

### 3. A RENDSZERVÁLTÁS MINT AZ ESZTÉTIKUM RÉSZE

[...] A téma megjelenésének előzményei és folyamata

a kimondás szabadságával nemcsak a kódolás-dekódolás színpadot és nézőteret meghittén összekötő játéka vesztette értelmét, de fölöslegessé vált a társadalmi makro-környezet művészi vizsgálata is; a feladat immár az egyes ember mikrovilágában való elmélyedés. 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 szituációban.”<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup>

Ám 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 eké-ként 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 éppen megtorpan azok előtt. Belül lenni ezeken a határokon egyben a törekenység 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.”<sup>8</sup>

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 *Turandotja* említendő a Katona József Színházban, amelynek tárgya éppen az értelmiség társadalmi felelőssége (szemben Orsós László Jakab fent idézett le-

<sup>6</sup> In A színkritikusok díja 1989/90, Színház, 1990. október

<sup>7</sup> MARX József: *Miért járnak az emberek színházba?* Színház, 1994. május

<sup>8</sup> ORSÓS László Jakab: *A kifejejtett művelet*, Színház, 1991. február

egyszerűsítő értelmezésével). Az Eörsi István kaján aktuálpolitikai áthallásoktól sem mentes fordítását használó előadás – az egyik hordozónokat 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, köpönyөгforgató szerepvállalásának. A politikai pamflet jelleg azonban csak a felszín, Brecht műve és a Zsám-béki Gábor rendezte előadás sokkal mélyebbre hatolt a társadalmi összefüggések felmutatásával.

S még ugyanebben az évadban, ugyancsak a Katonában és ugyancsak Zsám-béki 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 határozottan 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, kérdésfelvetéseket az empátia révén, a beleérző készség 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 bemutatójáig,<sup>9</sup> amelyben tér, idő és cselekmény klasszikus hármasságát 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 újraértékelé- [...]

<sup>9</sup> A bemutató elébe ment az 50. évfordulás megemlékezéseknek, időpontja: 2006. április 30.

## A RENDSZERVÁLTÁS MINT AZ ESZTÉTIKUM RÉSZE

A téma megjelenésének előzményei és folyamata

[...] kusan és szenvedélyes keserűséggel, amelyben utóbb a rendszerváltozás végbement. (Huszonkét év múltán, ha nem is rendszerváltás, de egy „fülkeforradalom” inspirálta a kivonulásra késztető társadalom művészi rajzolatát ismét *A mizantróp* által megjelenítő bemutatót a Katonában, ezúttal Zsámbéki Gábor rendezésében.<sup>42</sup>)

### Szavatosság

A rendszerváltás előtti pillanatokban több olyan dráma is színre került, amelyek bemutatását korábban nem engedélyezték – ezért is állhatott elő az a helyzet, hogy később, a fordulat után már nemigen bukkantak elő fiókok mélyén politikai okokból várákoszó 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 novemberétől<sup>43</sup> – 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 szerint<sup>44</sup> 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 ellenzessel kezdődtek meg a rehabilitációs eljárások, hányféle frakcióérdek fűződött a szabadon bocsátott politikai fölhasználásához, vagy továbbra is börtönben tartásához. Tényeivel leleplező dráma lett volna keletkezése idején a darab, az utóbbi hónapokban azonban annyi leleplezésnek lehettünk tanúi, hogy az első kimondás erkölcsi erejével és hírértékének szenzációjával már nem ékeskedhet Eörsi hallgatásra ítélt kihallgatása.”<sup>45</sup>

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

<sup>42</sup> A 2010-ben Orbán Viktor által „fülkeforradalom”-nak titulált választási győzelem után kilenc hónappal, 2011. január 7-én volt a bemutató.

<sup>43</sup> A bemutató időpontja: 1988. november 18.

<sup>44</sup> MOLNÁR GÁL Péter: *A kihallgatás kihallgatása*, Népszabadság, 1989. május 13.

<sup>45</sup> Uo.

a szerző néhány illúziója lepleződött le időközben, jövátételtenül. 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.<sup>46</sup>

Eörsi István reménye nem bizonyult hiúnak. Nemcsak azért nem, mert a börtönben játszódó klasszikus vitadrámában mindazon tudattartalmak, ellentmondások megjelentek, amelyek alapkérdéseként a rendszert az ötvenes évek után is feszítették – a szerző néhány „lepleződött illúziója” és azok elvesztésének okai, valamint feltehetően a börtönévek tapasztalatai is<sup>47</sup> 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, holott rendkívül összetett kérdéséhez.

Kaposvárott a tárgyam 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*<sup>48</sup>, 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”.<sup>49</sup>

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”<sup>50</sup>, 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

[...]

