklós Ruszt József kedvéért szerződött Kecskemétre, ahol pályájának új, fontos szakasza nyílt meg. Gábor ebben az évadban rendezőként is bemutatkozott¹³ Kecskeméten: Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonját* vitte

színpadra. Koltai Tamás szerint „Sarkadi rossz ösztönöket a legmagasabb rendű, racionális tudatosság szintjén működtető Kis Jánosa” a Madách Színház 1967-es előadásában úgy jelent meg, mint „emberi anomália”, „szélsőséges, rendhagyó eset”. (A Madách előadásának főszerepét maga Gábor Miklós játszotta.) Épp ezért akkoriban „az *Oszlopos Simeon* még a Madách Kamaraszínházba sem juthatott el, csak a még kisebb, próbaszínpadból átalakított stúdióba”. Azóta ez a darab – akárcsak Füst Milán *Boldogtalanokja* – „megszűntek elnézően kezelt, furcsálkodásra alkalmas preparátumok lenni, Székely Gábor, illetve Gábor Miklós rendezésében leszálltak az »oszlopról«, akár Sarkadi hőse, és egyszeriben elkezdtek »másról« szólni; valamiről, ami egyáltalán nem perifériális: a személyiség eltorzulásáról, aminek okai egyaránt eredeztethetők a társadalomban és az egyénben”. „Az *Oszlopos Simeon* Kecskeméten racionálisabb, »tárgyszerűbb« és mégis színesebb előadás, mint annak idején a Madách színházi volt”. Ez az eredmény sem választható el „a színházi nyelv megújítására tett erőfeszítésektől”. Majd Koltai hozzászólja, hogy „ennek a munkának egyaránt van intenzív (a szakmát érintő) és extenzív (a színházi ízlést általánosan formáló) hatása” is.

STÚDIÓ „K”

Az Egyetemi Színpadon a 60-as években Ruszt József közvetlen munkatársa volt Fodor Tamás, aki az évad legfontosabb „amatőr színpadi” előadását, a *Woyzecket* rendezte.

„Az egyetlen Fodor Tamás vívja tovább nem könnyű küzdelmet pinceszínházban – a színházi élet egészétől elszigetelődve” – mondja Simonffy, arra utalva, hogy a 60-as évek végét, a 70-es évek elejét meghatározó amatőr színházi mozgalomból gyakorlatilag csak a Stúdió „K” maradt talpon. Miután Paál István munkája ellehetetlenült Szegeden, elhagyta a Szegedi Egyetemi Színpadot (ami később meg is szűnt), és hivatásos rendezővé lett Szolnokon. (Ugyanebből a műhelyből érkezett a később szintén hivatásos rendezővé vált Ács János és Árkosi Árpád is.)

Még működött az Universitas, de nem készített már igazán fontos előadásokat. A szintén az Egyetemi Színpadon felnőtt Halász Péter vezette Kassák színház működését ellehetetlenítették, majd Halászék lakásszínházként folytatták munkájukat, végül 1976-ban emigráltak, és Amerikában Squat Színház néven értek el sikereket.

Hosszú évekig az amatőr mozgalom meghatározó együttese volt a Lengyel Pál vezette miskolci Manézs Színpad. A színpad „működését fennállása során sokszor tették nehezzé a külső körülmények, de végül is nem ezért oszlott fel az együttes, hanem mert a színpad tagjai belátták, hogy azzal az igénnyel, ahogy dolgoztak, nem tudják amatőrként végezni színházi munkájukat, más lehetőségük pedig nem volt. Az együttes magját és Lengyelt Pált akkor a kaposvári színház szerződtette.”¹⁴ Fontos társulat volt a tatabányai Bányász Színpad, tulajdonképpen a városban ők je-

13 1970-ben a Madách Kamarában már rendezett egy előadást, az *Eszményi gyilkos* című Agatha Christie-krimet.

