

Rendszerváltás a színházban

Csalóka, több értelmű a cím, legalább kétféle értelmezési lehetőséget kínál. A rendszerváltás mint cezúra, mint történelmi fordulópont a konstans mindkét közelítésben, egyúttal azonban a változó is a funkciót tekintve: esztétikai értelemben, az ábrázolás tárgyaként a rendszerváltás az esztétikum része és ekként vizsgálható, a színházi struktúra aspektusából pedig mint a társadalmi folyamat egy szegmense lehet az elemzés tárgya. A gondolkodás tán egyik irányban elindulva sem haszontalan, próbálkozzunk meg hát mindkettővel az elmúlt húsz év jelenségeiből kiindulva.

A rendszerváltás mint az esztétikum része

Hogy a rendszerváltás hogyan jelent meg a színházban mint téma, mint a társadalom önreflexiójának tárgya, annak vizsgálatát messzebbre kell kezdeni.

Közheim immár, hogy az államszocializmus négy évtizede alatt sajátos kapcsolat alakult ki színpad és nézőtér között, az összekacsintás, a sorok között olvasás speciális metódusa, aminek oka mindenekelőtt a nyilvánosság korlátozott voltában keresendő, valamint a három T (tilt, tűr, támogat) kultúrpolitikai alapelveinek érvényesülésében. A színházban áttételesen többet lehetett kimondani, megjeleníteni, érzékeltetni, mint mondjuk a sajtóban, ugyanakkor e négy évtized ebből az aspektusból szemlélve sem homogén. Hiszen a nyolcvanas évek a szellemi életben, a folyóiratokban (mindenekelőtt a *Kritikában*) már a pluralizmus-vita, a marxizmus-vita, az áru-e a kultúra-vita, a Thalész-vita (a már kirajzolódó neoliberais gazdaságpolitikáról szóló polémia) korszaka, amit az előző másfél évtized nagy szellemi áttörést jelentő fordulópontja, 1968, s az azt követő represszió alapozott meg. És azt sem árt tudatosítani, hogy önmagában a művészi kérdésfelvetés, megfogalmazás bátorsága természetesen nem jelentett automatikusan és feltétlenül egyben esztétikai értékteremtést is – már akkor sem.

A rendszerváltással mindenekelőtt a művészet társadalmi funkciójáról való gondolkodás változott meg egy csapásra, s ezzel együtt a művészettel szembeni elvárások. A társadalom rendszerváltással kapcsolatos illúziói a közvélemény-formáló társadalmi szerepvállalás föladására

készítették a színháziak jó részét, s a művészetről mint a megismerés egy formájáról való gondolkodást jobbára felváltotta a posztmodern beletörődő gesztusa, a társadalmi összefüggésekkel való szembesülés-szembesítés lehetőségéről való lemondás. Jeles színházi alkotók úgy gondolták – számos nyilatkozat utalt erre –, hogy a sajtószabadsággal, a szólás, a kimondás szabadságával nemcsak a kódolás-dekódolás színpadot és nézőteret meghittten összekötő játéka veszítette értelmét, de főlölegessé vált a társadalmi makro-környezet művészi vizsgálata is, a feladat immár az egyes ember mikrovilágában való elmélyedés.

Mint minden általánosítás, persze ez sem teljesen igaz, hiszen akadtak ugyanakkor olyan színházi műhelyek, alkotók, akik a megváltozott társadalmi körülmények között sem veszítették el tájékozódási képességüket és realitásérzéküket. Akik – szemben az össznépinek mondott eufóriával s az értelmiség jelentős része által táplált társadalmi illúziókkal – nem mondtak le a (művész) értelmiség intellektuális felelősségéről. A Katona József Színház már az 1990/91-es évadban bemutatta Zsámbéki Gábor rendezésében Brecht *Turandot* című drámáját, amelynek tárgya éppen az értelmiség társadalmi felelőssége. Az **Eörsi István** kaján aktuálpolitikai áthallásoktól sem mentes fordítását használó előadás (az egyik hordószónokot például Csu Pi-nak hívták) kíméletlenül szellemes ábrázolatát adta a rendszerváltó értelmiség és politikai elit hazug, köpönyegforgató szerepvállalásának. S még ugyanebben az évadban, ugyancsak a Katonában és ugyancsak Zsámbéki Gábor rendezésében színre került az angol kortárs szerző, David Hare *Titkos elragadtatás* című színműve, amely a kapitalizmus körülményei között a személyes szabadság érvényesülésének lehetőségeit firtatta a maga művészi eszközeivel. A következő évadban a Heinrich Böll regényéből Bereményi Géza által írott *Katharina Blum elvesztett tisztessége* című művet Ascher Tamás vitte színre a Kamrában, a média félelmetes manipulációs mechanizmusának működését feltárva a kapitalizmus keretei között. Mindössze két-három évvel a rendszerváltás után. Az 1992/93-as évadban Ödön von Horváth *Hit, remény, szeretet* című drámájának Gothár Péter rendezte Kamrabéli előadása kínált lehetőséget újabb történelmi tapasztalatszerzésre a múlthoz rendkívül ambivalensen viszonyuló, a tragikus árnyoldalakat szívesen feledő, az urizáló parádézást annál nagyobb elszántsággal megidéző társadalmi köztudatnak. S a sor folytatható a legutóbbi időkig: a Térey János és Papp András szerzette *Kazamaták* című verses dráma ugyancsak Gothár Péter rendezte 2005-ös bemutatójáig, amelyben tér, idő és cselekmény klasszikus hármasságát a Köztársaság téri pártház 1956-os ostroma adta. A drámának az ötvenhatos események hivatalos, törvényileg szabályozott értékelésénél jóval árnyaltabb, tárgyilagossabb, ha úgy tetszik „tudományosabb”, egyszersmind empatikusabb történelemszemlélete és kérdésfelvetése rendkívüli módon fölborzolta a befogadói kedélyeket, miként egy másik 56-tal foglalkozó előadás, a Mohácsi testvérek: Mohácsi István és Mohácsi János, valamint a zene-