<sup>46</sup> EÖRSI ISTVÁN: *A kihallgatás* – Dráma két részben, Színház, 1988. március, Drámamelléklet

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> NÁRAY ISVÁN: *Kiürültek a fiókok*, Beszélő, 1999/10.

<sup>50</sup> MOLNÁR GÁL PÉTER: *A Szabadsághegy Angyalföldön*, in Gáli József *Szabadsághegye* a Játékszínen, Napló, 1990. január 9.

[...]

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 békejobb, 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 nyomatékosítva a pártja melletti agitációt. Ennek ismeretében kényszeredetten tudom csak fogadni ezt a jelentésében különös gellert kapott békejobbot, Thália papjaihoz fohászkodva: könyörgöm, ne tessenek más, földi hatalmakat szolgálni!”<sup>76</sup>

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 már akkor is modellértékűnek mutatkozott.

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.

## Két rendszer határán

A Nemzeti Színház ennél sokkal direkter politizáló ősbemutatója volt ebben az évadban az 1989. december 21-én, vagyis két nappal a harmadik köztársaság kiáltása 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 jutalomjátékként. A volt pártkader és a volt osztályellenség szinte a szó szoros értelmében a sírig 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 Játékszínen 1990. január 7-én bemutatott, Babarczy László rendezte *Az interjú*, Eörsi István abszurd dokumentumjátéka<sup>77</sup> – abszurd,

<sup>76</sup> Szűcs Katalin: *Shakespeare: A vihar*, Kritika, 1990/6.

<sup>77</sup> A legjobb új magyar dráma – Színkritikusok díja 1989/90.

„mert a tízegynéhány 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”<sup>78</sup> műve –, Gábor Miklóssal<sup>79</sup> 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”,<sup>80</sup> 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 emelkedve – 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 elkezdeni«; valódi drámáról van tehát szó, amely nem leír, félresöpör egy korszakot, egy gondolatkört (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 és történelmi tények ütköznek a színpadon; a tiszteletteljes provokációk eredménye nem néhány filozófiai aszszó csupán, hanem két ember személyiségének, önmagával vívott küzdelmének megmutatása is. Mert valójában nem is Lukács, vagy nem *csak* Lukács a darab főszereplője; legalább annyira tárgya e szellemi provokációnak a »provokátor«, a magnóval, mikrofonnal felfegyverzett és önmagával, a Tanárhoz fűződő kapcsolatával, szellemi kötődésével viaskodó Eörsi személyisége is. A könnyedén ítélkező, könnyen hajladozó, forgolódó szellemi restség helyett a »megszüntette megőrzés« szándéka és drámája a dramaturgiai rendezőelv; a megtagadás nélküli elszakadás, a szellemi autonómiáért való küzdelem.”<sup>81</sup>

Hogy kicsit hosszabban időztem-ideztem 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

<sup>78</sup> Szűcs Katalin: „Kimentünk a divatból” – *Eörsi István Lukács-drámája a Játékszínben*, Kritika, 1990/3.

<sup>79</sup> Gábor Miklós ezért az alakításáért megkapta a IX. Országos Színházi Találkozóan A legjobb férfialakítás díját, s ugyanebben a kategóriában a Színkritikusok díját is az 1989/90-es évadban.

<sup>80</sup> EÖRSI István: *Az interjú*, Háttér Lap- és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1989. 45.

<sup>81</sup> Szűcs Katalin: „Kimentünk a divatból” – *Eörsi István Lukács-drámája a Játékszínben*, Kritika, 1990/3.

világtörténelmi kontextusban elmélkedni a körülöttünk lévő világról, történelemről, múltunkról és a jelenről, s nem utolsósorban a távlatokról, a perspektívákról. Ennyiben mindenképp összetettebb volt az előadás kérdésfelvetése minden más, a múlt rendszerrel foglalkozó műénél.

Ez az előadás megteremtette a múlttal való szembenézésnek azt az intellektuális-emberi közeget, ami mind a közéletből, mind a szellemi életből hiányzott akkor is, és hiányzik azóta is.

A hatalomváltás pillanatában játszódott a Miskolci Nemzeti Színház rendkívül időszerűnek 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, polémiaira készítő a darab, s „bemutatása soha nem volt időszerűbb, mint ma” – írtam annak idején az 1966-ban született drámáról.<sup>82</sup> 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 elkezdni”<sup>83</sup>, nem könnyű eligazodni ártatlanok és bűnösök, őszintén hívők és cinikus végrehajtók, hallgató tisztánlátók, hitetlenek és kijózanodók stb. között.

