

A RENDSZERVÁLTÁS MINT TÉMA A SZÍNPADON*

Fókuszban a fordulatot követő két évad

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

Közhely immár, hogy az államszocializmus négy évtizede alatt sajátos kapcsolat alakult ki színház 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 alapelvek érvényesülésében.

A színházban áttételesen többet lehetett kimondani, megjeleníteni, érzékelteni, mint mondjuk a sajtóban, ugyanakkor e négy évtized ebből a szempontból sem homogén. Hiszen a nyolcvanas évek a szellemi életben, a folyóiratokban (mindenekelőtt a *Kritikában*) már a pluralizmus-vita¹, a marxizmus-vita², az áru-e a kultúra-vita³, a Thalész-vita⁴ (a már kirajzolódó neoliberális

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. (Hans-Thies Lehmann más aspektusból megfogalmazott gondolata idézhető itt egyetértéssel, miszerint „az esztétikum társadalmi pozíciókra és nézetekre történő szokásos redukciója üres marad”⁵.) 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 színházakat nem csekély részét, s a művészetről mint a megismerés egy formájáról való gondolkodást jobbra felváltotta a posztmodern beletörődő gesztusa, a társadalmi összefüggésekkel való szembesülés-szembesítés lehetőségéről való lemondás. Jeles színházi alkotók is úgy

gondolták – számos nyilatkozat utalt erre –, hogy a sajtószabadsággal, a szólás, a kimondás szabadságával nemcsak a kódolás-dekódolás színházot és nézőteret meghittent összekötő játéka vesztette értelmét, de fölöslegessé vált a társadalmi makro-környezet művészi vizsgálata is; a feladat immár az egyes ember mikrovilágában való elmélyedés.⁶

De nemcsak az alkotók, hanem a kritikusok, esztéták körében is érzékelhető volt ez a szemlélet.

A Katona József Színház 1990 novemberében bemutatott Brecht-előadása, a *Turandot, avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa* kapcsán Orsós László Jakab ekként teszi le a voksát e dilemmában, s tágítja egyetemes érvényűvé: „A legkülső kör a politikáé. Egy ilyen direkt módon értelmezhető darab azzal a kérdéssel szembesít bennünket, hogy vajon nem túl szegény, nem túl csupasz-e a politika, amint kizárólagos témává válik. Nem gondolom, hogy ez a kérdés minden időben releváns, ám úgy vélem, hogy 1990 végén Magyarországon biztosan az. A kilencvenes évek politikai és kulturális környezetében hiányérzetet kelt az, ami túllépi a személyesség határait, vagy

* Részletek a *Rendszerváltás a színházban* című, készülő kötetből



56 06 / örült lélek, vert hadak – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006 (fotó: Kaposvári Csiky Gergely Színház)



Kazamaták – Katona József Színház, 2006 (fotó: Katona József Színház)

éppen megtorpan azok előtt. Belül lenni ezeken a határokon egyben a törekénység közelségét is jelenti. Mintha a személyesség változó, bizonytalan és sokrétegű területéről volna adekvát módon látható mostanában a világ; arról a területről, amelyen állva a tételes magabiztosság nem jelent túl sokat.”⁷ Mint minden általánosítás, a fenti megállapításom is igazságtalan persze némileg a művészet társadalmi funkciójáról való gondolkodás megváltozását illetően, hiszen akadtak ugyanakkor olyan színházi műhelyek, alkotók, akik a radikálisan 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.

Itt mindenekelőtt az imént hivatkozott előadás, Brecht Zsámbéki Gábor rendezte *Turandot*-ja említendő a Katona József Színházban, amelynek tárgya éppen az értelmiség társadalmi felelőssége (szemben Orsós László Jakab fent idézett leegyszerűsítő értelmezésével). Az **Eörsi István** kaján aktuálpolitikai áthallásoktól sem mentes fordítását használó előadás – az egyik hordószónokot például Csu Pi-nak hívták (értsd: Csurka Pista) – kíméletlenül szellemes ábrázolatát adta a rendszerváltó értelmiség és politikai elit, a Tuik (azaz Tellekt Uel In-ek, értsd: Intellektuelek) hazug, köpönyegforgató szerepvállalásának. A politikai pamflet jelleg azonban csak a felszín, Brecht műve és a Zsámbéki Gábor rendezte előadás sokkal mélyebbre hatolt a társadalmi összefüggések felmutatásával.

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, eleget téve tán az Orsós László Jakab imént hivatkozott írásában megfogalmazott igénynek, amennyiben „a személyesség változó, bizonytalan és sokrétegű területéről” szemlélte a világot (miként maga a történet is), ám az egyéni lét és a társadalmi mozgások összefüggésének érzékeltetésével túl is lépve azon.

A következő évadban a Heinrich Böll regényéből Bereményi Géza által írott *Katharina Blum elvesztett tisztessége* című művet Ascher Tamás vitte színre a Katona József Színház Kamrájában, 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 felelevenítő társadalmi köztudatnak. (Fontos funkciója ez a művészetnek, azon belül is mindenekelőtt a színháznak, hogy elméleti, intellektuális kérdéseket, kérdésvetéseket az empátia révén, a beleérzőkészség mozgósítása által megélhetővé, átélhetővé tesz, személyes tapasztalattá szublimál.)

S a sor folytatható egészen a legutóbbi időkig, most azonban csak a 2000-es évek közepéig ugorjunk: a Térey János és Papp András szerzette *Kazamaták* című verses dráma ugyancsak Gothár Péter rendezte 2006-os bemutatójáig⁸, amelyben tér, idő és cselekmény klasszikus hármas egységét

a Köztársaság téri pártház 1956-os ostroma adta. (Ötvenhat megítélése kétségtelenül sarkalatos kérdésévé vált a rendszerváltásnak, az értelmezésére, megértésére tett kísérletek ezért hatottak a rendszerváltást követően, a parlamenti demokrácia keretei között is tabudöntögetésnek – immár ellenkező előjellel, mint az államszocializmus időszakában.) A dráma történelemszemlélete jóval árnyaltabb, tárgyilagosabb az ötvenhatos eseményeknek a rendszerváltás alkalmával törvényileg szabályozott újraértékelésénél; ha úgy tetszik „tudományosabb”, egyszerűsmind empatikusabb, nem csoda hát, hogy rendkívüli módon fölborzolta a befogadói kedélyeket.

A *Kazamaták* előadását elutasítók fölháborodottan kérték ki maguknak a darab s az előadás humánus vezérelte problémafelvetését, amely nem fekete-fehér képletet állított fel. Nem hős forradalmárokat és pusztulásra érett gyilkos ávosokat vonultatott fel a Köztársaság téren, az emlékezetes vérengzés színhelyén, hanem embereket, akik közül van, aki csapdába került és nem érti, miért; van, aki érti, és próbálna ésszerűen viselkedni. Vannak a térre sodródott tájékozatlanok és vérszomjas gyilkosok, kíváncsiak és józanok, kegyetlenek és szerencsétlenek. Félelmek és indulatok, „munkahelyi” konfliktusok és spontán önszerveződés. Esendőség és komikum mindkét oldalon. A szerzőknek s a rendezőnek nem történelmi igazságszítás volt a célja, sokkal inkább árnyalt gondolkodásra próbáltak inspirálni. A közönség azonban, úgy tűnt, nem nagyon szereti az efféle szellemi inzultusokat. Olyannyira nem, hogy a következő évad végét sem érte meg az előadás, érdeklődés hiányában levették a műsorról, ami a Katona esetében szinte példátlan, tán csak a *Turandottal* esett meg hasonló.



Csak egy szög – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2003, elől Némedi Árpád és Hunyadkürti György (fotó: Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Miként egy másik 56-tal foglalkozó előadás, a Mohácsi testvérek: Mohácsi István és Mohácsi János, valamint a zeneszerző Kovács Márton műve, az *56/06 örült lélek vert hadak* című is „kiverte a biztosítékot” – ahogy mondani szokták –, 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 a történelem „helyes” megítélése már törvényileg volt szabályozott, és evidenciaként kezeltetett.

Az ötvenhatos események ellentmondásos voltát fonák módon éppen a dilemmamentes ünneplést megzavaró szélsőjobboldali erők megmozdulásai, s az utcai politikálást forszírozó legnagyobb ellenzéki pártnak és szövetségeseinek október 23-án tartott politikai nagygyűlését követő zavargások hozták ismét felszínre. A kaposvári előadás olyannyira frissen reagált mentális közállapotainkra, hogy az *56 06/örült lélek vert hadak* már ezeket az évfordulós eseményeket is beépítette a maga örkényi fogantatású abszurdjába, amelynek leglényegesebb szem-

léleti sajátossága, hogy Nagy Imre alakját és szerepét valamint Kádár János mozgásterét az adott történelmi helyzetben a reálpolitika szemszögéből mutatta fel. Mohácsiék látásmódjának fanyar humora meghökkenítően lírai helyzeteket tudott teremteni: a kötődés szimbólumaként elejtett töltőtoll miatt meghíusuló kivándorlás, a lassan leereszkedő vasfüggöny incselkedése a menekülővel a határok lezárásának pillanatában a szükségzerű véletlenek szívfájdítóan mulatságos pillanatait eredményezték.

Miként a *Kazamaták*ban, itt is megjelent a gyilkos indulat, itt egy fiatal orvosnő alakjában, akit ugyan nem Tóth Ilonának hívtak a színpadon, de mert története hajazott a valóságos személyére, akit 56 után gyilkosság vádjával kivégeztek, majd a rendszerváltás után rehabilitáltak, és mert a szerepet játszó színésznő egy röpké interjúban utalt a történelmi előzményre, a szélsőjobboldali portálok minősíthetetlen hangnemben kezdtek pocskondiázni őt és a színházat, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem jogász professzora pedig az ügyészséghez fordult, megpróbálván betiltatni az előadást addig is, amíg a remélt személyiségi jogi per le nem zárul. 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 látni kívánó szemlélet számára. Az ügyészség nem indított pert, így az előadás maradt, ám korántsem biztos, hogy ekkora figyelmet sikerült volna kivívnia kétségtelenül meglévő intellektuális, művészi erejével. 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*⁹ című előadásuk is szembe ment az értelmiségi sztereotípiákkal, a dühödten bombázást követelő kirohanásokkal a Jugoszlávia széteséséhez vezető délszláv háború idején, s a *Csak egy szög*¹⁰ sem hagyta közömbösségbe süppedni a nézőt az előítéletes gondolkodás kialakulását, működési mechanizmusát a maga történetiségében, a cigányság sorsán keresztül firtatva. Ezeknek az előadásoknak a tematikájából egyébként szépen kirajzolódnak azok a törésvonalak is, amelyek a rendszerváltás után pluralizálódó magyar társadalmat egyre erőteljesebben osztották-osztják meg.

A kaposvári színháznak rendszereken átívelő hagyománya a tekintélyt nem ismerő gondolkodás- és látásmód, s a minőség tisztelete mindenekfelett.¹¹ 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 2008-ig. De előreszaladtunk kicsit az időben...

Az imént csak vázlatosan kiemelt előadások – amelyek mellett azért természetesen születtek másutt is társadalmi érzékenységről tanúskodó produkciók (ezekre a továbbiakban a kronológiát követve még visszatérek) – mindenestre 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, amikor „nincs olyan napi kérdés, amely a vég nélküli kommentárokban, különadásokban, talkshow-kban, riportokban, interjúkban az undorodásig ne lenne »kibeszélve«¹², 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 a lehetőségét megteremtteni számára – miként arra fentebb a tapasztalatszerzés kapcsán már utaltam –, s a döntés, ítékezés felelősségét megérzéskíteni, amilyenekbe egyébként tán soha nem kerülne. Szemlélődő kibicből részessé tenni (nem

abban az értelemben persze, ahogyan azt az Erika Fischer-Lichte elméletét¹³ ihlető s kiindulópontjául szolgáló Marina Abramović-performance¹⁴ tette például). Nem jelenti ez azt, hogy a társadalom szívesen él is e lehetőséggel, de a színházművészetnek ez akkor is lényegi sajátossága, s az empátia-keltés utolérhetetlen módja.

A Mohácsi-testvérek és zenei alkotótársuk, Kovács Márton a már említett *Megbambáltuk Kaposvárt* című előadásban ezt a lehetőséget aknázták ki szinte a végletekig, amikor a célponttá válás érzését szimulálták a nézőtérben¹⁵.

Kétségkívül felkavaróbb, megrendítőbb élmény volt ez a Mohácsiék generálta, mint a kívülálló kényelmes, fensőbbeségi pozíciójában tetszelegni – nem is könnyen adja oda magát a közönség ilyesminek. „Ha egy pillanatra mégis engedünk a kísértésnek, hogy minden aggály ellenére a jelenlegi társadalmi struktúrák kifejeződését lássuk a posztdramatikus színházban – írja Hans-Thies Lehmann, és Mohácsiék színháza esetében nézetem szerint nem is tehetünk mást –, akkor meglehetősen komor eredményre jutunk”: a társadalom vélhetően „nem tudja vagy nem akarja elviselni a feszítő konfliktusok komplex és elmélyült ábrázolását, amely e konfliktusok lényegéig hatol. A társadalom olyan illuzórikus komédiáját igényli, amely ilyesféle konfliktusokat egyáltalán nem mutat

fel.¹⁶ S a továbbiakban konkrét példával igazolható Lehmann állításának folytatása, miszerint akaratlanul „a színházesztétika is visszatükröz ebből valamit. Feltűnő egyfajta bűnultság, ami a társadalmi lét alapjainak nyilvános megvitatását illeti.”¹⁷

Az első két évtized érdekes jelensége, tanulsága a hártítás 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 Katona József Színház már említett, Zsámbéki Gábor rendezte s a rendszerváltás problematikáját szinte elsőként tematizáló, kitűnő *Turandot*-előadása – mint említettem – szokatlanul rövid szériát élt meg, s ellentmondásos fogadtatása a kritikai reflexiókban is tetten érhető.