szerző Kovács Márton műve, az *56/06 őrült lélek vert hadak* című is, amelyet Kaposvárott mutattak be 2006-ban, Mohácsi János rendezésében, s amelyet egyenesen be akartak tiltatni fölbőszült polgárok. Az előadás ugyanis – a szerzőtriász más műveihez hasonlóan – úgy exponálta a maga történelemmel kapcsolatos kérdéseit, hogy az éppen aktuális hivatalos közmegegyezést is megkérdőjelezte. Kádár János politikai mozgásterére, történelmi lehetőségeire s Nagy Imre politikusi személyiségére kérdezett rá akkor, amikor törvényileg már minden eldöntött és evidenciaként kezeltetett e tárgyban. A Tóth Ilona alakjához hasonlatos medika „forradalmi” szerepének, tettének mérlegelésére a morál s a humánus aspektusából készített jelenet elfogadhatatlannak bizonyult az orvostanhallgatóban ellentmondást nem tűrve hőst látó szemlélet számára. Pedig nem derült égből villámcsapásként érte a kaposvári közönséget Mohácsiék tabukat nem ismerő gondolkodásmódja – s itt a gondolkodáson van a hangsúly –; már a *Megbombáztuk Kaposvárt* című előadásuk is szembe ment az értelmiségi sztereotípiákkal, a dühödten bombázást követelő kirohanásokkal a Jugoszlávia széteséséhez vezető háború idején, s a *Csak egy szög* sem hagyta közömbösségbe süppedni a nézőt az előítéletes gondolkodás kialakulását, működési mechanizmusát a maga történetiségében, a cigányság sorsán keresztül firtatva.

A kaposvári színháznak rendszeresen átívelő hagyománya a tekintélyt nem ismerő gondolkodás- és látásmód, s a minőség tisztelete mindenkifelelt. Ennek jegyében dolgozott a hetvenes évektől a Zsámbéki Gábor, majd Babarczy László vezette társulat, olyan rendezők közreműködésével, mint Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Gazdag Gyula, hogy csak néhány meghatározó alkotót említsünk. Egészen a múlt évig. De előreszaladtunk kicsit az időben, a struktúra kérdéskörénél amúgy is megkerülhetetlen a kaposvári társulat sorsa mint a színházi „rendszer-váltás” drámai fejleménye.

Az imént csak vázlatosan kiemelt előadások – amelyek mellett azért természetesen születtek másutt is társadalmi érzékenységről tanúskodó produkciók, az itt sorolt példák azonban tán azt is érzékeltetik, miért fontos egy színházi műhely működésében a kontinuitás – mindenesetre azt mutatják, hogy a színházművészek egy része a megváltozott társadalmi körülmények között sem adta föl a körülöttünk lévő világ megértésének szándékát, s nem tekintette a kapitalizmus (újra)építésének első évtizedét a Kánaán előszobájának, ahonnan már csak egy ugrás a beteljesülés. S hogy miért fontos ez? Mert a szólás s a sajtó szabadságának birodalmában, a mégoly briliánsan érvelő eszme-futtatás, publicisztika sem képes azt a komplex hatást elérni, ami a művészet, így a színház sajátja: intellektuálisan és érzelmileg egyszerre megszólítani a befogadót, olyan helyzetek átélésének lehetőségét megteremtteni számára s az ítékezés felelősségét megérzéskénti, amelynekbe egyébként tán soha nem kerülne. Szemlélődő, be-beszóló kibicből részessé tenni. Kétségkívül felkavaróbb, megrendítőbb élmény ez, mint a kívülálló kényelmes,