Nyíregyházán nem annyira az intellektust, sokkal inkább az érzékeket szólította meg a Gaál Erzsébet rendezte Büchner-dráma, a *Danton* előadása – dramaturgia Zsótér Sándor volt –; 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, polémiaik 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 [...]

<sup>82</sup> Szűcs Katalin: *Oldřich Daňek: Negyven gonosztevő és egy darab áldozat*, Kritika, 1990/1.

<sup>83</sup> Uo.

[...]

A szerző bemutatót követő nyilatkozata<sup>118</sup> szerint '62–63 telén írta a drámát, s amikor a hatvanas évek végén bevitte a Kortárshoz Somogyi Tóth Sándornak, aki őt fölfedezte, a válasz az volt: „ezt ne is mutasd meg senkinek, mert még lecsuknak érte”. Így aztán fiókban maradt a mű, csak Czákó barátai olvashatták, mígnem 1976-ban a Péterffi Attila igazgatta Dunaújvárosi Bemutató Színpadnak engedélyezték az ősbemutatót, amit Iglódi István rendezett. A vallomás szerint csak 1983-ban érte cenzurális beavatkozás a darabot: „a szöveg szerint Mangalicza úr szabotálja a forradalmat, s akkor ehelyett a »fölkelés« szót kellett használni”<sup>119</sup>.

Görgey Gábor már említett *Komámasszony, hol a stukker?* című komédiájának direkt kedvezett a polgári demokrácia ciklikus hatalomváltási szisztémája, a rendszerváltás óta gyakorlatilag mindig fölbukkan valahol, mert valami lényegit tudott megragadni a kiseberek hatalomhoz fűződő viszonyát tekintve. (A Madách Színház közvetlenül a rendszerváltás előtt tartott premierjének már az időpontja is pikáns: 1989. november 4.)

A 60-as évek szellemi pezsgésére jellemző, hogy ekkor született Eörsi István *Sírkő és kakaó* című drámája is, 1966-ban, de Görgey *Stukker*éhez hasonlóan ennek a műnek sem kellett sokáig fiókban várakoznia, 1968-ban már színre is került a Thália Színházban.<sup>120</sup> (Igaz, kárpótlásul *A kihallgatás* színrevitelének elmaradásáért. Amikor ugyanis Molnár Gál Péter közlése szerint 1965-ben a Both Béla vezette Nemzeti Színház elzárkózott a dráma bemutatásától, Eörsi a Tháliában próbálkozott a kézirattal, régi katonatársánál, Kazimir Károlynál, aki nem rendezte ugyan meg a darabot, viszont megrendelte, és műsorra is tűzte „az első színpadot kapott Eörsi-drámát”,<sup>121</sup> a *Sírkő és kakaót*.)

A rendszerváltást követően Egerben mutatták be a színművet, Éry-Kovács András rendezésében,<sup>122</sup> majd alig több mint egy év múlva a Budapesti Kamaraszínházban<sup>123</sup> – ezt az előadást maga a szerző jegyezte rendezőként is.

A dráma azt mutatta, szerzőjének legalábbis a mű születése, 1966 óta nem voltak illúziói a létező (létezett) társadalmi formációkat illetően. Ha lettek volna, s az eltartóit rendre túlélő főbőrő, az elpusztíthatatlan öregasszony alakja a darab végére nem terebélyesedett volna a hatalom, bármely hatalom világméretű, nem pusztán közép-kelet-európai szimbólumává, ha tehát a mű megmarad az államszocializmusra vonatkozó rendszerkritikának – aminek az első rész alapján látszott –, akkor menthetetlenül elérdektelenedik a rendszerváltás után. Hiszen „szellemileg

<sup>118</sup> – gábor –: *A szerző az előadásról*, Fejér Megyei Hírlap, 1992. 3. 13.

<sup>119</sup> Uo.

<sup>120</sup> Ősbemutató Thália Színház, 1968. január 3. Rendező Léner Péter.

<sup>121</sup> MOLNÁR GÁL Péter: *A kihallgatás kihallgatása*, Népszabadság, 1989. május 13.

<sup>122</sup> Bemutató 1990. október. 12. Rendező Éry-Kovács András.