„Az, hogy a Katona József Színház egy Brecht-tételdráma mellett dönt, tudatos és súlyos állásfoglalást ígér – írja Orsós László Jakab. – Arra tesz kísérletet, hogy megvizsgálja, miként artikulálódik a darab megírásának helyén és idején kívül. Leegyszerűsítve a jelenséget: a Katona József



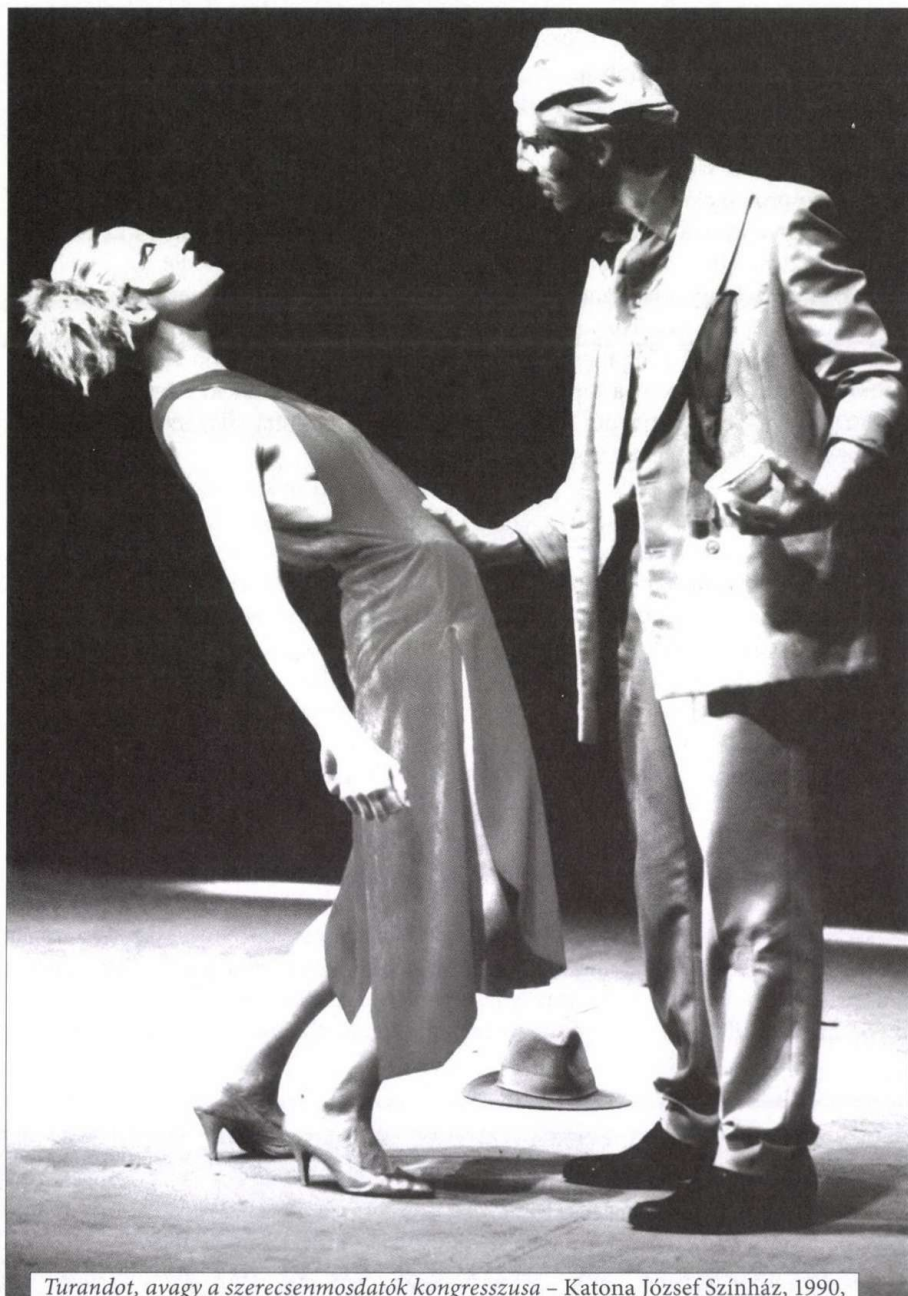
Turandot, avagy a szerencsenmosdatók kongresszusa – Katona József Színház, 1990, Söptei Andrea és Varga Zoltán (fotó: Katona József Színház)

Színház a darabválasztással politizál. Nézőit nem egyszerűen arra sarkallja, hogy öszevessék, hanem hogy megfeleltessék azt, amit a sötétben látnak és hallanak azzal, amit nappali fényben tapasztalnak. Ám a didaktika csak kiváltságos időkben bizonyul megfelelő módszernek; az egyértelműség időiben: forradalomban, véres puccsban, felkelésben. Az idő elmúltával elveszti jelentőségét, átalakul dokumentummá. Egy olyan korszakban, amikor reflexióra reflexió felel, évrre annak pontosítása, kétséges, hogy egy olyan szélesre tárt parabolában, mint amilyen a *Turandoté*, szívesen hajtjuk-e végre a behelyettesítéseket. [...] A homogenitásnak ezzel a példájával a színház mintha felsorakoznék az autóbuszban, a közértben politizálók mögé.¹⁸ Orsós László Jakab látszólag az árnyaltságot, a sokrétűséget kéri számon a darabon, illetve az előadáson, valójában azonban nézetem szerint Hans-Thies Lehmann-nak a színházesztétika benuházaására is vonatkozó imént idézett tételét igazolja.

Orsóssal ellentétben az osztrák Günter Freitag elismeréssel szólt mindenekelőtt arról, hogy a budapesti Katona József Színház akkor tűzte műsorára Brecht művét, amikor annak előadása „már elveszítette kötelező művészi penzumjellegét”, s nyugtázta: az, hogy Zsámbéki Gábor megrendezte a darabot, „nemcsak politikai jelzésként értékelendő, hanem úgy is, mint az együttes első lépése egy eddig szokatlan stílus területén”¹⁹.

Freitag értelmezése szerint „Brechtnek, amikor e viszonyokat példabeszédszerűen feldolgozta, a weimari köztársaság lebegett a szeme előtt, a mai Magyarországon azonban a szélkakasok és köpönyegforgatók nemzedéke áll a színpadon: azok, akik egykor a kommunizmust dicsőítették, s most ugyanolyan hangosan s nem kevés meggyőző erővel zengik a piacgazdaság – és nem ritkán a nacionalista önteltség – himnuszát”.²⁰ Pozitív értékelése mellett maga Freitag is érezte a kétes fogadtatást, s eme tapasztalatának hangot is adott: „A maszkokkal való szuverén játéknak, a hihetetlen precizitással előadott, bábszerűen redukált mozgásformáknak köszönhetően olyan stilizálás születik, amely egyszersmind feltárja a színdarab időszerűségét és kényelmetlen mondanivalóját. (...) Hogy ezt a sikert a hazai közönség is értékeli-e, az még majd kiderül. Annyi bizonyos, hogy a bemutató estéjén a taps bár udvariasan, de szokatlanul hűvösen hangzott.”²¹

Magam egy évvel a bemutató után már amolyan rekviemként írtam az előadásról, mondván: „Mire e sorok megjelennek, talán már csak emlékéket őrizhetik a Katona József Színházban egy esztendeig látható volt előadásnak.”²² Az analógiákban s az újdonsült



Turandot, avagy a szerencsenmosdatók kongresszusa – Katona József Színház, 1990, Söptei Andrea és Varga Zoltán (fotó: Katona József Színház)

demokrácia lehetőségének mámorában gondolkodó, mindent behelyettesíteni próbáló szemlélő könnyen elveszíthette a fonalat, amikor nem vezethette lineárisan végig az elmúlt évtizedek antidemokratikus vonásaira utaló mozzanatokot a valóság mintájára a teljes bukásig, hanem bizonyos kérdéseknél és alternatíváknál meg kellett állnia, el kellett gondolkodnia. Ám ami igazán hőkölésre készítő lehetett volna, odáig már nem jutott el a kényelmes parabolákhoz szokott és ezért túlságosan korán megtorpan elme: a Brecht vázolta és a Katona József Színház társulata által érzékenyen mintázott modell többrétegűségéig, teljességéig. Amelyben a Tui-kongresszuson megnyilatkozó, s az ott nyilvánosságot nem kapó álláspontok és érdekek kibékíthetetlennek látszó küzdelme, a piaci logika cinizmusa, a demokrácia látszatának őrzése, s az egyetlen igaz megváltóba

vetett hit külön-külön és együtt is megte-methetik a Gogher Gógok – Arturo Uik –, a fasiszta demagógia hatalomra kerülésének lehetőségét. Meglehet, csupán arról volt szó, hogy 1990-ben, a darab magyarországi bemutatójának idején *már és még nem volt elég veszélyérzet* a közönségben a történelmi-társadalmi alternatívák végiggondolásához. Valami hasonló történt a *Kazamaták* esetében is. A leglátványosabban tán mégis Spiró György rendkívül plasztikus című darabja, a *Vircsaft* József Attila színházi fogadtatása mutatta – amolyan Hernani-csata robbant ki a nézőtéren –, milyen erősen ragaszkodik a közönség a maga illúzióihoz, milyen kellenlenül szembesül annak művészi sűrítésével, ami körülötte van. 1996-ban szinte botrányba fulladt a nézői beszélőséggel, bekiabálásokkal tarkított előadás, markánsan érzékeltetve egy fontos változást: a nézőtér

látszólagos homogenitása végérvényesen megbomlott, a társadalom pluralizmusát a közönség híven reprezentálja. Zappe László kritikus így számolt be erről jegyzetében a *Népszabadságban*: „A közönség véleményt nyilvánított. (...) Nem tűrte békén azt, amit ízlése és vilásképe elleni merényletnek érzett, hanem hangot adott fölháborodásának. Mégpedig oly erőteljesen, hogy félbe kellett szakítani az előadást. Spiró György *Vircsaft* című darabja bosszantotta föl ennyire a nyugdíjasbérleti előadás nézőit, akik nem tűrheték tovább az ocsmány kifejezéseket. Azaz nem szenvedhették, hogy az élet valóságát vágják a képükbe. (...) Az esetnek mégsem ilyen egyszerű a tanulsága. Sokan ugyanis az előadás folytatását követelték”.²³ Az *Új Magyarország* című jobboldali, konzervatív lap is foglalkozott az esettel, megszólaltatva a SOTE nyelvi tanszékének professzorát, aki felháborodott levélben követelte az előadás betiltását.²⁴ Néhány nap múlva aztán még egy jegyzet erejéig visszatértek a tárgyra. A színikritikus Takács István (takács) szignóval jóval megengedőbb volt: bár nem tartotta jónak az előadást, létjogosultságát nem kérdőjelezte meg, mondván: „a színpadi mű sokféle lehet, ilyen is, ilyen nyelvű is – ezt tudomásul kell venni. Nem mindegyik darabot kell mindenkinek megnézni – ez is tanulság”. A szerzőt pedig ekként vette védelmébe: „ha a színműíró olyan figurákat hoz a színre, akiknek a körében ez a szöveg a használatos, nem beszélheteti őket úgy, mintha az MTA akadémikusainak összjevetélén volnának”.²⁵

Azért volt érdemes ennél a problémánál kicsit hosszabban elidőzni, mert a színpadi trágárság, vagyis a szereplők nyelvi jellemzése konzervatív körökben ma sem elfogadott, kevésbé toleránsak ez ügyben. Határokon innen és túl rendszeresen ér politikai támadás előadásokat a bennük ábrázolt világ megnyilvánulásmódja, a színpadi nyelvhasználat miatt.²⁶

A *Vircsaft*-jelenségnek látszólag van egy pozitív olvasata is, amennyiben úgy tűnhet, a művészet fokozatosan visszazerezte-visszaszerzi korábbi, rendszerváltás előtti társadalmi jelentőségét, presztízsét. Valójában inkább a pártpolitikai tagozódás jelent meg a nézőtérén, 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, Mohácsiek *56 06 / Őrült lélek vert hadak* című opusának betiltását 2007-ben pedig olyan jogászprofesszor kezdeményezte (szerencsére eredménytelenül), aki az előadást nem is látta. És mára már megjelentek szélsőségesek



1916 – Csárdáskirálynő – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1993, az előtérben Gyuricza István és Márton Eszter (fotó: Kaposvári Csiky Gergely Színház)

egy nekik nem tetszően nyilatkozó szerző független színházi előadásának végén a maguk retorziójával.

De megint csak előreszaladtunk az időben.

A rendszerváltás pillanata

Mivel a rendszerváltás folyamata 1989 végére hozta meg a politikai fordulatot, az 1989/90-es évad bemutatóiban ez még kevésbé érzékelhető, inkább a fordulathoz vezető jelenségeket megragadó társadalomkritikai attitűd volt jelen a repertoáron lévő, illetve az újonnan bemutatott előadásokban. (Repertoáron lévő előadásokról jobbra csak a budapesti színházak esetében beszélhetünk, vidéki teátrumoknál nagyon ritka – annál jelentősebb vizont, ha mégis –, hogy egy produkció átvihető a következő évadra az iránta megmutatózó kereslet okán.)