fensőbbeséges pozíciójában tetszelegni – nem is könnyen adja oda magát a közönség. Az elmúlt két évtized érdekes jelensége, tanulsága a háritás gesztusa: a szélesebb nézőrétegek nem szívesen mondanak le a rendszerváltáshoz fűződő illúzióikról, nem szívesen szembesülnek a kapitalizmusnak ama árnyoldalaival, amelyek nyilvánvaló velejárói a fordulatnak, de amelyekről a rendszerváltó értelmiség és politikai elit a személyes egzisztenciák megőrzésének, újraépítésének vagy éppen kialakításának hevében egyként hallgatott 1989-ben. Pregnáns jelzése ennek, hogy például a *Turandot* egyébként kitűnő előadása szokatlanul rövid szériát élt meg a Katona József Színházban, s ugyanez történt a *Kazamatákkal* is. A leglátványosabban tán mégis Spiró György rendkívül plasztikus című darabja, a *Vircsaft* József Attila színházi fogadtatása mutatta, milyen erősen ragaszkodik a közönség a maga illúzióihoz, milyen kelletlenül szembesül annak művészi sűrítésével, ami körülötte van. 1996-ban szinte botrányba fulladt a nézői beszólásokkal, bekiabálásokkal tarkított előadás, markánsan érzékeltetve egy fontos változást: a nézőtér látszólagos homogenitása végérvényesen megbomlott, a társadalom pluralizmusát a közönség híven reprezentálja. A jelenségnek látszólag van egy pozitív olvasata is, amennyiben úgy tűnhet, a művészet fokozatosan visszaszerezte-visszaszerzi korábbi, rendszerváltás előtti társadalmi jelentőségét, presztízsét. Valójában inkább a pártpolitikai tagozódás jelent meg a nézőtéren, annak minden türelmetlenségével, intoleranciájával. 2002-ben a Krétakör Színház *Hazám, hazám* című, a rendszerváltás utáni Magyarországot groteszken-szatirikusan láttató előadásának zsámbéki bemutatójára szélsőséges jobboldaliak paradicsomos attakot szerveztek, Mohácsiék *56/06 örült lélek vert hadak* című opusának betiltását 2007-ben olyan jogász professzor kezdeményezte (szerencsére eredménytelenül), aki az előadást nem is látta. És mára már megjelentek szélsőségesek egy nekik nem tetszően nyilatkozó szerző független színházi előadásának végén a maguk retorziójával.

A színház társadalmi szerepének változása

A művészet, így a színház funkciójának, társadalmi szerepének változásában markáns szerepet játszott a társadalom értékrendjének átalakulása. A legmeghatározóbb tájékozódási ponttá a média vált, s a média felértékelődésével a médiaszereplők – újságírók, politikusok, politológusok, marketingmenedzserek stb. – léptek elő a legjelentősebb véleményformáló erővé. Nem véletlen, hogy míg az első parlamenti választáson még jelentős színművészek adták az „arcukat” egy-egy párt kampányához, s nevüket a listás szavazáshoz, mi több, bejutván a parlamentbe képviselősködtek is néhány évig, mára már gyakorlatilag csak elvéve feszítenek drukkerékként a háttérben (leginkább a Fidesz nagygyűlésein), nagyon kevesen vállalnak politikai szerepet.

Az értékhierarchiában való lecsúszás másik oka az eredeti tőkefelhalmozás nyereségorientált, bevétel centrikus szemlélete, ami nem kedvez a könnyen-gyorsan nem forintosítható értékeknek. (A kultúra mint hosszú távú befektetés kívül esik a fiskális szemlélet horizontján, abba legfeljebb az oktatás fér bele.) A színház ebben az értelemben látszólag csak viszi a pénzt, nem hozza. Illetve a kereskedelmi színház hozhatná, ám Magyarországon az eredeti tőkefelhalmozásnak e két évtizedes szakaszában még nem alakult ki – s az előző negyven év okán tán nem is fog – az a fizetőképes kereslet, amely a szórakoztatóiparnak ezt az ágát el tudná vagy el akarná tartani. Azok a rétegek ugyanis, amelyek színházba még mindig nem csak a felhőtlen szórakozás végett mennek, hanem elsősorban az embert a maga teljességében, ha úgy tetszik nembeliségében megszólító esztétikai élményért, nem tudnak, s tán nem is akarnak annyit áldozni a mégoly színvonalas szórakoztatóipari termékekre, hogy azok rentábilisak lehessenek. S a magyar színházi hagyomány folytatói sem tudták s tán nem is akarták teljesen elvetni a tartalmas szórakoztatás elvét: még a gyakorlatilag prózai színházból musical színházzá lett Madách Színházban is bemutatnak időnként olyan zenés darabot, mint a *Volt egyszer egy csapat* című Webber-musical, amely az irországi protestáns–katolikus szembenálláson keresztül szól a társadalmat megosztó értelmetlen gyűlölködés pusztító, embert nyomorító, tragikus voltáról. S műfajából adódóan olyan rétegekhez, fiatalokhoz is eljutott és meg tudta szólítani őket, akik egyébként tán soha nem találkoztak volna efféle problémafelvetéssel. Ez a mozzanat a finanszírozás szempontjából válhat fontossá: Magyarországon valószínűleg jó ideig még a nivós kommersz is támogató, ha nyilván nem azonos mértékben is, mint a művész színház. A finanszírozás kérdése pedig már átvezet politika és művészet viszonyához: a társadalom értékrendjének változása markánsan érzékelhető a politika művészetéhez, ezen belül a színházhoz való viszonyában is. Mivel a színház már nem számít jelentős véleményformáló erőnek – gondoljunk csak bele, 1968-ban Prágában a színházak jelentették a bársonyos forradalom egyik legfontosabb szellemi, közéleti bázisát –, a politika számára elveszítette a jelentőségét. Hol vannak már azok a daliás idők, amikor lovas rendőrök vonultak a Vígsházhoz a kaposváriak vendéglátására tóduló kordában tartására?! A kultúra, így a színház is a politika számára a (presztízs)fogyasztás része lett, se több, se kevesebb, s ekként a politikának a finanszírozásban megmutató viszonya a kultúrához, így a színházhoz is számszaki mutatók elvi alappá emelésében ölt testet – lásd a nézőszám, illetve az eladott jegyek száma mint meghatározó kritérium, vagy a felsőoktatásban a fejkvóta.