14 Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. *Színháztudományi Szemle* 19. Budapest, 1986. 179–251. o.

lentették a színházat, rengeteg előadást játszottak helyben, miközben az országot is járták. Vezetőjüknek 1973-ban el kellett hagynia Tatabányát, s ezzel megszűnt a társulat. Bagossy László vezette a Pécsi Amatőr Színpadot. „A hosszú ideig állandó együttes működése az amatőr keretek szűkössége miatt egyre nehezebbé vált”, így végül felbomlott. (NÁRAY)



Woyzeck (Stúdió „K”, 1977 – Gaál Erzsébet és a nézők)

Foto: archív

A szintén amatőr körülmények között dolgozó Stúdió „K” hosszú évekig tartó műhelymunkájának eredményeként született meg leghíresebb előadásuk, a *Woyzeck*, amely a korszak egyik legfontosabb produkciója volt. A Lőrinc pap téri pincehelyiségben játszott előadás – amelyet 1977 decemberében mutattak be – a közönség szerepét is újraértelmezte, hisz a nézők közegében történt a játék, akik így kénytelen (közömbös) tanúi voltak egy gyilkossághoz vezető történetnek. De az előadás legnagyobb erénye a hihetetlenül intenzív színészi jelenlét volt, Székely B. Miklós, Gaál Erzsébet, Oszkay Csaba és a többiek egészen kivételes színészsége. A *Woyzeck* nagy hazai és nemzetközi sikert aratott, három évig folyamatosan műsoron volt, több mint 130 előadást játszottak belőle, mindig teltház előtt, meghívták Bécsbe, Varsóba, Wrocławba, Londonba és Amszterdamba”, később Caracasba is, a világszínházi fesztiválra.¹⁵

Koltai Tamás így ír évad-összefoglalójában: „a legfeljebb megiscsak a Stúdió „K” *Woyzeck*je volt, Fodor Tamás rendezésében. Ez az amatőr csoport eljutott addig (legalábbis ebben a produkcióban), hogy együtt analizálja a »játékvalóságot« és az »életvalóságot«: nézőtér és játéktér összezárásával, egymásba olvasásával. De a formai találmány, ami természetesen nem Fodoréké, valami korábban nem tapasztalt intenzitást hozott létre. A színészi játék minden eddiginél intenzívebb (és játék voltában ugyancsak minden eddiginél tettenérhetlenebb) minősége kihívta a nézői jelenlét hasonló intenzitását. A kívülállás és a résztvevővé válás kényszere és egyszersmind eldöntetlensége (más szóval a dialektikája) visszahozott valamit abból, amiről úgy tudjuk, hogy visszahozhatatlan: a színházi rítust.” (KOLTAI)

„»A« színházi élet nem fogadta be azt az impulzust”, amelyet az amatőr színház jelentett – írja Simonffy –, inkább gyanakodva elutasította. Némi „látszatfrissítések” következtek csak.

VÁLTOZÁSOK – KÉRDŐJELEKKEL

Az 1977/78-as évad jelentős változásokat hozott. Kérdésként merült azonban fel az, hogy ezek eredményeznek-e majd tényleges változásokat.

„Már jó ideje nyilvánvalóvá vált, hogy kulturális életünk egyik legsebezhetőbb pontja a színházművészet” – írja Nánay István. „Bár az utóbbi években – különösen néhány vidéki színházban – születtek jelentős előadások, színházművészetünk egésze adós maradt azzal a társadalmi feladatvállalással, mely e művészeti ág sajátosságai alapján elvárható lett volna, s amelyet több más művészeti ág – így például az irodalom és a film – több-kevesebb sikerrel betöltött.” Az évadban azonban „a színházművészet megújítása érdekében a színházi élet egészét átfogó intézkedések” történtek. „A két legnagyobb horderejű döntés a Népszínház létrehozása és a Nemzeti Színház művészi tevékenységének megújítása.”¹⁶

¹⁵ A *Woyzeck* részletes elemzése, illetve az előadás születéséről, jellegzetességéről készült interjúk, valamint a produkciók fogadtatását és életét feldolgozó tanulmány a *Szabadságzigetek* című megjelenés előtt álló könyvben olvasható. (Selinunte Kiadó)

¹⁶ Nánay István: A Népszínház első lépései. *Színház* 1978/6. 1–10. o.