És még egy fontos megszorítás: a téma öszszetettségből adódóan a színházművészet bizonyos műfajai értelemszerűen kiesnek a vizsgálódás köréből, mert míg kritikusként, folyóirat-szerkesztőként vallom, hogy egységes egésznek tekintendő a magyar színi kultúra, amelybe a bábszínháztól az operán át a mozgásszínházig – s legújabbban a fizikai színházig – minden beletartozik, miként a kőszínházak mellett a független formációk produktumai is – nem szólva a határokon túli magyar színházokról –, addig a rendszerváltás megjelenése a színházban tematikai elemként, problémafelvetésként elsősorban prózai előadásokban tetten érhető; olyan műfajokban, amelyekben az érzékek, érzelmek mellett az intellektusra is apellálnak az alkotók a befogadás folyamatában. A tánc-, illetve a zenés színházi műfajok esetében a nézőben mozgósítható asszociációs bázis is főként érzelmi alapon működik, a

kérdésfelvetés pedig jobbára a fogalmi általánosítás szintjén mozog; bonyolult társadalmi problémák megjelenítésére, árnyalt érvelésre kevésbé alkalmasak. Ami nem von le értékük-ből, csupán adott esetben figyelembe veendő specifikumuk, s magyarázat arra, tárgyunk szempontjából miért szorulnak háttérbe. Kivételek persze itt is akadnak: például a kaposvári *Csárdás királynő* Mohácsi János rendezésében 1993-ban²⁷, alig négy évvel a fordulat után érzékeltette azt a közeget, az I. világháború idejét, amelyben a magyarországi bemutató 1916-ban megesett, s amelyben a „Túl az Óperencián boldogok leszünk” kezdetű slágerstrófa egészen mást jelenthetett a szerzőknek, mint amivé később cukrosodott. A rendszerváltás első éveinek nosztalgikus történelemszemléletével markánsan szembeforduló előadás igazi jelentőségét ez adta, ismét egy fontos törésvonalat érzékeltetve a pluralizálódó magyar társadalomban: a trianoni trauma megítélésének kérdését. Majd’ húsz év távolából, a *Csárdáskirálynő* ugyancsak Mohácsi János rendezte székesfehérvári bemutatója kapcsán (túl vagyunk már ekkor a kaposvári műhely szétverésén) így idézi fel kritikájában Csáki Judit a kaposvári előadás jelentőségét: „Amikor 1993-ban a kaposvári színházban Mohácsi János rendezte a Csárdáskirálynőt, még más világ volt. A rendszerváltás eufóriájából éppen ébredő ország, mármint annak színházszerető és tévénező népe Mohácsi szemüvegén át nézett rá operetthagyományunk e legfőbb ikonjára, és ha jól nézett, hát döbbenetes dolgokat látott: evidenciákat. Például azt – korábban ezt nem »emlegették« az előadások –, hogy ezt a bájos kis történetet Pesten 1916-ban, az első világháború kellős

közepén mutatták be: kortárs opus lehetett. És azt, hogy ebből következik egy és más, mind az első felvonás orfeumvilágára, mind a második felvonás estélyvilágára nézvést; hogy a Mohácsi Istvánnal közösen átírt harmadik felvonás zord kikötői tablójáról már ne is beszéljek, a »ferencjóska« halálát is ideértve. Meg hogy Kálmán Imre zenéjében idegesítő drámaiság van a légység alatt. Meg hogy egy birodalom a végnapjait éli – talált, sülyedt.²²⁸

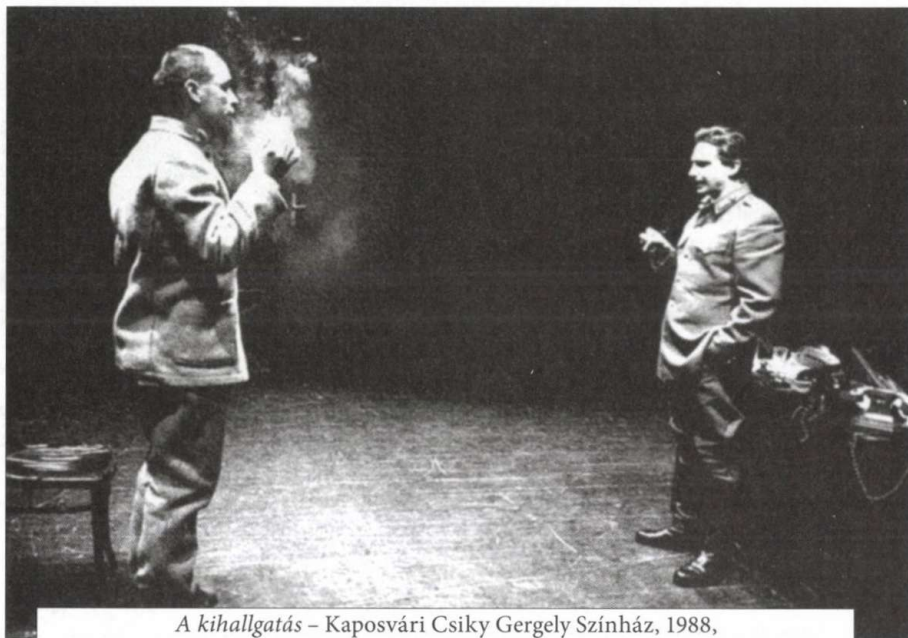
Szavatosság

A rendszerváltás előtti pillanatokban több olyan dráma is színre került, amelyek bemutatóját korábban nem engedélyezték – ezért is állhatott elő az a helyzet, hogy később, a fordulat után már nemigen bukkantak elő fiókok mélyén politikai okokból várakozó művek.

Eörsi István *A kihallgatás* című darabja, amely 1965-ben született, és 1953-ban játszódik egy börtönben, a kaposvári Csiky Gergely Színház repertoárján szerepelt 1988 novemberétől²⁹ – Kaposvár ebből a szempontból is kivételes volt a vidéki színházak között, hogy több évadon keresztül tudott játszani egy-egy előadást. A darab ősbemutatója 1984-ben a nyugat-berlini Schaubühnén volt, ekként a kaposvári „csak” magyarországi bemutató lett, jóllehet Molnár Gál Péter szerint³⁰ tíz évvel a mű megírása után, 1975-ben Zsámbéki Gábor, a kaposvári színház akkori igazgatója szerződést kötött **Eörsivel** a darab játszására, s a rendező már akkor is Babarczy László lett volna. Tizenhárom év alatt, tehát az 1988-as premierig összesen négyszer kérték a minisztérium engedélyét a bemutatóhoz, eredménytelenül.

Kritikájában minden elismerése mellett M. G. P. a dráma megkésetttségét hangsúlyozta: „Megírtakor *A kihallgatás* a törvénytelen perek bűneiről beszélt volna, ha előadják. Elbeszélte volna a színpadról, milyen nehézkesen, és mennyi ellenzéssel kezdődtek meg a rehabilitációs eljárások, hányféle frakcióérdek fűződött a szabadon bocsátott politikai fölhasználásához, vagy továbbra is börtönben tartásához. Tényeivel leplező dráma lett volna keletkezése idején a darab, az utóbbi hónapokban azonban annyi leplezésnek lehettünk tanúi, hogy az első kimondás erkölcsi erejével és hírértékének szenzációjával már nem ékeskedhet **Eörsi** hallgatásra ítélt kihallgatása.”³¹

Darabja időtállóságáról – nézetem szerint tévesen – maga a szerző sem vallott másként több mint egy évvel korábban, a művet megjelentető *Színház* című folyóirat 1988. márciusi számában, a drámaközlés bevezetőjében: „Tragikomédiának [...] nem csak a cselekménye, hanem a megírása is a történelmi félmúltba távolodott. Politikai



A kihallgatás – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1988,
Karácsony Tamás és Spindler Béla (fotók: Kaposvári Csiky Gergely Színház)

pikantériája elpárolgott, »leleplezései« immár közhelyek, legfeljebb a szerző néhány illúziója lepleződött le időközben, jóvátehetetlenül. Így hát csak abban reménykedhetek, hogy a darab mint darab megáll a lábán, vagyis hogy a benne ábrázolt emberi viszonylatok érvényesek, és morális-politikai problematikája az olvasóban és nézőben transzponálódik, általánosul.³²

Eörsi István reménye viszont nem bizonyult hiúnak. Nemcsak azért nem, mert a börtönben játszódó klasszikus vitadrámában mindazon tudattartalmak, ellentmondások megjelentek, amelyek alapkérdésekként a rendszert az ötvenes évek után is feszítették – a szerző néhány »lepleződött illúziója« és azok elvesztésének okai, valamint feltehetően a börtönévek tapasztalatai is³³ benne foglaltattak az árnyalt problémafelvetésben a tiszta eszmékhez való hűségről, egy igazságos társadalom ideájáról, a politikai kényszerűségről, taktikáról és stratégiáról, barátságról és árulásról stb. –, de a rendezőpáros, Babarczy László és Mohácsi János valamint a kitűnő színészek jóvoltából a színrevitel sem lett tézisjellegű. Emberileg megértett, hiteles alakítások révén az előadás máig érvényesen tudott hozzászólni az ötvenes évek megítélésének a rendszerváltás óta végtelenül leegyszerűsített, valójában rendkívül összetett kérdéséhez.

Kaposvárrott a tárgyunk szempontjából érdekes új bemutató az *Állatfarm* volt Ascher Tamás rendezésében, ám a színpadra átdolgozott Orwell-mű, akárcsak az ebben az évadban (1989. április 12-én) felújított, Ács János rendezte legendás *Marat/Sade*³⁴, a múlt rendszerbeli kiszolgáltatottságról, hatalmi viszonyokról, lázadásról és annak letöréséről szólt. Az *Állatfarm*ról Nánay István tíz évvel

később úgy emlékezett meg, hogy bár „az előadás jó volt, (...) menthetetlenül múlt idejűvé vált”³⁵.

Hasonló a rezüméje a *Szabadsághegy* című Gáli József-dráma Paál István rendezte veszprémi bemutatójának. Az 1954-ben diplomamunkaként született, és a József Attila Színházban 1956. október 6-án, Rajk László temetésének napján „forró, tüntetésértékű premieren”³⁶, Nagy Imre jelenlétében először színre került mű 1990-re veszíteni látszott erejéből, bár Molnár Gál Péter visszaemlékezése szerint már akkor, 1956-ban is inkább azt lesték a nézők, „mint reagál a lázadó és lázító színpadi szavakra a politikából félreállított politikusi... 1956. október 6-án este nem a színészek játszották a főszerepet, hanem a történelem”³⁷.

Az 1990-es veszprémi előadás hatását ekként összegezte Barta András a *Magyar Nemzet* hasábjain: „Ha néhány éve, midőn a személyi kultusz rémtetteiről még nem volt engedélyezett a nyílt beszéd, ha néhány éve felújítják, megrázó és felrázó élmény lehetett volna. Most, amikor a közelmúlt zsarnokságaira immár éles fény vetül, ennek a maga korában igen-igen bátor és nagyon becses színdarabnak a bemutatása inkább csak drámatörténeti kuriózum, mintsem eleven művészeti-politikai esemény.”³⁸

Szántó Judit kritikája megengedőbb: „A mű forró maradt” – írja –, s némileg a rendező Paál Istvánt okolja, amiért a díszletet s a jelmezeket a bemutató korához igazítva paradox módon gyengíteni látszott a darab aktualitását, holott „a *Szabadsághegy* időszerűsége korához kötve inkább feltáruhatna”.³⁹ Zalaegerszegen egyetemesebb volt a leszámolás a múlttal, egyenesen világpremier keretében. A Nobel-díjas Alekszandr Szol-



A kihallgatás – Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1988, Sztarenki Pál, Krum Ádám, Tóth Béla és Jordán Tamás; (fotók: Kaposvári Csiky Gergely Színház)

zsenyicin *A kopasz és a lágerkurva, avagy a munka köztársasága* című Gulag-darabjának bemutatója ugyanis néhány héttel megelőzte a moszkvai Taganka Színházét, így a világszűrés „most már mindörökké a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházé” – írta a megrendült felvidéki kritikus, Dusza István. Az erős emocionális hatás ellenére azonban – „Nem tudom, lehet-e, szabad-e kritikusai pózokat ölteni egy ilyen dráma előadását látva [...], kell-e itt az előadást aprólékosan elemző vélemény”⁷⁴⁰ –, úgy tűnik, nem vesztette el józan ítélőképességét a dráma értékeit illetően. Tömöry Péter rendezése elsősorban a tárgyi környezettel, a lágermilióval és a lelkekben sokszorozódó drámával hat – írta –, s nem is lehetne ez másként, „hiszen Szolzsenyicin szövege minden, csak nem dráma a szó színházművészeti értelmében. Ennek ellenére pontos jellemeket, érvényes típusokat formálhat a színész.”⁷⁴¹

A mű megítélése a kritikai visszhangot tekintve lényegében egybecsengő. Hasonlóan kategorikus Siposhegyi Péter megfogalmazása, aki szerint „A kopasz és a lágerkurva gyenge darab, amelyből hiányzik a Szolzsenyicin prózájára jellemző invenció, s ami lelemény lehetett benne, azt is eltüntette a kényszerű rövidítés. Ami megmaradt: összecserélhető, zárt jelenetek és szupernaturalista tömegszcénák füzére, minden különösebb dramaturgiai vezérfonal nélkül. [...] Az író bizonyára abból indult ki, hogy ha nevének nevezi a borzalmat, [...] az már önmagában dráma. [...] több mint dráma, amit élénk tár, mégis tény, hogy a történet teatralizálása nélkül a színház nem működik.”⁷⁴² Írása tanúsága szerint Siposhegyi Péter is az előadás hatása alá került, ám ez nem gátolta az elemzésben: „Ez a produkció

nálunk szokatlanul érzéki, hatásos színház: kár, hogy az előadásnak csak kisebb része. Közben ugyanis Sztálin-szobrokkal ékesített irodaegyüttesben különböző tábori adminisztráció folyik, többnyire unalmas pszichologizálással, ami egyébként nemigen róható fel a rendező Tömöry Péternek és a társulatnak, hisz’ az eredeti mű sem nyújt többet.”⁷⁴³ És a summázat: „Néhány másodperc csönd ül a nézőkön. Ezzel a megrendüléssel állunk föl a helyünkről, s azt mondjuk magunkban: igaz színház volt, amit láttunk. Később mégis úgy mondanám, hogy inkább csak igaz – volt.”⁷⁴⁴