Ám hogy az utóbbi időben mind erőteljesebben nyer teret a gondolatlan tingli-tangli színpadjainkon, annak nem pusztán a kereskedelmi tévékkel versenyre kelő, a kapitalizmusból természetesen következő bevétel-centrikus szemlélet az oka, hanem mindeneelőtt a gondolatlatlanságban és gondolkodásnélküliségben érdekelt, azt preferáló, a

háború előtti „békeidők” szellemiségét újraélesztő, mintának tekintő s a társadalomra rákényszeríteni igyekvő politika. Egy vidéki város egyetlen színházában mindig is játszottak operettet és vígjátékot, hiszen a különböző nézőrétegek megszólítása egyként feladat, ám a kaposvári színház az elmúlt évtizedekben arra nézve is jó példával szolgált (és jobb társulatokban akadtak, akadnak követői), hogyan válhat a legkönynyedebbnék tűnő mű is az emberi teljességet szolgáló társadalmi-pszichológiai önreflexióvá, szellemi és „élvezeti” cikké egyszerre – hiszen a kettő nem feltétlenül zárja ki egymást, mi több, az intellektuális inspiráció is lehet örömforrás.

Összegezve, sajnálatosan megállapítható tény, hogy a pártok választási programjában jószerével egyetlen szó sem esett a kultúráról, ugyanakkor a színház az elmúlt két évtizedben mind markánsabban vált a politikai presztízsharcok részévé, vált egyre kiszolgáltatottabbá. Ennek oka mindenekeelőtt az infrastruktúrában keresendő.

Színházi struktúra a rendszerváltás után

A rendszerváltást követő két évtized legfontosabb eredménye – bár vannak, akik ezt vitatják – a múlt rendszerben kialakult színházi struktúra megőrzése, ami lehetőséget teremt a társulati műhelymunkára, a repertoárjátszásra, a művészi kockázatvállalásra. Vagyis a művészi kondíciók folyamatos karbantartására, fejlesztésére, alakítására, ami az egyéni művészsorsok szempontjából legalább olyan fontos, mint a társulatok egésze szempontjából. Korántsem beszélhetünk természetesen minden színház esetében valódi társulatról a szó alkotóközösség értelmében, de a társulati rendszerben legalább a lehetősége adott a tudatos építkezésnek, a művészi arculat kialakításának, folyamatos formálásának.

A rendszerváltás után az állami és önkormányzati fenntartású színházak közül egyet sem kellett bezárni, mi több, hosszú vajúdas után új színház is alakult Szombathelyen, s az önálló, határozott művészi arculatot öltő, a volt Madách Kamarából Örkény Színházzá lett teátrum is a régi-új értékek közé sorolható. (A Nemzeti Színház fölépítéséről ebben a kontextusban csak mint az önmagának emlékművet állító agresszív hatalmi politika káros ténykedésének kínos mementójáról lehet beszélni – de erről később.)

A Thália Színház kisebb földrengésekkel járó metamorfózisai az Arizonától a Művész Színházon át ismét a Tháliáig, előbb társulattal, majd befogadószínházként; az Új Színház létrejötté az Arany János Színházból, majd váratlan átalakítása három év után; a Tivoli megépülése és gyors vezetőváltásai még a megnyitás előtt, s ezzel párhuzamosan az Állami Bábszínház osztódása Budapest Bábszínházzá és Kolibri Színházzá mind azt mutatják, korántsem volt olyan statikus ez a struktúra, mint amilyennek a változást sürgetők láttatni próbálták, csak éppen a

konceptiózus szakmaiság hiányzott a váltások mögül, amelyek egy része ennek ellenére jól sült el. Igen jól prosperál például a gyerekeknek játszó Kolibri.

S a nézőszám sem csökkent jelentősen, még mindig 4-5 millió körüli az eladott jegyek száma, ami természetesen nem ugyanennyi színházba járó nézőt jelent, hiszen van, aki többször egy hónapban megy színházba, van, aki csak egyszer egy évben, a lényegen azonban ez nem változtat. (Az internetet használók számából sem tudható valószínűleg pontosan, hogy hányan kattannak többször is egy adott időintervallumban az adott portálra, avagy a látogatók közül hányan olvassák is el annak tartalmát, s hányan szörfölnek tovább, mégis hivatkozási alapul szolgálnak az efféle adatok például a nyomtatott sajtó példányszámaival, terjesztési mutatóival szemben.)

Az évtizedek óta időről időre fellángoló vitákban a struktúrát támadók mindenekelőtt annak merevségét szokták felróni, a társulati rendszer megkövesedett voltát s a finanszírozás aránytalanságait, nevezetesen hogy nem elég differenciált, nem kellően minőség-centrikus és nem elég rugalmas a támogatottak körébe tartozást – tehát a bekerülést és akár a kikerülést – illetően (és ebben van is valami). Tetszetős érvként pedig általában a magyar színházművészet alacsony színvonalára szokás hivatkozni, jöllehet az efféle általánosításnak ugyanúgy nincs értelme, mint az oktatás, az egészségügy vagy éppen a kritika színvonalát, minőségét illetően. Remek színházi műhelyek, nagyszerű alkotók ugyanúgy vannak a magyar színházművészetben, mint középszerű vagy éppen gyenge iparosok (ahogy mindenütt a világon, amiből a fesztiválokon, vendégjátékokon természetesen nem a szürke hétköznapiak, hanem a kiemelkedő teljesítmények, a „bezzeg” produktumok látszanak csak jobbára), ám az „alkossatok remekműveket” zsdanovi direktívája ma már aligha elfogadható kultúrpolitikai alapelv. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a finanszírozás differenciálása szükséges volna, miként ama kultúrpolitikai alapelvek megfogalmazása is, amelyek a differenciálás alapjául szolgálhatnának. Eme alapelvek hiányoznak egyelőre nemcsak a színház, de a kultúrafinanszírozás egészére vonatkozó stratégia kidolgozásához is. S amikor az állami költségek visszaszorítása a fő trend – és nemcsak a világgazdasági válság következtében, hanem mindenekelőtt a fiskális szemlélet primátusa okán –, akkor kevés remény látszik arra, hogy a kultúrafinanszírozás ne a költségvetési alkuk mindenkori pragmatizmusának legyen kiszolgáltatva, hanem stratégiai alapelvekkel megtámogatott célt szolgáljon.