A Népszínház két színház összevonásából született meg. Az egyik a 25 éve létező Déryné Színház, amely több társulattal működött, járták az országot, és azokra a területekre vitték el előadásait, ahol nem működött állandó színház. Az összevonásban érintett másik színház az avantgarde programot megvalósító Huszonötödik Színház, amelynek viszont nem volt megfelelő játszóhelye, hisz a Magyar Újságírók Szövetségének alig száz főt befogadó klubjában játszottak. Az összevont színház megszervezésével a Huszonötödik Színház igazgatóját, Gyurkót Lászlót bízták meg, később ő lett az így született új színház, a Népszínház igazgatója. Fő játszóhelyül az átépített színházként újból 1978 februárjában megnyitott Várszínházat kapták meg (de tartottak előadásokat a Déryné Színház addigi budapesti központjában, a Józsefvárosi Színházban is). A Népszínház főrendezőjének viszont Kecskemétről Ruszt Józsefet hívták meg, aki több színészt is (Gábor Miklós, Vass Éva, Kézdy György, Trokán Péter, Andorai Péter, Hetényi Pál, Sára Bernadette) vitte magával az új társulatba.

A másik jelentős színházi változást a Nemzeti Színház addigi igazgatójának, Marton Endrének és főrendezőjének, Major Tamásnak a felmentése jelentette. Igazgatónak az irodalomtörténész Nagy Pétert nevezték ki, főrendezőnek a szolnoki igazgatót, Székely Gábort, vezető rendezőnek pedig a kaposvári igazgatót, Zsámbéki Gábort.¹⁷ Ők is vittek magukkal kilenc színészt a hetven tagú társulatba: Csomós Marit, Papp Zoltán, Piróth Gyulát, Lázár Katit Szolnokról, Molnár Piroskát, Koltai Róbertet, Helyey Lászlót, Vajda Lászlót, Pogány Juditot Kaposvárról.

A döntésekkel kapcsolatban egyesekben kételyek, másokban kérdések merültek fel. „Folytatja-e azt a színházformáló művészi munkát Ruszt József és Gábor Miklós, amit Kecskeméten elkezdtek?” – kérdezi az egyik kritikus. (SÁNDOR 4.) „Gábor Miklós [pedig] arról beszélt az elmúlt évad végén, hogy akik eddig egy nem túlságosan széles réteg ízléskövetelményeinek és saját igényüknek megfelelően valamiféle szellemi üvegházban vagy laboratóriumban teremtettek színházat (részben önmagára, illetve Ruszt József kecskeméti csoportjára gondolva), azokat most egyszerűen »kivetették a szabadba«, és ezek után sokkal nehezebb lesz megfelelniük a követelményeknek.” (KOLTAI)

Volt, aki azt kérdezte Pesten: „nem túl fiatalok az új fővárosi vezetőrendező?” Pedig „Ruszt József hat évvel idősebb, mint Major volt, mikor a Nemzeti igazgatója lett. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor is éppen hat évvel öregebb annál az Ádám Ottónál és Kazimir Károlynál, aki valamikor Budapestre szerződött.” (SÁNDOR 3.)

„Maradt-e olyan vidéki színházunk, amelynek művészi munkája továbbra is ösztönző erővel sugárzik ki a színházi életre?” – hangzott egy másik kérdés. És egy még fontosabb: „Vannak-e változások – első lépések – a Nemzeti Színház művészi légkörében; sikerült-e olyan nagy színészek alkotókedvét felkelteni, eszközeit megújítani, mint Törőcsik Mari, Kállai Ferenc, Kálmán György, Sinkovits Imre, Avar István?” (SÁNDOR 4.)

(Részlet a *Repedések a rendszeren. Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon* című könyvből. Selinunte Kiadó 2016.)

17 A Nemzeti Színház új vezetőinek kinevezéséről, a Nagy Péter és a két rendező, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor közt kialakult vitákról részletesebben lásd: Sándor L. István: *A Katona és kora. A kezdetek* (Ellenfény könyvek, 2014) *Csapdába került emberek* című fejezetét.



SÁNDOR L. ISTVÁN:

REPEDÉSEK A RENDSZEREN

**KULTÚRA ÉS TÁRSADALOM A 70-ES ÉVEK VÉGÉN
MAGYARORSZÁGON**

(Kádár és) Aczél rendszere
Pozsgay színre lép
Pécsi Filmszemle, avagy a valóság arcai
A kor tükré: a népművelő
Balczó és Kósa *Küldetése*
Ilyen a bokszt? (*A K.O.* és *a Rocky*)
A Csurka-probléma
Színházi változások

Kapható a Színházi Könyvek webáruházban (szinhazikonyvek.hu)
és az Írók Boltjában.



Kerégyártó István: Rükverc (Kassai Thália Színház – Szoják Andrea, Gál Tamás, Benkő Géza) *Fotó:* archív