Metz Katalin szerint sem kínál a darab „egymást feltételező jelenetekből épülő, drámai konfliktussá tornyosuló cselekményt”, inkább életképek sorozata, ám „az »élet« itt pusztán a túlélésre redukálódott.”⁷⁴⁵ Elemzése, pontosabban az előadás értelmezése azonban a rendezői megoldásokat nem mentegeti a mű hiányosságaival indokolva, hanem erényekként értékeli, mondván: „Tömöry Péter a szokványostól meglehetősen eltérően, látványban és csapatban gondolkodott. A darab fönt jelzett drámatisága híján a jelenetek plaszticitásában lelte föl az éppen adott helyzet drámatiságát.” S az előadás jelentőségét így összegzi: „Tömöry panoptikuma *hetven év parancsuralmi rendjének tragikusan groteszk sűrítőmánya*.”⁷⁴⁶

Az előadás kritikai visszhangjából kitűnik – és ez megnyugtató az elemzői attitűdöt tekintve, hogy kitűnik –, a mű struktúrája bourdieu-i értelemben nem erősítette a funkciót. Ennek ellenére hatott, de inkább primer, zsigeri mivoltában, semmint műegészként. Rendszerkritikánál általánosabb érvényű tudott lenni – megint csak a mű erényei, mélysége, gondolatgazdagsága okán – a rend-

szerváltás pillanatában, 1989 novemberében a Madách Színház Weöres Sándor-bemutatója, *A kétfejű fenevad*⁷⁴⁷ Kerényi Imre rendezésében, amely formai megoldását tekintve is újszerű volt – nem is a Madách Színház épületében, hanem a Petőfi Csarnokban játszották –, s a hatalomváltásokat túlélni próbáló kiszolgáltatott kisember vergődését állította a középpontba imponáló teatralitással. Kritikusai fenntartásokkal fogadták az előadást, felróva a rendezőnek, hogy voltak esélyei, amelyekkel nem élt kellőképp; hogy Kerényi mechanikusan forgó panoptikumra csak a szédületet ábrázolja, nem az alkoskodásba önkéntesen vagy kénytelenül beleszédült embert. „A történelmi körhinta kerengését túl hamar kiismerjük – írta Koltai Tamás –, s ettől kezdve már csak a metafora működik, nem a darab.”⁷⁴⁸ Azért az előadás teatralis megvalósításáról ő is pozitívan nyilatkozott, mondván: „El kell ismerni, hogy az előadás dramaturgiai lebonyolítása gördülékenyebb és elegánsabb, mint bármikor a darab korábbi színpadi történetében.”⁷⁴⁹

Dicsérte a gyönyörű és kifejező jelmezeket, a hatásos kísérőzenét, az álombetét pompás vizuális megoldását és a jelenetek között a főtéri óratornyok turisztalványosságaihoz hasonlatosan körbesikló színészi viaszfigurák élőképet. Elégedetlen volt viszont az előadás technikával, ám szenvedélytelen lezárásával, szerinte ugyanis „Weöres itt adja meg a kegyelemdőfést a történelemnek, a politikának, az önérvényesítő pártharcokat nemzeti érdekké riszáló alakoskodásnak. Nincs ennél aktuálisabb üzenet ma – írta –, amikor az ország nem három, hanem harminchárom részre van szakadva.”⁷⁵⁰ Koltai Tamás leginkább Weöres Sándor lelkét hiányolta az előadásból.

És itt most engedessék meg egy kis kitérőt a kritika műfajára, a kritikusnak a nyelvi megformálásban olykor kiütöző attitűdjére, motivációira vonatkozóan.

A helyszínválasztást Koltai ekként interpretálta: a Madách Színház Weöres drámáját „a Petőfi Csarnokban fogja játszani, az ottani szubkultúra ifjú tenyészetét meghódítandó.”⁷⁵¹ [Kiemelés: Sz. K. Á.] Ugyanezt a ténytet, a kivonulást a színház épületéből Bogács Erzsébet így fogalmazta meg a *Magyar Nemzetben*⁷⁵²: Kerényi Imre „azért is terjeszkedik, hogy a növekvő felségterülethez új lelkeket is szerezzen: a »Pe-Csa« tizenéveseivel frissítse fel a társulat korosodó törzsközönségét.”⁷⁵³ Ifjú tenyészet és új lelkek, tizenévesek – jelentősen eltérő viszonyt érzékelt a kétféle kifejezés, valójában nem a fiatalokra vonatkozóan természetesen, hanem az adott színházra, amely büvkörébe próbálja vonni őket. Pedig ekkor még előtte voltunk a rendező nagy politikai páfordulásainak. Az elmúlt csaknem negyed század egyik rendkívül

pikáns tapasztalata Kerényi Imre szellemi-politikai formálódása, arculatváltásai a liberalizmustól a konzervativizmuson át a szélsőjobboldali megnyilvánulásokig, s ezzel párhuzamosan az önkontroll teljes föladásáig, ami művészi munkájában is tetten érhető – érdemes összevetni mondjuk *A kétfejű fenevad* fotóit a Szolnokon majd Sopronban az elmúlt két-három évben színre vitt *Bánk bán* előadásokról készült felvételekkel: az előadások ismerete nélkül is pontosan érzékeltetik a rendező személyes világszemléleti-politikai fordulatát. (Az előadások ismeretében pláne.)

Ma már nem állhatna elő olyan helyzet egy Kerényi vezette teátrumban, ami 1989/1990-ben jellemezte az általa igazgatott Madách Színházat (amelynek vezetését 1990. január 1-jétől vette át Ádám Ottótól), ahol a kamaraszínházban évekig műsoron tartották – a tárgyalt időszakban is – Hofi Géza politikai kabaréját, akit ma a szélsőjobboldal már pocskondiáz és kiátkoz. De játszották 1989 novemberétől Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?* című, a hatalomhoz, az erőviszonyokhoz mindenkor igazodni próbáló kisember alkalmazkodóképességéről, s a hatalom birtoklásának személyiségtorzító hatásáról szóló társadalmi satíráját is.⁵⁴

A Görgey-mű egyébként szinte ezzel egy időben az egri Gárdonyi Géza Színház színpadán is megjelent – ott 1989. október 20-án volt a bemutató –, Gali László rendkívül értő, pontos rendezésében.

A Madách Kamara premierjének napján a *Film Színház Muzsika* című hetilapban

megjelent vallomásában a szerző úgy fogalmazott: a darabot 1983-ban már egyszer megrendező Huszti Pétert akkor „a hatalom természetrajza érdekelte”, míg 1989-ben „a hatalomváltás életveszélyes komédiájára helyezi a hangsúlyt”.⁵⁵ Takács István a Pest Megyei Hírlapban így foglalta össze a két bemutató különbségét: „Az egri előadás nagyon mulatságos, de korántsem felhőtlen; különösen a befejezése (a zárt helyiségből nem is lehet kimenni,⁵⁶ tehát minden kezdődik előlről, vagy ha úgy tetszik, eleve minden hajcihő reménytelen) elgondolkodtató. A *Madách Kamarában Huszti Péter rendezése eltolja a játékot a fergeteges komédiázás felé.* [...] Végignevetjük az előadást – de szinte egyetlen pillanatig sem érezzük, hogy az a stukker a fenyegetés, az erőszak, a másokon uralkodás jelképe is.”⁵⁷ Az egri előadásban ezzel szemben – állítom immár én – megjelentek azok a típusok, amelyek latensen már a későbbi pártosodás szellemi-politikai jegyeit is magukon viselték.

A társadalmi pluralizmus rendszerváltás előtti hiányából fakadóan az állampárt korábbi ellenzéke homogénnek tűnt, a szellemi-politikai differenciálódás a későbbiekben fokozatosan ment végbe, szoros összefüggésben a ciklikus hatalmi-politikai változásokkal.

Tükör és/vagy profécia

A rendszerváltással együtt járó pártosodás félelmetes perspektíváját fogalmazta meg az 1989/1990-es évad számomra talán legfontosabb előadása, Ödön von Horváth *Kasimir és Karoline* című népszínhátékának korábban már említett Ódry színpadi bemutatója, amelyet Zsámbéki Gábor rendezett végzős főiskolai osztályával.

Több mint húsz év távolából újraolvasva akkori reflexiómat, mellbevágó a naivitás, amely ezt írta velem a darabról: „a 30-as évek Németországában, a weimari köztársaság és a nagy válság idején játszódik, s előadatik a 90-es évek Magyarországon, a magyar köztársaság és a – felő, nem kisebb – válság idején”.⁵⁸ Hol volt még akkor a 2008-as világgazdasági trauma? Válság dolgában messze túlszárnyalta az élet azokat az idéket, és 2012. január elsejétől már Magyar Köztársaság sincs, csak Magyarország, ám az előadás profetikus tisztánlátását ez csak még inkább igazolja, visszamenőleg is. Zsámbéki rendezése egy olyan világról mondott „– paradox módon kimondatlanul (legalábbis nem *expressis verbis!*) – kemény proféciát, amelyben egyetlen parányi szikra, egy kis köznapi brutalitás elegendő a gyilkos tömeghisztéria fölszítására, mert benne »a népek mind idegesek, és nem bírnak elviselni már semmit«”.⁵⁹ (Hol volt még ekkor Orbán Viktor utcai politizálásra felhívó beszéde a 2002-es választások két fordulójára között

a Testnevelési Főiskolán, s a tévészékház 2006-os ostroma?) Az előadás ugyanakkor tartózkodott a legcsekélyebb direkt politikai utalástól is; szentimentalizmusmentes lírája és fájdalmas humora félelmetesen pontos képét adta az értékválság dúlta társadalom természetének.

A Vígszínház 1991. februári Schnitzler-bemutatója kapcsán e sorok írója épp azt nehezményezte – szemben az imént említett Ödön von Horváth-előadással –: „Kár, hogy a színház jobbára inkább tükört tart a társadalomnak, semmint profétát. Ha nem így volna, ha Arthur Schnitzler 1912-ben írott *Bernhardi-ügy* című, meglehetősen rosszkedvű komédiája történetesen nem most, a Vígszínház premierjén kerül először magyar közönség elé, tán ez a mi rendszerváltásunk is másként alakul. Tán kevesebb illúzió tápláltatik a parlamenti demokráciával szemben. Szinte látom magam előtt, amint a leendő, szabadon választott honatyák még időben belenézve a darab felmutatta tükörbe – ha már a történelembe nem –, elborzadva kapják kezüket a szemük elé, miként Ádám *Az ember tragédiájában*, látván a riasztó jövőt. De hát senki sem lehet proféta a saját hazájában. Bizonyíték erre az osztrák szerző esete is, akinek ezt a művét a bécsi közönség is csak 1947-ben, tehát megírása után harmincöt évvel láthatta először. A profétálás egyébként is kockázatos vállalkozás, különösen a színházban, ahol a publikum hitetlenkedésének bukás lehet a következménye. (...) A *Bernhardi-ügy* (...) úgy szólal meg a színpadon, mintha itt és most született volna. Igaz, a kurzusváltás közepete nálunk a hittan végül is nem lett kötelezővé [azóta, a második Orbán-kormány regnálása idején már ezt is bevezették: 2013 szeptemberétől vagy hittant, vagy ún. erkölcsstant tanulniuk kell az általános iskolásoknak – Sz. K. Á.], de a kicsinyes hatalmi harcokat, a pártérdekek győzelmét a józan ész és a morál fölött, az antiszemitizmus, a lelkiismereti szabadság és a vallási türelmetlenség problémáit mintha csak honi közéletünkben tanulmányozta volna a szerző.”⁶⁰

Művészek a politika színpadán

Érdekes mozzanata volt a rendszerváltás pillanatának a színészi szerepvállalás a politika színpadán. Többen képviselőjelöltként indultak a választásokon – Darvas Iván, Fodor Tamás, később Eperjes Károly például –, ismertségüket, népszerűségüket az ügy szolgálatába állítva. Volt, aki a pártlistán szerzett mandátumáról mindjárt le is mondott a politikusok javára, volt, aki csak agitatív szórólapokhoz, reklámokhoz adta az „arcát”, művészi tekintélyét és a színház emelkedett küldetésébe vetett hitét, mint Sinkovits Imre vagy Hegedűs D. Géza.