A rendszerváltás a lehetőséget teremtette meg az új formák könnyebb, szabadabb létrehozásához (hiszen jelentős amatőrszínházi formációk korábban is működtek, gondoljunk csak a legendás Universitas együttesre, vagy a szegedi egyetem színpadára), az anyagi bázist pedig mindenekelőtt a Soros Alapítvány jelentette a struktúra átrendeződéséhez, a független színházi, stúdiószínházi kezdeményezések támogatásával.

A Soros Alapítvány kivonulása után gyakorlatilag a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) vette át teljes egészében ezt a funkciót, mindinkább átvállalva állami kultúrafinanszírozási feladatokat is, tovább mélyítve az állami támogatás alapelveinek tisztázatlanságából következő anomáliákat. A költségvetési finanszírozású kulturális intézmények, így a színházak esetében is jószerével az épületfenntartás és a bérek költségeit fedezi az állami, illetve az önkormányzati támogatás, az alaptevékenység, adott esetben az előadások létrehozásának költségeit azonban nem. Vagyis éppen annak a tevékenységnek a költségeit nem, amiért érdemes az épületet, az infrastruktúrát fenntartani. A függetlenek számára minimális működési háttérrel a kulturális minisztérium független és vállalkozói színházak számára évente kiírt pályázata jelent, amely pályázaton a részvétel feltétele természetesen produkciók létrehozása, a produkciókra azonban ők is további pályázatok útján szereznek pénzt. Így eshet meg, hogy egy független színház együtt pályázik produkciós támogatásért az NKA-nál mondjuk egy olyan költségvetési intézménnyel, mint az Állami Operaház.

A struktúraváltást szorgalmazók, bár a magyar színházról beszélnek, általában szemlátomást a budapesti színházi struktúrában gondolkodnak. Másként vetődik fel ugyanis mind a fenntartó felelősségének kérdése a profil meghatározását, az igazgatói kinevezéseket illetően, mind a finanszírozás minőségelvű differenciálásának problémája egy vidéki város egyetlen színháza esetében, és másként a több mint egy tucat fővárosi színház esetében.

Fontos sajátossága ennek az infrastruktúrának – szemben a többi művészeti ággal –, hogy a színházépületek folytán erősen helyhez, mondhatni röghöz kötött, s ez alapvetően meghatározza az épületekben dolgozó művészek mozgásterét, lehetőségeit a helyi önkormányzatok fennhatósága alatt.

A struktúraváltást a magyar színház negatív megítélése alapján követelők csupán az okozatra reagáltak, az okokat nem firtatták. Holott a vidéki színházak jelentős részének gyenge művészi kondícióit nem vitatva, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a metódust, ahogyan az elmúlt két évtizedben az igazgatói kinevezések zajlottak. Ennek a metódusnak ugyanis a legfontosabb jellemzője az, hogy az önkormányzati fenntartású színházak – s ilyen tulajdonképpen az összes vidéki, s a legtöbb budapesti kőszínház, azaz költségvetési intézmény is – vezetőjét pályázat útján az önkormányzat nevezi ki, tehát egy politikai testület dönt a színház jövőjéről. Művészi pályákról, művészsorsokról, hiszen egy színház arculatát, műsortervét, társulatának összetételét és művészi munkáját alapvetően az igazgató, illetve művészeti vezető határozza meg. A probléma nem új keletű, jóllehet csak most robbant be a köztudatba, amikor a 2008-as önkormányzati választások után a Fideszes többségű önkormányzatok rendre politikai szimpatizánsaikat nevezték ki színházak élére (Győrben, Sopronban, Székesfehérvárott, Kecskeméten, Veszprémben, Szolnokon), s ez nem minden esetben egyezett a szakmai kuratóriumok ajánlásával.

Amely szakmai kuratóriumok összetétele egyébként eleddig ugyanolyan esetleges volt, mint az, hogy figyelembe veszi-e az önkormányzati testület a kuratórium ajánlását avagy sem. (Az esetek többségében nem vette figyelembe, vagy eleve úgy kérte fel a szakértőtestület tagjait, hogy biztosítva legyen a kívánt eredmény.)