Bernhardi-ügy – Vígszínház, 1991, Hegedűs D. Géza (fotó: Vígszínház archívuma)

Előbbi játszotta az akkor Csizsár Imre igazgatta, s a Hevesi Sándor téri épületben működő Nemzeti Színház 1990. április 13-ai Shakespeare-bemutatója, *A vihar* Prosperóját, politikai szerepvállalásával helyenként akaratlanul is zavarba ejtő áthallásokat idézve elő, s a színész civil és szerepformáló énjének végzetes összekeverését. (Külön tanulmányt érdemelne e jelenség – az elmúlt évek további bőséges adalékkal szolgálnak ez ügyben művészeti díjak, kitüntetések át nem vételétől a politikai reklámokban való szereplésekig.) Pedig Taub János rendezése rendkívül rokonszenvesen, szellemesen és finoman áttételesen mutatta meg a szereplők hatalomhoz és a rájuk szakadt szabadsághoz való viszonyát. A színész közéleti énjének rávetülése az előadás jelentéstartományára azonban mint probléma modellértékűnek mutatkozott, erre kritikámban reagáltam is.⁶¹

Két rendszer határán

A Nemzeti Színház ennél sokkal direkterben politizáló ősbemutatója volt ebben az évadban az 1989. december 21-én, vagyis két nappal a harmadik köztársaság kikiáltása előtt először a Budai Vigadóban látható, majd onnan 1990. január 21-én a teátrum

saját falai közé átkerült, fergeteges humorú Csurka István-darab, a *Döglött aknák*, amely sok-sok éves szériát élt meg Major Tamás és Kállai Ferenc mondhatni jutalomjátékaként. A volt pártkader és a volt osztályellenség szinte a szó szoros értelmében a sárga tartó – mert egy kórterem egymás mellett fekvő betegeként vívott – szópárbaja, leszámolása a múlttal a maga sziporkázó szellemességében érthetetlenül teszi írójuk kedélytelen, sötét politikai erőket szolgáló közéleti aktivitását a rendszerváltás utáni időkben. Ha Csurka István drámaírói éleslátása nem homályosul el a politikai köznapokban, tán nem ott tartanánk, ahol.

Két ember, Lukács György és Eörsi István egészen más szinten és formában vívott szellemi párharca volt a Játékszínben 1990. január 7-én bemutatott, Babarczy László rendezte *Az interjú*, Eörsi István abszurd dokumentumjátéka⁶² – abszurd, „mert a tizegynéhány éve halott Lukácsot (és a hozzá egykor közelállókat) megidéző, vele polemizáló”, és dokumentum-, „mert Eörsinek a már súlyos beteg Lukáccsal utolsó hónapjaiban készített valóságos interjúira épülő”⁶³ műve –, Gábor Miklóssal⁶⁴ és Koltai Róberttel a főszerepben.

Az előadás számomra ennek az időszaknak intellektuálisan az egyik legizgalmasabb művészi megközelítése volt, amelyben a Lukácstól a dráma szövegében idézett mondat szellemében, miszerint a színpad „nem tűri az eleve eldöntött kérdéseket”⁶⁵, valóban semmi sem volt eleve eldöntve, sem a világtörténelmi kérdéseket illetően, sem az egyén döntéseinek etikai megítélése szempontjából. Akkori kritikai reflexiómat fölidézve: „Valódi drámáról van tehát szó, amely a mindennapi politika pragmatizmusától némileg elemelkedve – de annak megkerülhetetlen etikai konzekvenciáit korántsem figyelmen kívül hagyva – abból a Lukács által egyetlen egyszer, 1968-ban megfogalmazott premisszából indul ki, miszerint »alighanem a kísérlet, ami 1917-ben kezdődött, most kudarcot vallott, és az egészet majd máskor és máshol kell elkezdni«; valódi drámáról van tehát szó, amely nem leír, félresöpör egy korszakot, egy gondolkört (a marxizmust) kész ítéletek alapján, a csalhatatlanság-tudat semmilyen színben sem szimpatikus gesztusával, hanem érvek, viták valódi szellemi küzdőtere. (...) Ám Eörsi rafinált dramaturgiájának következtében nem pusztán eszmék, gondolatok



Bernhardi-ügy – Vígsház, 1991, Magyar Attila f. h., Znamenák István f. h., Sipos András, Harkányi Endre, Oberfrank Pál f. h., Gábor Miklós és Bárdy György (fotó: Vígsház archívuma)

és történelmi tények ütköznek a színpadon; a tiszteletteljes provokációk eredménye nem néhány filozófiai asszó csupán, hanem két ember személyiségének, önmagával vívott küzdelmének megmutatása is. Mert valójában nem is Lukács, vagy nem *csak* Lukács a darab főszereplője; legalább annyira tárgy a szellemi provokációnak a »provokátor«, a magnóval, mikrofonnal felfegyverzett és önmagával, a Tanárhoz fűződő kapcsolatával, szellemi kötődésével viaskodó **Eörsi** személyisége is. A könnyedén ítélező, könnyen hajladozó, forgolódozó szellemi restség helyett a »megszüntette megőrzés« szándéka és drámája a dramaturgiai rendezővel; a megtagadás nélküli elszakadás, a szellemi autonómiáért való küzdelem.⁷⁶

Hogy kicsit hosszabban időztem-idéztem itt, annak oka, hogy ez a szellemi autonómiáért folytatott küzdelem nemcsak az adott személyes, emberi kapcsolat szempontjából fontos és meghatározó, hanem az előző rendszerről s a rendszerváltásról való

gondolkodást tekintve is – egészen kivételes szellemi izgalmat jelentett világtörténelmi kontextusban elmélkedni a körülöttünk lévő világról, történelemről, múltunkról és a jelenről, s nem utolsósorban a távlatokról, a perspektívákról. Ennyiben mindenképp összetettebb volt a kérdésfelvetése minden más, a múlt rendszerrel foglalkozó műénél. Ez az előadás megteremtette a múlttal való szembenézésnek azt az intellektuális-emberi közegét, ami mind a közéletből, mind a szellemi életből hiányzott akkor is, és hiányzik azóta is.

A hatalomváltás pillanatában játszódott a Miskolci Nemzeti Színház rendkívül időse-rűnek tűnt bemutatója, Oldřich Daňek 1989 szeptemberében színre vitt *Negyven gonosztevő és egy darab ártatlanság* című darabja a vendég Csizmadia Tibor rendezésében, a bűnökkel terhelt múlt és a még csupán kérdőjelként mutatkozó jövő határmezsgyéjén, a történelmi és egyéni felelősségvállalás, az alattvalói lét morális konfliktusait, egyáltalán

a bűnösség fogalmának problémáit feszegetve. Daňek nem bízta a vájt fülekre a hatást, nem történelmi parabolát írt – az aktualizálás, a dekódolás feladatát a nézőre hárítva –, hanem egy morális következményekkel is járó történelmi szituációt *modellált*. Történelminek álcázott vitadrámája a szerző eszményének megfelelő színházat involvált, olyan színházat tehát, amelyet »úgy kellene értelmezni, mint a nézővel folytatott beszélgetést«. Gondolatilag kihívó, polémiára készítő a darab, s »bemutatása soha nem volt időse-rűbb, mint ma» – írtam annak idején az 1966-ban született drámáról.⁷⁷ Előadása pedig, minden – elsősorban a díszletre s a jelmezekre vonatkozó – fenntartással együtt is revelatíván érzékeltette, hogy »az igazságot« – ahogy a darabban fogalmaz az új hatalom – nem is olyan könnyű elkezdni⁷⁸, nem könnyű eligazodni ártatlanok és bűnösök, őszintén hívók és cinikus végrehajtók, hallgató tisztánlátók, hitetlenek és kijózanodók stb. között.



Danton – Mórícz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 1990, elől Ilyés Róbert, a háttérben Rékasi Károly (fotó: Mórícz Zsigmond Színház)

Nyíregyházán nem annyira az intellektust, sokkal inkább az érzéseket szólította meg a Gaál Erzsébet rendezte – dramaturgja Zsótér Sándor volt – Büchner-dráma, a *Danton* előadása; az eredeti cím – *Danton halála* – megcsonkítása erőteljes dramaturgiai beavatkozásra utalt. Ez a Danton ugyanis nem Dantonról, de még csak nem is az őt halálba küldőkről, Robespierre-ről vagy Saint-Justról szólt, nem igazságaikról, féligazságaikról, jóllehet érveik, polémiáik többé-kevésbé kiemelt pillanatokban elhangzottak. Ennek az előadásnak a nép volt a főszereplője, az „istenadta”, a mindenkori nép, a könnyen manipulálható, amelynek hangulata egyik percről a másikra csap önnön ellentétébe: akit előbb még éltetett, annak fejére némi szónoki erények hatására máris halált követel. Csaknem mindegynek tűnt itt, hogy hogyan ideologizálja meg Robespierre önmaga számára is a zsarnokság fenntartásának szükségességét, hogy mit gondol Danton, meddig jogos a védekezése egy hatalomnak, és hol kezdődik az öldöklés – mindez pusztán hatalmi harcaiknak a kívülálló (vagyis a nép) számára alig követhető részét képezte. Ez a forradalom ugyanis már régen nem a népről, a kisemberről szól – írtam annak idején – „akinek a nevében és érdekében történik persze minden –, hanem a még ideológiákba csomagolt újraosztzkodásról. Az utca embere mit sem érez, mit sem ért a változásokból, hullámszik az érdekeinek állítólag érvényt szerzők között, zászlók alá sorakozik, és elfordul tőlük, pusztít, s mivel nincs módja a felemelkedésre, magához ránt a mélybe, vagy ő emel fel – a legközelebbi lámpavasnál (mondjuk amiért zsebkendőt használ).”⁶⁹ Ezzel a csöcselék-lét-élménnyel próbált szembesíteni az előadás olyanformán, hogy önmagát a valóként tételezve és elfogadtatva, a nézőben azt a primer értetlenségérzetet keltette, amelyet történelmi idők kisembereiben a történelem áttekinthetetlen viharai kelthetnek. Az alkotói szándék tökéletesen érthető és indokolt volt akkor, amikor a rendszerváltó értelmiség – miként arra a korábbiakban utaltam – nyilvánvalóan „elfelejtette” tudatosítani az emberekben a társadalmi fordulat lényegét, nevezetesen, hogy a rendszerváltozás az adott formában mi mindennel jár együtt (munkanélküliséggel, létbizonytalansággal stb.).

Ám azzal, hogy az előadás, szakítva a hagyományos formákkal: színpaddal, nézőtérrel, zsöllyékkal, függönnyel, egy díszletraktárban játszódott, bevonva a történelembe a helyiség különböző pontjain elhelyezett nézőket, akik ily módon nem láthatták a tér minden pontját, s nem érthettek minden mondatot, mozzanatot, megszólalást a konstruált zűrzavarban, a tömeg szerepével felruházva ugyanolyan nehezen igazodhattak el a körülöttük zajló

eseményekben, mint állampolgárként a világban. Az alkotók pusztán azzal nem számoltak – vitattam a színpadi megoldást –, „hogy szemmagasságból nem lehet a rálátás érzetét kelteni; hogy a zavarodottság primer élménye nem teheti érzékletessé az áttekinthetlenség intellektuális – éppen az áttekintés képességének eredményeként megszülethető – élményét”.⁷⁰

Nem mindenki osztotta a véleményem. Vagy legalábbis nem így emlékezett az előadásra Molnár Gál Péter, aki az 1998. június 10-én elhunyt Gaál Erzsébet halálára írott soraiban a színész-rendező élete legteljesebb munkájának nevezte a *Dantont*, s ekként méltatta: „Az eredeti képzelet, a gyújtogató tehetség, a közhelyektől irtózó lendület és az új képeket, színházi alakzatokat teremtő lángoló szaktudás remekét alkotta meg. A német klasszikusból kortársi lázas válaszokat teremtett.”⁷¹

Született 1990 nyarán egy másik *Danton*-előadás is, Budapesten, a Kinizsi mozi udvarán, s az előbb említett nyíregyházi előadással ellentétben elsősorban az intellektusra hatott. Nem is igen ambicionált mást ez a Bodolay Géza rendezte *Danton a magánzárkában*, amely a filmművészetben használatos terminológiát kölcsönvéve leginkább szerzői színháznak volt nevezhető, még ha Bodolay nem maga írta is, csupán „szerezte”, kölcsönvette a szövegeket, nem kisebb szerzőktől, mint Büchner és Madách. Tette ezt azért, hogy az írott textuselemeket a lehető legteljesebb szabadsággal és tiszteletlenséggel kezelve, egymás mellé montírozva, szerepeket összevonva elmondhassa, pontosabban színészeivel, Kőszegi Ákossal elmondathassa, amit jelenről és múltból, magukat forradalomként meghatározó történelmi fordulatokról – beleértve az éppen aktuálisat, a rendszerváltásnak nevezett „csendes”, vértelent is – gondol. Nem a művet újraértelmező, újrafogalmazó interpretátor attitűdje volt tehát az övé, hanem a közlendőjéhez anyagot kereső, annak mindent alárendelő „garázda” szerkesztője. A szövegkezelés e metódusának eredményeként nem monodráma született, hanem monoszínház, hiszen dráma a szó hagyományos értelmében nem volt, miként drámai helyzetek sem; a színész Dantonként végigmonologizálta az előadást, időnként ellenfeleit is megidézve, kifigurázva, félreérthetetlen fricskákat címezve a késő esti tévéműsorban, a *Napzártában* fellépő kortárs ideológusoknak, politikusoknak.

A drámai helyzet kívül volt, a Kinizsi mozi udvarán túl – ám a környező szubkultúra hangjai révén folyamatosan érzékelhetően (a hírhedt kilencedik kerületben lévén a helyszín) –, ama kérdőjel formájában, amely immár több száz éve vár megválaszolásra, de

amelyet minden eddig beteljesült és be nem teljesült forradalom nyitva hagyott, hogy tudniillik milyen is volna egy igazságos, humánus társadalom, mondjuk a szabadság, egyenlőség, testvériség fogalomhármásával jellemezhető. Ez a mindenkor kellemetlen, mert a jelent mindenkor el nem fogadható kérdőjel öltött testet Dantonban Bodolay pódiumán, publicisztikus hevülettel.

Általánosabb érvényűvé lett, több rétegűvé vált a rendszerváltás után az angol szerző, Peter Buckman *Most mind együtt!* című darabja a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában a Pécsi Nyári Színházban,⁷² mint azt szerzője valaha is álmodhatta a ködös Albionban, ahol a tőkés piacgazdaság rendíthetetlen keretei közt és neveltjeiként muzsikálnak hősei, az egykor jobb napokat látott, a dráma jelen idejében azonban már pályafutása mélypontjára jutott műkedvelő zenekar tagjai. Igazi amatőr örömezenések ők, akik munka után, tanulás mellett muzsikálnak jól-rosszul, nem a művészi, sokkal inkább az együttlételeményért. Ebbe a meghitt dilettantizmusba robban be az új tag, Viktor az új időknek új lendületével, a profizmus könnyörtelen igényességével, hogy új célt, újfajta követelményeket állítson a zenekar elé. A reformtörekvések és tradicionális értékek ütköztetésének e könnyed sémáját sok mindennel ki lehet tölteni, emberi drámákkal, a veszendőbe menő valós értékek iránti nosztalgiával s a megszállott újat keresés igenlésével, óvatosan adagolva a pró és kontra érveket, mert a séma ábrázolta konfliktus természetesen feloldhatatlan. Ez a kiegyenlített igazságok drámája, a konszolidációs korszakok konfliktuskerülő kényelmének megújulási törekvések zavarta drámája. A pécsi felújítás idején azonban, a rendszerváltás pillanatában, két rendszer küszöbén konszolidációról már és még aligha lehetett beszélni. A társadalmi fordulat következtében bonyolultabbá vált a helyzet, a darab jelentéstartománya óhatatlanul kitágult, mind az eredeti műhöz képest, mind a Miskolci Nemzeti Színház magyarországi bemutatójához viszonyítva, amelyet a '80-as évek elején Csiszár Imre rendezett⁷³. Akkor, egy viszonylagos konszolidáció közepette, de a reformok szükségességét egyre világosabban megfogalmazó társadalom konfliktusait megérzékítve könnyebb lehetett – nem kellett hozzá különösebb bátorság – a tradicionális értékek védelmezőiben is némi pozitívumot felmutatni, az ő igazságait is megmutatni. Akkor az adott társadalmi formáción, az államszocializmuson *belül* szükségképpen megjelenő ellentmondások reprezentálhattak személyes és (kis)közösségi drámákként, akár csak a darab születésének színhelyén egy másik társadalmi formáción, a kapitalizmuson *belüli* konfliktusok.

A rendszerváltás idején, államszocializmusról kapitalizmusra váltva a feltárható és feltárandó konfliktusok körülbelül ott kezdődtek, ahol a darab véget ér, a zenekar szétesésénél, az újrendeződésnél. Az adott történelmi helyzetben a dráma az ehhez a társadalmi szituációhoz vezető folyamat szimbolikus analíziseként is értelmezhető volt, csak hogy a réginek és az újnak ez esetben is egyaránt kellett (volna) pozitívumokat, igazságokat is képviselnie, ennek hiányában ugyanis némileg elerőtlenedett a dráma. Adott volt persze a lehetőség, hogy pusztán amatőrizmus és profizmus konfliktusaként, egy joviálisabb, emberszabásúbb világ és a kíméletlen egzisztenciális harcok világának összeütközéseként interpretáltassék a dráma, a rendszerváltás természetéből adódóan azonban túlságosan egybecsengett a darab szűkebb és tágabb értelmezhetősége, miközben korántsem biztos, hogy a kétféle jelentéssik megítélése a színre vivők szándéka szerint azonos volt. Úgy tűnt, a rendezésnek nem sikerült ezt a dilemmát föloldania. Mintha kicsit tán Viktor igazsága felé hajlott volna – Kulka János szuggesztív alakítása legalábbis ezt a képzetet keltette –, így az újrendeződés, a zenekar szétzilálódásának egyéni drámái súlytalanokká váltak. (Csak érdekességként: a Miskolci Nemzeti Színház említett, Csizsár Imre rendezte ősbemutatójában a változást hozó karmestert még nem Viktornak, hanem James Turneynek hívták, de mint jeleztem, Viktor még a pécsi felújításban is inkább pozitív alak volt, mint negatív. Persze lehet, hogy ez pusztán „Móricka”-effektus, és a névváltozásnak semmi köze nincs a korabeli aktuálpolitikához, amikor a Fidesz még liberális pártként bontogatta a szárnyait, és a közvélemény megítélésében egyértelműen progresszív erőt jelentett.)

Az is lehet, hogy a fenti dilemmát – a mű szűkebb és tágabb értelmezhetőségét – felismerve, a rendező csupán az említett „egybecsengés” ellen dolgozott, a kétféle jelentéssik értékelhetőségének különbözőségét tartotta fontosnak jelezni.

A miskolci s a Pécssett vendégeskedő kaposvári előadást is látva, Zappe László így reflektált a darab eltérő értelmezésére a *Népszabadság*-ban: „Amikor néhány esztendeje Miskolcon bemutatták [a darabot], még inkább csak a vidéki provincializmus ütközött meg benne a távlatosabb, igényesebb szemlélettel. Most Pécssett, a Tettyén, többről van szó. Mostanában egy nemzetnek, de mondhatnánk azt is, egy egész földrésznek kellene más sebességre kapcsolnia.”⁷⁴

Az „elszörnyesedés” folyamata

Ács János korábban hivatkozott dilemmája, hogy tudniillik hogyan őrizheti meg addigi művészi önmagát ebben az új történelmi szituációban, megoldódni látszott a Szegeden

1989 februárjában bemutatott *A Félőlény* című Békés Pál-darab ismételt megrendezésével már a következő évadban, 1991 márciusában, az Arany János Színházban.

Bár az elsősorban gyerekeknek szóló – de mint a jó gyerekirodalom általában, a felnőttek számára is élvezhető, jelentésgazdag – műben nem volt nehéz fölismerni a pártállam ihlető közegét, mégis érvényesen tudott megszólalni a társadalmi fordulat után is, és nemcsak azért, mert a kizárólagosságra törekvő hatalom módszereinek és kiszolgálásának problematikája a rendszerváltást követően sem veszítette el teljesen az aktualitását. Ellenkezőleg, a régi-új veszély, a szélsőjobb-oldali kirekesztő szemlélet lábra kapásának, terjedésének, terjeszkedésének fenyegető realitása a rendszerváltás első pillanataitól benne volt a levegőben. Nem véletlenül. Az 1956-os események súlyos történelmi tapasztalata volt az is, hogy a demokratizálódás követelésével együtt mindjárt megjelentek az utcán a fasisztoid megnyilvánulások is, a zsidózás, a nyílt antiszemitizmus. Tán az sem véletlen, hogy 1991-ben az ország három színháza is másorra tűzte a *Kabaré* című, a mindennapokban alig észrevehetően fasizálódó Németországban játszódó világhírű musicalt – a békéscsabai Jókai Színház, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház és a Madách Színház⁷⁵ –, jóllehet a MIÉP (Magyar Igazság és Élet Pártja) csak 1993-ban alakult meg, amikor Csurka Istvánt és körét éppen szélsőjobboldali nézetei miatt kizárták az MDF-ből. A *Magyar Fórum* című lap azonban már 1988-tól létezett (még a Magyar Demokrata Fórum orgánusaként jött létre), szellemiségében főszerkesztője, Csurka István nézeteit követve.

Békés Pál *A Félőlény*ben sem olyan könnyű megkülönböztetni a rosszat a jótól, mint a mesékben, mondjuk a hétfejű sárkány esetében. A legmagasabb rendű rémek ugyanis „azok, akiken nem is látszik”. Ez az első lecke, amit a kiserdő lakói egykori barátjuktól, a szörnyre lett Csatangtól kapnak. A második sem kevésbé érvényes történelmünk s a rendszerváltó elit ismeretében: „Senki sem születik szörnynek. De előbb-utóbb mindenki azzá válik. Elszegődik. Felcsap. Beáll. És az a leghűségesebb szörny, aki korábban egészen másféle volt.” [Kiemelés: Sz. K. Á.]

Békés Pál *A Félőlény*e nem hamis illúziókat táplált nézőiben, hanem az egyetlen reális lehetőséget mutatta fel: hogyan őrizhetjük meg legalább magunkat az elszörnyesedéstől, hogyan őrizhetők meg a mesék és „szép történetek”, ha könyvtárak pusztulnak, s amikor „szörnyre lenni szörnyen könnyű”, nem azzá válni viszont nagyon nehéz.

Az „elszörnyesedés” folyamatát rajzolta meg a *Rinocéroszok* című Ionesco-dráma is, amelyet a rendszerváltás előtt két hónappal

mutatott be – Magyarországon először – a nyíregyházi Mórnicz Zsigmond Színház a francia vendégművész, Alain Timar rendezésében.⁷⁶ A nagyon expresszív, különös, nálunk szokatlan formanyelvű produkció – „a színészeknek egy pontosan meghatározott hang-, gesztus és mozgásrendszeren belül”⁷⁷ kellett figurát teremteniük – azonban még egyértelműen a közelmúltra reflektált. Erre utal Nánay István írása is, amely szerint, hogy mi is ez a „rinocéritisz”, azt Alain Timar rendezése nyitva hagyta, annak érdekében, hogy a közönség személyes tapasztalatainak hozzáadásával telítődjék a jelkép tartalommal, miközben „akár akarjuk, akár nem, mindenképpen a saját közelmúltunkkal szembesülünk.”⁷⁸

A *Rinocéroszok* – mint általában az abszurd drámák – az általánosításnak, az elvontságnak olyan fokán fogalmaz – még ha a darab szerzői utasításai nagyon konkrét, naturalis közeget írnak is le – (Ionesco „itt is – akárcsak többi darabjában – a naturalisan megjelenített valóság és a benne hétköznapi természetességgel megnyilvánuló abszurditás között létrejövő feszültségre, kontrasztra épít”⁷⁹) –, hogy abban ellentétes jelentéstartalmak is könnyen fölismerhetők. Ezért utalhatott írásában Bogácsi Erzsébet arra, hogy az ősbemutató idején, 1960-ban, amikor Jean-Louis Barrault társulata színre vitte a művet a párizsi Odéonban, „más-másképpen értelmezték a kollektív elállatiasodás példázatát: ki a fasiszmus kórképét látta benne, ki pedig a kommunizmusét.”⁸⁰ Bogácsi szerint feltehetően ez a lehetőség az oka annak, hogy a magyarországi bemutató egészen 1989-ig húzódott-halasztódott. Nyilván közrejátszott a tiltásban az is, hogy Ionesco elítélte a 68-as csehszlovákiai bevonulást. Nyíregyházán viszont már a következő dialógus is elhangozhatott a színpadon: „»- Csak nem akar külföldi segítséget kérni? Ez belügy. Csak a mi hazánkra tartozik. – Én hiszek a nemzetközi szolidaritásban.»”⁸¹

Humor és irónia a közelítésmódban

A rendszerváltást követő első évadban már megjelentek a társadalmi fordulatra reflektáló könnyebb fajú előadások is, illetve a fordulat felvetette kérdésekhez mindenekelőtt a humor, az irónia, a groteszk eszközzel közelítő produkciók is. Tematikailag ezek is rendkívül sokszínűek, az aktuálpolitikai reflexiók mellett a személyes és történelmi múlttal való szembenézés igénye is megjelenik a színpadon.

Horváth Péter *Csao Bambino* című darabjának⁸² – kritikámban ugyan épp darab voltát vitattam⁸³ – vagy alcíme szerint inkább revüjének megkapó erénye a szemlélete volt, amellyel az akkori számonkérődsdi, leszámolódsdi hangulatú világban a főhős

(Horváth Péter prózairói munkásságának ismeretében bizton állítható, hogy a szerző alteregója) kesernyés mosollyal meg tudott békélni a múltjával, a családja múltjával (az ötvenes években édesapját bebörtönözték), s érzékeltetni tudott valamit abból a kötődésből, amit patetikusan hazaszeretnek hívunk, kevésbé patetikusan pedig azzal a charmeur gesztussal kifejezhető, amellyel az előadásban a kedves nagypapát játszó Kaló Flórián és a főszereplőt, a gyerek Horváth Pétert adó Józsa Imre énekelte hanyagul fejébe nyomott kalappal a színpadra nosztalgizált egyik slágerben: „...mert én itt születtem, ez a hazám”. Azért fontos ez, mert a rendszerváltás óta a társadalom pluralizálódásának egyik sajnálatos velejárója a haza fogalmának kisajátítására irányuló törekvés jobboldali körökben, s ami ezzel szorosan összefügg, a történelmi tények egy részének eltagadása, meghamisítása.

Ebből a szempontból (is) fontos bemutató volt a Budapesti Kamaraszínházban Erdélyi Mihály *Vedd le a kalapod a honvéd előtt* című

„dalos, nótás, gyöngyvirágos honvédparádé”-ja Bezerédi Zoltán rendezésében.⁸⁴ Az előadás új időknek régi dalaival nem nosztalgikus látszatvalóságba próbálta ringatni nézőjét, épp ellenkezőleg. A mindenkori filmhíradó manipulatív tárgyilagosságával, fekete-fehériben, a dokumentumfilm modorában szólalt meg a legelképesztőbb blódség is Bezerédi színpadán, kordokumentumként. És hát persze a szöveg maga is kordokumentum. A társulatnak, a Budapesti Kamaraszínház művészeivel kiegészült végzős főiskolai osztálynak „nem kellett mást tennie”, mint híven tolmácsolni a művet a maga összes bugyutaságával, legfeljebb ha csipetnyi iróniával, számos rendezői truvájjal, de leginkább ártatlanul naiv szemekkel, s a szöveg önként és dalolva fordult önnön tragikomikus paródiájába. Igaz, a darab vége némi kiegészítésre szorult. A szerző 1942-ben még nem tudhatta – talán sejtette volna? – a történet végét, a Don-kanyart. A Horthy-korszaknak az MDF-kormány által már ekkor, a bemutató idején elkezdett

rehabilitálása s a nacionalizmus újjáéledése közepette rendkívül fontos gesztus volt ez, miközben az előadás formanyelvét tekintve is jelentős színházi esemény lett. És hol voltunk még akkor a budapesti, Szabadság téri megszállási emlékmű felállításának gondolatától, tervétől...