E sorok írója már 2000-ben arra figyelmeztetett egy sajtópolémiában, amikor a szakmai kuratórium javaslata ellenére a jelentős fiatal rendező, Novák Eszter helyett a színész Kolti Helgát nevezték ki a veszprémi színház élére, hogy természetesen akkor is politikai döntés született volna, ha történetesen a szakmai szempontok érvényesülnek az eredményben, hogy tehát nem pusztán a döntéssel, hanem a szisztémával van a baj. Nem lehet ugyanis a jó királyban bízni, megfelelő jogi kereteket kell teremteni ahhoz, hogy minden esetben a szakmaiság, a szakszerűség érvényesülhessen az ilyen döntésekben – ami természetesen nem jelenti azt, hogy a szakma tévedhetetlen. A veszprémi esetet megelőzően, 1999-ben az akkor még Fideszes vezetésű szegedi önkormányzat az izgalmas, értékes három évadot maga mögött tudó, Szikora János vezetésével és Zsótér Sándor, Telihay Péter rendezői együttműködésével formálódó Szegedi Nemzeti Színház élére Korognai Károlyt, a Vígszínház színészét nevezte ki. 2001-ben Debrecenben történt hasonlóképpen az igazgatóváltás, ahol a nagy tapasztalattal rendelkező rendezőt, Lengyel Györgyöt váltotta a színész Csutka István az igazgatói székben. Mindhárom esetben markáns mélyrepülés következett be a színház életében – s a sor folytatható. Ugyanakkor az ellenpróba is működött: Egerben, ahol az önkormányzat figyelembe vette a szakmai kuratórium ajánlását, Csizmadia Tibor rendező nagyszerű társulatot építve, izgalmas műsorpolitikával már a második ciklusát tölti, akárcsak Harsányi Sulyom László Tatabányán, vagy Tasnádi Csaba Nyíregyházán. Ezek a színházi alkotóműhelyek jelentős művészi értékeket hoznak létre, amelyek a magyar színházművészet egésze szempontjából fontosak. Nincs ugyanis helyi érdekű színházművészet, csak egyetemes magyar színházművészet létezik. A film esetében ezt nem kell hangsúlyozni, az infrastruktúra következtében ugyanis a filmművészet nem olyan kiszolgáltatott a politikának (legalábbis a helyi politikának) szakmai kérdésekben, mint a színház, nincsenek ilyen jellegű földrajzi kötöttségei. A színházra a (helyi) politika megpróbálja a maga ciklikusságát rákényszeríteni, választások után a maga klientúráját helyzetbe hozva. Nem véletlenül jött létre könnyebben a filmtörvény, mint a színházi, vagy ahogyan végül is nevezik, az előadóművészeti törvény – a filmeseknek csak a legfelső szintű politikai vezetéssel kellett megvívniuk a maguk harcát a művészi szabadságért, a függetlenségért, a színháziaknak ezzel szemben helyi vezetőkkel kell viaskodniuk, mára már alkotmányos jogaikért, a művészi autonómiáért, a szólás, a gondolat szabadságáért.

Végtelenül szomorú példája ennek az egyik legfontosabb magyarországi színházi műhely, a kaposvári sorsa, amelyet nem átalított a város

jobboldali többsége föláldozni politikai érdekek jegyében. Hogy nem másról van szó, azt a több évi huzavona nyilvánvalóan jelzi (egyébként az önkormányzatok általában nem is igen titkolják szándékaikat, legfeljebb a magyarázat álszent). Ennek során előbb a leköszönni készülő Babarczy László volt kénytelen meghosszabbítani három évvel a mandátumát, mert a város vezetése nem akarta elfogadni a belső utódlás tervét, majd az önkormányzat több körben, többeket meghívott a pályázatra, közismerten jobboldali elkötelezettségű művészeket természetesen, akik között volt markáns színházteremtő, de nyilvánvalóan nem a kaposvári társulat karakterében, stílusában, művészi törekvéseiben gondolkodó rendező, és volt másutt már kudarcot vallott színházvezető – mindegy, csak ne maradhasson érintetlenül a kaposvári szellem, amelyet már betiltatni is megpróbáltak, miként arra a korábbiakban utaltam.

Az is igaz, hogy a színházi szakma – éppen az infrastruktúra miatti kiszolgáltatottsága révén – korábban sem mutatott harcos ellenállást, olyan súlyos kérdésben sem, mint a Nemzeti Színház felépítésének ügye. Bár a színházak érdekérvényesítő képessége ismertségük okán elvileg még mindig lényegesen jobb a társadalom más rétegeinél (jóllehet éppen eme ismertség ereje kopik a színház társadalmi szerepének fent vázolt módosulása, illetve a művészet kiszorulása okán a médiából), minden ellenállás nélkül megtehetette az Orbán-kormány, hogy érvényes szerződést és szakszerűséget semmibe véve építse meg a maga presztízsszínházát, a Nemzetinek nevezett teátrumot. Természetesen nem Bán Ferenc pályázaton nyertes, szakmai konszenzussal elfogadott terve alapján, és nem az 1998-ban még a Horn-kormány által az Erzsébet téren elhelyezett alapkőre, hanem Siklós Mária korszerű színjátszásra kevésbé alkalmas elképzeléseit megvalósítva a Duna-parton, s leváltva a majdani használókat is. Míg ugyanis az Erzsébet téren a Bálint András vezette leendő társulattal közösen gondolkodva épült volna a színház, Siklós Mária korszerűtlen, akusztikailag és a színpad láthatását tekintve is problémás épülete az Orbán-kormány által kinevezett Schwajda György kormánybiztosi közreműködésével épült föl 2002-re (a kaposvári társulat élére tavaly kinevezett igazgatóként az ottani színházépület rekonstrukcióját is feltehetően ő irányítja majd), s avatott fel a választások előtt nem sokkal. A történethez az is hozzátartozik persze, hogy az alapkőletétel is kampányidőszakra esett négy évvel korábban, s hogy valójában a Nemzeti Színház építésének XIX. századi problematikája már akkor, 1998-ban is idejétmúltnak, fölöslegesnek tetszett – viszont kétségtelenül felépülhetett volna egy új, korszerű színházépület –, pusztán politikai gesztusként volt értelmezhető, politikai jelentőséggel bírt. A szakma tehetetlenségének oka mindenekelőtt az egzisztenciális kiszolgáltatottság volt, hiszen a színházművészet rendkívül pénz és infrastruktúra-igényes. Létezik persze a szegényszínház fogalma, és valóban mind többen csinálnak színházat függetlenek pincében, padláson, lakáson, sufnyiban – szellemi és/vagy egzisztenciális értelemben