A mindenkori magyar katona volt a hőse Kárpáti Péter *Az ismeretlen katona* című drámájának, amelynek ősbemutatóját a Játékszínben Verebes István rendezte.⁸⁵ A korabeli kritikák tanúsága szerint a teret és időt szabadon kezelő műben a Ternyák Zoltán játszotta kiskatona a jelen idejű körletből visszakalandozott a múltba, „hol az első, hol a második világháborúba, sőt 48 tájékára is, jelezve, hogy a mindenkori ismeretlen katona számára az ölés vagy megöletés alternatívája mindig ugyanaz volt.”⁸⁶ Írásában Koltai Tamás azt is kiemelte, hogy a „szerző megejtő pacifizmusát gördülékeny, lírai mondatokba foglalja, s a rendező képteremtő fantáziája révén mondanivalójából erős színházi látomás keletkezik.”⁸⁷ Ugyanakkor szóvá tette



Rinocéroszok – Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 1989, Bárány Frigyes, Peremartoni Krisztina, Szabó Tünde és Keresztes Sándor (fotó: Móricz Zsigmond Színház)

a játéktípus eklekticizmusát: míg az egyik jelenetben Örkeny-hatást érez, s drámai egypercesnek nevezi, Ternyák Zoltán játékát pedig amerikai filmes stílusúnak, addig a folytatást Gyurkovics Tibor *Nagyvizitje* és egy kórházi kabaré stílusötveteként jellemzi. A *Ballada a 301-es parcella bolondjáról* című Schwajda György-opus, miként a címéből is kitetszhet, erősen aktuálpolitikai reflexió volt a történelemszemléletben s a közéletben a rendszerváltással bekövetkezett legfrissebb változásokra, ám címével ellentétben a mű hangvétele kevésbé volt balladisztikus, sokkal inkább groteszk.

„A kor kihívására adott naprakész művészi reagálás szemlátomást még nem érett művészi szintézissé – írtam az 1990. január 12-ei bemutatót követően –, ennek ellenére nagyon remélem, hogy Schwajda nem fog kiátkoztatni (...) csak azért, mert a többé-kevésbé összemzeti emelkedettség közepette némi malíciával tárja elő a tényeket, a groteszket meglátva történelmi tragédiáink e reprezentánsában, a 301-es parcella históriájában, ahová az idők során egyként kerültek öngyilkosok és gyilkosok, hóhérok és áldozatok, köztörvényesek és politikaiak, a fehérek által meggyilkolt vörösök és a vörösök által kivégzett fehérek, az árulóknak bélyegzett hősök s a hősöknek tartott árulók, nem beszélve az állatkert kimúlt lakóinak tetemeiről. Félelmetesen groteszk helyzet ez, ebből következően nem kevésbé félelmetesen groteszk az e helyhez fűződő hatalmi és állampolgári viszony. Mint szellemi fundamentumon, ezen a mindenkit egybekaparó, ám az igazság biztos tudatában időnként a dolgokat átértékelő hagyományon nyugszik jelenünk, s mint materiális fundamentumon, e parcella göröngyein az abszurd játék, amelynek során időnként megelevenednek a sírban nyugvók is, azon marakodva – természetesen képletesen –, hogy a gulyáslevesbe vagy a bablevesbe illik-e a csipetke; hogy mustár-é avagy torma, amit a virsli mellé esznek, s hogy a túróscsusza töpörtyűvel vagy cukorral fogyasztandó-e.”⁸⁸ Volt ugyanakkor a játéknak egy másik, egy „valóságos” szituációra épülő – s a műsorfüzet lapjain dokumentumokkal „hitelesített” rétege is, amelynek példázat jellege már bonyolultabbnak hatott, jóllehet ugyancsak publicisztika-mélységű, kabaré-árnyaltságú maradt. De volt lendülete, szenvedélye az előadásnak, s az egész örületben volt valami rendszer – bár e tekintetben már a kritikairás pillanatában is elbizonytalanodtam, mondván: „A 301-es parcella táján is »kizökök az idők«, ám nem bolondunk született »helyretolni azt«. Ő csupán alkalmazkodni tud, órájától megfosztva különös belső rend, időérzék kialakítására képes, sajátos belső logikával szemléli a világot, mignem a világ nélküle



Ballada a 301-es parcella bolondjáról – Szolnoki Szigligeti Színház, 1990, Kézdy György és Meszléry Judit (fotó: Szolnoki Szigligeti Színház)

zökken vissza, ő pedig úgy marad (...). Eddig az ő bolondsága jelentett némi normalitást, következetességet az örült világban, most már a világ normalizálódik őhozza képest. Vagy ki tudja.

Hogy ki a normális és mihez képest, eddig sem volt könnyű eldönteni – az elmúlt harminc évet átélte szereplők számára sem az. Persze ezen a ponton a recenzensben is felmerül a kétely, nem pusztán a minden örütségben rendszert kutató elme magyaráz-e bele túllontúl sokat néhány kabarétréfába.”⁸⁹

A tisztázásra, tisztánlátásra törekvő kevés számú előadás mellett természetesen megjelentek a konjunktúra-produktumok is – ilyen volt az Új Idő Színház (ma már senki sem emlékszik rá) *Epizódok egy helytartó életéből* című, Végh Antal szerzette, s történelmi groteszk műfaji megjelöléssel ellátott bemutatója⁹⁰, amelynek azonban semmi köze nem volt a történelmi s a groteszk fogalmához.⁹¹ Az előadás recepciója kapcsán azonban fölvetődött egy máig érvényes, mi több, napjainkra, a „fülkeforradalom” hatására mind élesebbé váló probléma, nevezetesen a szakmai és a világnézeti szempontok öszszemosásának kérdése a műalkotások, adott esetben egy színházi előadás értékelésében; a szakmai fenntartások, érvek háritásának lehetősége politikai elfogultságra hivatkozva. „Mostanság, a rendszerváltás után ugyanis a darabot és előadását érő bármely esztétikai, dramaturgiai kifogás, az alpári ízléstelenség felhánytorgatása például könnyedén a sztálinista, bolsevista, fundamentalista stb. elfogultság számlájára írható.” – fogalmaztam az előadásról szóló kritikámban.⁹²

Hogy a felvetés mennyire reális veszélyt jelzett, az ékesen bebizonyosodott többek közt egy jóval későbbi és más jellegű szakmai polémiaiban, amikor is vitapartnerem, Koltai Tamás 2003-ban a Népszabadság hasábjain „kádárista-munkáspárti nosztalgiával” vádolt az egyebek mellett a színházi struktúrával s a Nemzeti Színházzal kapcsolatos észrevételeimre reflektálva, jóllehet szembenállásunk nem politikai eredetű volt.⁹³

De hasonló természetű dilemma, a kritika politikai állásfoglalásként való értelmezésének lehetősége és gyakorlata tartott vissza attól 1991 júniusában, hogy az évad utolsó Nemzeti színházi bemutatójáról írjak, amely az akkor a Nemzeti kamaraszínházaként működő Várszínházban volt látható. Arthur L. Kopit *Jaj Apu, szegény Apu, a szekrénybe beakasztott téged az Anyu, s az én pici szívem olyan szomorú* című darabját ugyanis a téátrum éléről a bemutató környékén frissen leváltott direktor, Csiszár Imre rendezte. Amitől persze sikerülhetett az jól is, meg rosszul is, ez azonban az adott helyzetben tökéletesen irreleváns volt. „Ahol ugyanis a művészet politikai kérdéssé válik – érveltem amellet, miért nem írhatok kritikát az előadásról –, [...] ott *nem lehet* többé művészeti kérdésekről, minőségi kérdésekről beszélni, csak és kizárólag politikáról. Mert minden, a kritikus szándéka és meggyőződése szerint az előadásról kimondott (vagy kimondatlan), leírt (vagy elhallgatott) szó politikai állásfoglalássá válik. Nem dicsérhettem volna csak úgy, mondjuk a véleményem alapján a látottakat, ez ugyanis a Csiszár melletti *kiállást* jelentette volna akkor is, ha különben magam



Ballada a 301-es parcella bolondjáról – Szolnoki Szigligeti Színház, 1990, Györy Emil, Kézdy György és Mészler Judit (fotó: Szolnoki Szigligeti Színház)

sem tartanám őt alkalmasnak a Nemzeti Színház igazgatói posztjának betöltésére. Ha meg fanyalogva szólok a premierről, az egyértelműen a *döglött oroszlánba rúgók bátorságaként*, s a hatalom iránti lojalitás sietős kinyilvánításaként lett volna értelmezhető (hasonló sorsra jutott volna a *balanszírozás* is), függetlenül attól, hogy mit gondolok az intézkedésről és Császár rendezéséről.⁹⁴

Kopit abszurd drámájának története egyébként ugyancsak témánkba vág, lényege ugyanis a következő: a zsarnok anyja által dadogós, rövidnadrágos kislívú nyomorított lelkű nagykamasz megöli a számára a szabadság lehetőségét jelentő lányt. Másfél évvel a harmadik köztársaság kikiáltása után a játékosan hosszadalmas című s a szerzőtől származó bonyodalmas műfaji meghatározás – pszeudoklasszikus tragibohózat álfrancia modorban – ellenére alig leplezett parabola volt az előadás a rendszerváltás által hirtelen ránk szakadt szabadsághoz való viszonyunkról, minden stílris és műfaji különbözősége dacára egybecsengve *A vihar* korábban említett Nemzeti színházi előadásával.

A Nemzeti Színház a továbbiakban is neurálgikus pontja marad a rendszerváltás utáni magyarországi színházi és közéletnek, s az imént vázolt dilemmák sem évültek-évülnek el a sajtót, a kritikákat illetően.

De folytatva a Végh Antal-darab kapcsán a politika dominanciájának kritikai attitűdöt ellehetetlenítő voltára vonatkozó felvetést, a műfaji meghatározás bizonyos esetekben, így az *Epizódok egy helytartó életéből* esetében is szolgálhatott mintegy mentsvárként, „mert amely kritikai észrevétel netán nem utalható

a politikai *inkrimináció* kategóriájába, az egyszerűen elhárítható a *groteszk* nehezen – legalábbis ezen a szinten nehezen – körülhatárolható fogalmával.⁹⁵

Az Új Idő Színház előadása kapcsán még egy fontos dilemma került előtérbe, amely Magyarországon lényegében ugyancsak a rendszerváltás terméke, nevezetesen, hogy a színházi struktúra fellazulásával, a paletta színesedésével, új színházak, társulások szabadabb létrejöttével előtérbe került a színházi alkotó, színész és rendező személyes felelőssége is abban, hogy milyen feladatot vállal el, mihez adja a nevét.⁹⁶ A probléma messzire vezet, hiszen a kapitalizmus keretei között egzisztenciális kérdés is ez, ám hogy hol a határ a morált, ízlést, ideológiai-politikai elkötelezettséget tekintve az egzisztenciális kényszerűségek elfogadásában, azt kinek-kinek magának kell mérlegelnie, ami lássuk be, nem könnyű feladat. Már csak azért sem, mert belülről nem feltétlenül látszik az és úgy, ami és ahogy kívülről – a kritikai reflexiónak, a kritika műfajának értelmét ez is adja többek közt, elévülhetetlenül.

SZÜCS KATALIN ÁGNES

JEGYZETEK

¹ *Vita az értékrendről*, Kritika, 1987/2 →1987/12

² *Vita a marxizmus helyzetéről*, Kritika, 1985/4 →12

³ *Áru-e a kultúra?*, Kritika, 1981/6 →1982/1

⁴ *Szegény-e Thalész?*, Kritika, 1985/2 →1985/11

⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 22. o.

⁶ A Színkritikusok díjára 1990-ben leadott szavazatom indoklásában reflektáltam is egy ilyen markáns megnyilatkozásra, mondván: „A *Kasimir és Karoline* [Zsámbéki Gábor rendezte Ódry színpadi] előadása számomra válasz arra a dilemmára, amit Ács János fogalmazott meg a Stúdió '90 egyik adásában, hogy tudniillik hogyan őrizheti meg eddigi művészi önmagát ebben az új történelmi situációban.” In: *A színkritikusok díja 1989/90*, Színház, 1990. október, 46. o.

Marx József filmesztéta más problémafelvetésből kiindulva, de ugyancsak igazolja állításomat, amikor ezt írja egy színházi publicisztikában: „Balázsovits Lajos, a színházigazgató (...) a Mozgó Világban – amikor Rádai Eszter az 1990–1994-es koalíciós korszak kulturális eredményeit firtatja – gyanútlanul azt mondja, hogy ezt az időszakot a színház jól »megúsza«: nem kellett politizálnia”. Marx József: *Miért járnak az emberek színházba?*, in.: Színház, 1994. május, 1. o.

⁷ Orsós László Jakab: *A kifejejtett művelet*, Színház, 1991. február, 19. o.

⁸ A bemutató elébe ment az 50. évforduló megemlékezéseknek, időpontja: 2006. április 30.

⁹ Bemutató: 2000. 10. 13.

¹⁰ Bemutató: 2003. 10. 10.

¹¹ Lásd erről bővebben: Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*, Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984., valamint Eörsi László: „*Megbombáztuk Kaposvárt*”, Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest, 2013.