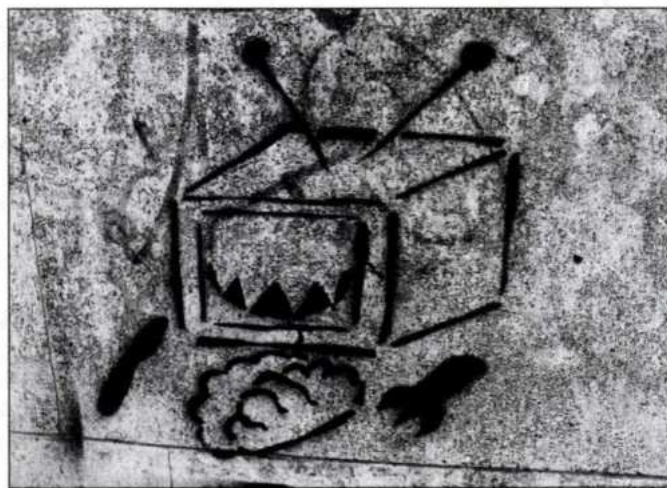
függetlenek egyaránt –, az egyik legkomplexebb művészeti ág hosszú távon és alapvetően mégsem mondhat le a vizuális- és akusztikai elemek, hatások összetettségéről (ami meglehetősen technikaigényes), nem művelhető magányosan egy szobában, miként az irodalom vagy a képzőművészet. Ám az ellenállás elmaradásának másik oka a kétféle demokrácia-felfogásban rejlik. A protestálást ellenzők akkor azzal érveltek, hogy aki a pénzt adja, az diktál. E felfogás szerint az állampolgár négy évente a választásokon teljes egészében átruház minden döntési jogot és felelősséget választottjaira, a kormányra és a parlamentre. Az ellenállás híveként magam azzal érveltem, hogy a négy évente megválasztott törvényhozás, élén a kormánnyal nem a saját pénzét osztja újra, hanem az adófizetőkét, vagyis mindannyiunkét, szakmabéliek és szakmán kívüliek adóforintjait, joga tehát mindenkinek, így a szakmának is elvárni a szakszerűséget, illetve elősegíteni a szakszerűség érvényesülését. S így van ez bármely más területen is. Az adófizetők pénzére való hivatkozás ugyanakkor – ezt be kellett látnom az idők során – vészes demagógiához is vezethet, de ez messzire visz a tárgytól. Miként az önkormányzatiság fogalmának értelmezése is, ami meglehetősen távol esik a mai politikai intézményrendszer működésétől és tartalmától. Ám mivel ez a politikai intézményrendszer a kerete a színházak működésének, ez a fajta politikai figyelem, gondolkodásmód, a politikai presztízsharc és erőfitogtatás határozza meg azóta is a politika viszonyát a színházhoz, ennek ellenében, a szakszerűség érvényesülésének védelmében a törvényi szabályozás látszott az egyetlen megoldásnak arra, hogy például az igazgatóváltás, a pályázatok kiírása szakszerűen történjék. Hogy ne kerülhessen sor például a szerződötési időszak után igazgatóváltásra, amikor az esetleg elküldött színész már nem tud mihez kezdeni; ne lehessen három évnél rövidebb időre kinevezni igazgatót, ahogyan korábban Miskolcon, majd Kaposváron tette az önkormányzat, áthidaló megoldásként egy évre szóló kinevezésekkel, ami művészi értelemben a társulatok számára elvesztegetett idő; s ne legyen figyelmen kívül hagyható a meghatározott módon, szakmai szervezetek delegáltjaiból összeállított kuratórium véleménye stb.

Fonák módon végül a törvény-előkészítés sem a szakma kezdeményezésére, hanem miniszteri felvetésre indult el – nézetem szerint az imént említett okokból. S a két éves szakmai egyeztetések után elkészült törvény végül éppen ezt a problémát nem rendezi megnyugtatóan, a tamaskodókat igazolva, akik a szakmán belül mindig azzal háritották el a törvényi szabályozás kezdeményezésének gondolatát, hogy az önkormányzati törvénnyel szembe menni úgysem lehet, márpedig annak módosítására volna szükség ahhoz, hogy a szakmai kuratóriumok érdemi jogosítványokat kaphassanak, illetve hogy a felállításuk módja is megfelelően szabályoztathasson.