¹² Lehmann, Hans-Thies: i. m., 211. o.

¹³ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

¹⁴ Röviden: az 1975-ös, korszakhatárként számon tartott performance-nak akkor lett vége, amikor a nézők egy része, nem bírva tovább nézni Abramovic önsanyargatását, fölállt a helyéről, s egy kabátba csavarva kivitte a színről a meztelen művészt.

¹⁵ Akkori reflexióm szerint: „Különös érzés célponttá válni, igazivá. Tudod, hogy az egész csak játék, színház, de mégis. Valakik meghozták a döntést, és te percekben belül – látod a pilóta szemével a feléd, a városra, a színházra közelítő képeket – célpont leszel, potenciális áldozat. (...) A vetítvásnat betölti a kép, a színház képe, amelyben te is ülsz: kívülről látod és benne vagy, rálátás és benne érzés végtelenül intenzív kettőssége ez, aztán hatalmas robbanás zaja, megremeg az épület – és sötét. És tudja az ember, hogy csak játék volt, tudja, hogy nincs semmi baj, hogy ezt »megúsztuk«, és mégis sírni volna kedve – illetve mit szépítsük, van –, és kétségbeesetten ül, hogy ezt lehet, hogy ilyesmi nap mint nap megtörténhet, és a humánus nevében még sokan tapsolnak is hozzá.” (Szűcs Katalin: *...bombáztuk*, Criticai Lapok 2001/02.)

¹⁶ Lehmann, Hans-Thies: i. m. 220. o.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Orsós László Jakab: *A kifejejtett művelet*, Színház, 1991. február, 19. o.

¹⁹ Freitag, Günter: *Visszaélés az értelemmel*, Színház, 1991. február, 16. o.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Szűcs Katalin: *A veszélyérzet hiánya*, Ezredvég, 1992. február, 71. o.

²³ Zappe László: *A tükör*, Népszabadság, 1996. november 28.

²⁴ (h. zs. – m. k.): *Félbeszakadt a Vircsaft*, Új Magyarország, 1996. 11. 27.

²⁵ (takács): *Nyelv-tan*, Új Magyarország, 1996. 12. 02.

²⁶ A *Kritika* című folyóiratban Lőkös Ildikó foglalkozott ezzel a jelenséggel 2005-ben, ám a probléma azóta is folyamatosan napirenden van, egészen az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színházért politikai támadásokig. Lőkös Ildikó: *Trágár szavak a színpadon*, Kritika, 2005/9.

²⁷ 1916 A Csárdáskirálynő – Csiky Gergely Színház, Kaposvár, bemutató: 1993. április 23.

²⁸ Csáki Judit: *Kvittek vagyunk*, Magyar Narancs, 2012. 01. 12.

²⁹ A bemutató időpontja: 1988. november 18.

³⁰ Molnár Gál Péter: *A kihallgatás kihallgatása*, Népszabadság, 1989. május 13.

³¹ Uo.

³² Eörsi István: *A kihallgatás – Dráma két részben*, Színház, 1988. március, Drámamelléklet

³³ Eörsi Istvánt sokat támadta a szélsőjobboldal fiatalkori, Rákosit éltető és Sztálin halálára írt versei miatt. Az 56-os események idején kifejtett újságírói tevékenysége miatt decemberben letartóztatták és nyolc évre ítélték, de 1960-ban amnesztiával kiszabadult. Eörsi mindazonáltal sohasem tagadta meg kötődését Marx filozófiájához és Lukács György szellemiségéhez. Erről a dilemmáról (is) szól a később tárgyalandó *Az interjú* című drámája.

³⁴ Eredetileg az 1981/82-es évadban mutatták be a *Marat/Sade*-ot, amely megkapta a Színkritikusok díját mint Legjobb előadás, valamint a Belgrádi BITEF fődíját.

³⁵ Nánay István: *Kiürültek a fiókok*, Beszélő, 1999. 10.

³⁶ Molnár Gál Péter: *A Szabadsághegy Angyalföldön*, in: Gáli József Szabadsághegye a Játékszínben, Napló, 1990. január 9., 5. o.

³⁷ Uo.

³⁸ Barta András: *Szabadsághegy – Gáli József drámája Veszprémben*, Magyar Nemzet, 1990. február 12.

³⁹ Szántó Judit: *A Szabadsághegytől a Rózsadombig*, Magyar Napló, 1990. február 8., 14. o.

⁴⁰ Dusza István: *Aljasságával is túlnő önmagán az ember*, Új Szó, 1989. XII. 15., 6. o.

⁴¹ Uo.

⁴² Siposhegyi Péter: *A hetedik kontinens – Szolzenyicin világpremier Zalaegerszegen*, Magyar Napló, 1990. 01. 19.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Metz Katalin: *Szögesdrót és vöröscsillag – Ösbemutatók Zalaegerszegen*, Népszava, 1989. december 29., 6. o.

⁴⁶ Metz Katalin: *Szögesdrót és vöröscsillag – Ösbemutatók Zalaegerszegen*, Népszava, 1989. december 29., 6. o.

⁴⁷ Weöres Sándor drámája ugyancsak hányatott sorsú volt a rendszerváltás előtt, az 1968 és 1972 között született mű – a keletkezés pontos évszáma vitatott – éveket várt bemutatásának engedélyezésére, amit először a Bucz Hunor vezette Tértárs Színház „amatőr” együttese kapott meg 1983-ban, kőszínházban pedig 1984. január 27-én került színre a Vígszínház színpadán, Valló Péter rendezésében. A dráma születésének és bemutatásának körülményeiről lásd bővebben: Földes Anna: *A túlélés iskolája a damaszkuszi úton – A kétfejű fenevad négy évtizedes történetéhez*, Criticai Lapok, 2010/05.

⁴⁸ Koltai Tamás: *Monsieur Tussaud a Ligetben*, Élet és Irodalom, 1989. december 15.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Koltai Tamás: *Monsieur Tussaud a Ligetben*, Élet és Irodalom, 1989. december 15.

⁵¹ Uo.

⁵² A források értelmezésének pikantériája, hogy ez a Magyar Nemzet még nem a mostani Magyar Nemzet a szellemiséget, irányultságot tekintve, ahogyan a Magyar Hírlap is csak a 2006-os tulajdonosváltást követően vált liberális lapból szélsőjobboldali orgánummá (az a Széles Gábor vette meg a lapot, aki az államszocializmus idején a Videoton gyár vezérigazgatója volt).

⁵³ Bogácsi Erzsébet: *Kalandos élképek*, Magyar Nemzet, 1989. december 16.

⁵⁴ Bemutató: 1989. november 4., rendező: Huszti Péter

⁵⁵ Görgy Gábor: *Új Stukkerek*, Film Színház Muzsika, 1989. XI. 4.

⁵⁶ A kinyíló ajtó mögött falba ütköztek a szereplők.

⁵⁷ Takács István: *Stukkerológia*, Pest Megyei Hírlap, 1989. november 18.

⁵⁸ Szűcs Katalin: *Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline*, Kritika, 1990/5, 41. o.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Szűcs Katalin: *Mintha itt és most...*, Vasárnapi Hírek, 1991. február 10., 9. o.

⁶¹ „Hát valahogy így fest az a világ, amely a hatalomváltás pillanatait éli; ezek a benne működő, érvényesülő, vagy csupán érvényesülni próbáló emberi kondíciók. A dolog kimenetele, a jövő bizonytalan. Csupán a kiindulópont adott: a Prospero epilógusának utolsó két sorával ellenfeleinek nyújtott békejebb, a kölcsönös feloldozásra szólító szavak. A markánsan felépített előadás szép pillanata ez, számomra mégis az egyetlen problematikus. Nem volna persze az, ha történetesen nem az MDF nyeri meg a választásokat, s így csak Prospero van a szöveg elmondásakor hatalmi pozícióban. Az is lehet, hogy én vagyok túl érzékeny az efféle áthallásokra, bár gondolom, nemcsak én kaptam meg Sinkovits művész úr nyomtatott képeslapját, amelyen eddigi művészi munkájának és politikai állásfoglalásának szerves egységére hívja fel a figyelmet, az *Advent a Hargitán* című Sütő András-dráma előadásáról készült fotóval nyomtatékosítva a pártja melletti agitációt. Ennek ismeretében kényszeredetten tudom csak fogadni ezt a jelentésében különös gellert kapott békejebbot, Thália papjaihoz fohászzkodva: könyörgöm, ne tessenek más, földi hatalmakat szolgálni!” – Szűcs Katalin: *Shakespeare: A vihar*, Kritika, 1990/6, 37. o.

⁶² A legjobb új magyar dráma – Színkritikusok díja 1989/90

⁶³ Szűcs Katalin: „Kimentünk a divatból” – Eörsi István Lukács-dramája a Játékszínben, Kritika, 1990/3, 12. o.

⁶⁴ Gábor Miklós ezért az alakításáért megkapta a IX. Országos Színházi Találkozón A legjobb férfialakítás díját, s ugyanebben a kategóriában a Színkritikusok díját is az 1989/90-es évadban..

⁶⁵ Eörsi István: *Az interjú*, Háttér Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1989, 45. o.

⁶⁶ Szűcs Katalin: „Kimentünk a divatból” – Eörsi István Lukács-dramája a Játékszínben, Kritika, 1990/3, 12. o.

⁶⁷ Szűcs Katalin: *Oldřich Daňek: Negyven gonosztevő és egy darab áldozat*, Kritika, 1990/1, 39. o.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Szűcs Katalin: Büchner: *Danton*, Kritika, 1990/7, 43. o.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Molnár Gál Péter: *Gaal Erzsébet halálára*, mpp. színhaz.hu, http://mpp.színhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=9596&catid=1:cikkek&Itemid=1

⁷² Bemutató: 1990. 07. 13., rendező: Lázár Kati (az eredeti kaposvári bemutató időpontja: 1988. 04. 05.)

⁷³ Bemutató: 1981. 10. 29.

⁷⁴ Zappe László: *Lesz-e profi belőlünk?*, Népszabadság, 1990. 07. 18.

⁷⁵ Békéscsabai Jókai Színház 1991. 09. 28., rendező: Tasnádi Márton; Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1991. 12. 13., rendező: Vas-Zoltán Iván; Madách Színház 1991. 12. 31., rendező: Szirtes Tamás.

⁷⁶ A bemutató időpontja: 1989. október 7.

⁷⁷ Nánay István: *Rinocérosok – fekete-fehérben*, Új Tükör, 1989. XII. 5., 28. o.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Bérczes László: *Falak közt, szabadon*, Film Színház Muzsika, 1989. X. 21. 10. o.

⁸⁰ Bogácsi Erzsébet: *Rinoceritisz*, Magyar Nemzet, 1989. november 4.

⁸¹ Uo.

⁸² Az ösbemutató 1991. február 2-án volt a József Attila Színházban, Léner Péter rendezésében. A művet azóta is időről időre előveszik, várható élettartama azonban addig terjed, ameddig élnek még azok a generációk, amelyeknek gyermek-, illetve fiatal felnőtt kora a revűben megjelenített időszakra, az ötvenes évekre esik.

⁸³ Szűcs Katalin: *Csao Horváth Úr!*, Színház, 1991. április, 21. o.

⁸⁴ Bemutató: 1991. 04. 20.

⁸⁵ Az ösbemutató 1990. március 10-én volt.

⁸⁶ Koltai Tamás: *Sakkfigurák*, Élet és Irodalom, 1990. III. 23.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Szűcs Katalin: *A 301-es parcella bolondja*, Első kézből, 1989. december 9., 27. o.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Összesen két bemutatót tartottak az évadban, és se előtte, se utána nem bukkant fel többé a színházi életben ez a formáció. Csukás István *Ágacska* című mesejátékának premierje 1990. december 25-én volt Rencz Antal rendezésében (a díszletet s a jelmezeket is ő tervezte), Végh Antal darabját pedig 1991. január 18-án mutatták be Gergely László rendezésében. Az Új Idő Színházról és előadásairól semmilyen további adat (szereplők neve például) nem föllelhető a színházi évkönyvben.

⁹¹ Vö.: Béres András: *Művészet és színházművészet*, A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2003, 84. o.

⁹² Szűcs Katalin: *Kádár Végh-nézetben*, Vasárnapi Hírek, 1991. január 20.

⁹³ A vita előzményei: Koltai Tamás: *Hogyan játszunk színházat?*, Népszabadság, 2003. október 31., Koltai Tamás: *Színház és nem színház*, Népszabadság, 2003. december 13.; a vitacikkek: Szűcs Katalin Ágnes: *Az alapkérdésekig és tovább...*, Népszabadság, 2003. december 22., Koltai Tamás: *Ne tovább!*, Népszabadság, 2003. december 30., Szűcs Katalin Ágnes: *Hibaigazítás*, Népszabadság, 2004. január 30., Szűcs Katalin Ágnes: *Olvasni csak pontosan...*, Criticai Lapok, 2004/2.

⁹⁴ Szűcs Katalin: *Nem mese ez...*, Vasárnapi Hírek, 1991. június 16.

⁹⁵ Szűcs Katalin: *Kádár Végh-nézetben*, Vasárnapi Hírek, 1991. január 20.

⁹⁶ Lásd az akkori kritikám: „Nem irigylem viszont a színészeket (a Kádárt játszó Katona Jánost, vagy a többek közt Rákosit formázó Borbély Lászlót például), mert az ő tehetségük mulandó portéka, főként ha groteszknek álcázott kabarétréfákon, parodista számokon gyalultatnak. Igaz, választásuk, vállalkozásuk ebben a színházban szabad, ahogyan a rendezőé, Gergely Lászlóé is.” Uo.