A parlament által 2008 decemberében elfogadott előadóművészeti törvény működőképessége majd elválik a gyakorlatban. Annyi bizonyosnak

tetszik, hogy rugalmasabbá teszi a struktúrát a színházak kategóriába sorolásával és a regisztráció intézményével, ami röviden összefoglalva annyit tesz, hogy a különböző alkotóműhelyek meghatározott kritériumok alapján regisztrálhatnak az egyes kategóriákba, s ennek alapján kaphatnak állami támogatást. Szabályozottá válik tehát a támogatottak körébe való bekerülés, aminek szükségességét markánsan vetette fel az utóbbi tíz évben a Krétakör Színház vagy a Pintér Béla és Társulata, a Stúdió „K”, Bozsik Yvette, Frenák Pál, a Tünet Együttes, Horváth Csaba nemrégiben alakított ForteDance nevű társulatának létrejötte és működése, hogy csak néhány kiemelkedő alkotóközösséget említsünk a teljesség igénye nélkül. További előnye lehet a törvénynek a többletforrás biztosítása a terület számára, valamint adókedvezmény formájában a magántőke tervezett bevonása a finanszírozásba, nem szólva a speciális munkajogi szabályozásról. A részletekről még nyilván sok vita fog zajlani, merthogy az ördög, mint tudjuk, ezekben lakozik.

Van azonban egy mind nehezebben megválaszolható elméleti, egyszersmind gyakorlati kérdés: hogyan biztosítható, hogy a szakmai érdekek képviselőire hivatott szakmai szervezetek valóban szakmai érdekeket és ne politikai érdekeket képviseljenek? Egyáltalán, milyen alapon tekinthető egy szakmai szervezet reprezentatívnak? E probléma ugyancsak messze túlmutat a színházművészet térrénumán, a civil szféra érdekérvényesítő képességének és ellenőrző funkciójának általánosabb problematikája felé, ám éppen a törvény-előkészítés időszaka tette rendkívül aktuálissá, amikor is jobbra az említett újonnan kinevezett színházigazgatók megalapították a Magyar Teátrumi Társaságot, mondván, a Magyar Színházi Társaság, amely 47 budapesti és vidéki színházon, továbbá 9 vidéki bábszínházon kívül többek közt olyan szakmai szervezeteket tömörítő ernyőszervezet, mint a MASZK Országos



Színészegyesület, a Független Színházak Szövetsége, a Szabadtéri Színházak Szövetsége, a Magyar Látvány-, Díszlet- és Jelmeztervező Művészek Társasága, a Magyar Színházrendezői Testület, a Színházi Dramaturgok Céhe stb., nem képviselte kellőképpen az ő érdekeiket (mármint az általuk képviselt intézményekét) az egyeztető tárgyalások során. A törvény-előkészítés utolsó fázisában tehát azzal az igénnyel léptek fel, hogy önálló tárgyalópartnerként velük külön konzultáljon a miniszter, illetve a minisztérium. A 11 tagot számláló Magyar Teátrumi Társaságot alapító színházak egyébként tagjai a Magyar Színházi Társaságnak, ekként az előkészítésben részt vehettek és részt is vettek. Meglehető kritikai észrevételeikben még igazságaik is vannak. Hogy azonban alapvetően politikai indíttatású szervezetről, érdekközösségről van szó, azt bizonyítja, hogy kiáltványukkal a Fidesz honlapján lehetett először találkozni. Márpedig a szakmai konszenzusra törekvés helyett a pártpolitikai megosztottságot nemcsak elfogadni, de szolgálatába állni és kiterjeszteni a művészet ettől alapvetően idegen terepére, megtehetően kétes vállalkozás és súlyos felelősség.

Egy alkotó, egy műhely művészi súlya, hitele nyilvánvalóan nem alapozható meg sem politikai kinevezésekkel, sem efféle szervezetek létrehozásával, azt kinek-kinek magának kell megteremtenie. Ám ha a politika kellő önmérséklet híján nem hajlandó tiszteletben tartani a szakmai érdekeket és előnyben részesíteni a szakszerűséget az ideologikummal szemben – és ebben még partnerekre is lel a szakmában –, annak a terület egésze látja súlyos kárát, és még tágabb összefüggésben a társadalom egésze.

A színházművészet az elmúlt két évtizedben gyönyörű példáját adta Romániában, hogy mennyire politikafeletti tud lenni, mennyire egyetemesen emberi tud lenni. Román rendezők erdélyi magyar színházakban remek előadásokat hoztak létre, mint ahogy magyar rendezőket is hívnak rendre dolgozni román színházakba – az együttműködés alapja a művészi hitel, semmi más. Ott is próbálkozott a politika megbontani az efféle normális együttélést, Székelyudvarhely korábbi polgármestere, Szász Jenő nem hagyta például, hogy a néhány év alatt izgalmas műhellyé érő színház társulatát továbbra is Szabó K. István rendező vezesse, aki fiatal román rendezőket rendszeresen vont be a közös munkába. És megpróbált a politika a temesvári magyar társulat élére is politikai kinevezettet állítani, a romániai színházi törvény azonban megfelelő jogi háttérrel nyújtott ahhoz, hogy ha csak utólag, per árán is, de megakadályozható legyen a politika térdnyerése a szakmaisággal szemben.

Nemrégiben egy a válságkezelés problémáival foglalkozó értelmiségi konferencián az egyik felszólaló arra buzdított, próbálnánk meg Magyarországon mindenekelőtt a magyar–magyar párbeszédet megteremteni. A polgári együttélés minimumát megcélózni mint maximumot – pillanatnyilag valóban ez tűnik a legnehezebbnek. Itt tartunk a rendszerváltás huszadik évében.