<sup>123</sup> Bemutató 1992. február 8. Rendező Eörsi István.



mi borzongató van abban – tettem föl a kérdést még az egri bemutató után –, ha a Kánaán küszöbén, ahol a polgári demokráciában és a tőkés piacgazdaságban mint a lehetséges világok legjobbjában hívők most érezhetik magukat, [...] megmosolyogjuk, netán kiröhögjük egykori önmagunkat, esetleg vádlón szörnyedünk?<sup>124</sup> De mert – mint említettem – a szerzőnek már ama legendás 60-as években sem voltak illúziói semmilyen létező hatalmi struktúrát tekintve, a szöveg egyes kitételei, amelyek az államszocializmus idején fantazmagóriának, avagy proféciónak tűnhettek, a rendszerváltást követően naprakész aktualitását igazolták a műnek. Korábban erősen abszurd elemnek tetszhetett például az efféle kiszólás: „Most olvasom, hogy tárca nélküli minisztereket keresnek”, a 90-es évek elejére azonban vitriolos aktualitás. S a beszédes nevű Piti házaspár dilemmája, hogy tudniillik mit kezdjen a tizenöt év után hirtelen rászakadni látszó szabadsággal, eredetileg ugyancsak inkább elméleti síkon vetődhetett fel, mintsem realitásként. Látszólag ellentmondás csak, hogy mindennek ellenére a darab konkrét szituációhoz – az eltartási szerződés kettős nyomorúságához – kötött rendszerkritikai éle bizonyult erőteljesebbnek, s az egyetemesebb jelentés felé haladva látszott mindinkább gyengülni a dráma, ennek oka ugyanis – megint csak a struktúra és funkció diszkrupanciájából eredően – inkább formai, semmint tartalmi.

A már tizenöt éve fiatal házaspárnak számító Pitiék eltartási szerződéssel létrejött kiszolgáltatottsága – mily plasztikus megjelenítése ez állam és polgára viszonyának a szocializmus keretei között! –, vergődő kötődése a biztonsághoz, az állandósághoz, az öregasszony, özvegy Toronyné megtestesítette paternalista hatalomhoz, szorult helyzetük a nyomasztó kis albéletti odúban mint szituáció a maga kínkeserves valóságában abszurd. Míg a kiterjedt családi hálózata révén New Yorkkal, Tokióval, a Ház mesterek Világszövetségével és a Nyomozók Nemzetközi Tapasztalatcsere Tanácsával kontaktust teremtő öregasszony jeleneteiben maga a szituáció vált valószerűtlenné, abszurdá és – veszítve ezzel a realitás abszurdításában rejlő humorából – szellemtelenebbé. Igazi asszociációs sziporkákra, nyelvi flikflakokra a valóság hihetetlen abszurditása inspirálta Eörsit, a valóságos alapszituációban rejlő kétféle jelentéssík egymásra kopírozhatósága. A zseb-atompisztollyal hadonászó öregasszonynak még (?) nem volt meg ez a mindennapi élet hitelesítette háttere, a szituáció itt időlegesen egyetlen elvont jelentéssé soványodott, mígnem a darab végén megjelent az új pár, a Pitiékhez hasonlóan „tulajdonképpen” szintén Lajos és Lujza. (A Piti házaspár a maga önreflektált együgyűségében méltó előképe Schwajda György Józsijának és Arankájának a *Himnusz*ből, amiként a Ház mesterek Világszövetsége is gazdag asszociációs bázist teremt a házmaster, portás mint rendszer-specifikus toposz – portásuralom, besúgó, Csurka István: *Házmastersírató* stb. – révén.)

<sup>124</sup> Szűcs Katalin: *Egy „előrelátó” drámaíró*, Színház, 1990. december

Mindenesetre a rohamos technikai fejlődés kedvezett a színrevitelnek, amennyiben az albérlők megfigyelésére már rejtett videokamera állt az öregasszony rendelkezésére, szemben a darab születésének idején használatos olyan klasszikus, ám kétes dramaturgiai megoldásokkal, mint a leskelődés, hallgatózás.

Eörsi István – tán a korábbi bemutatók tapasztalataiból (gondolni sem merem, hogy többek közt a kritikai visszhangból is) okulva, az 1992-es Budapesti Kamaraszínházi bemutatóra alaposan átdolgozta a művet, a két korábban nagyon különne-mű, külön világú részt formailag és stílusosan egységesebbé téve. Immár a második felvonást is valószerű szituációra építette: eltűnt a nemzetközi kapcsolatrendszer, el az egész világot behálózó érdekszövetség – ám mindez az egyetemesség rovására. Maradt egy éppenséggel lehetséges manipuláció, amely szerint a külföldről érkezett levelek, csomagok csupán az öregasszony s orvosa ármánykodásának eszközei, helyből földva, azzal a céllal, hogy a hatalom nemzetközi támogatottságának képzetét keltsék. S feltehetően az orvos is csupán azért adja oda a Piti házaspárnak a lakástulajdonos vénasszonyok jobblétre szenderítésének módozatait egybegyűjtő munkáját, a traktátust – az öregasszony tudtával, beleegyezésével és mulattatására –, hogy felpiszkálja bennük a szabadság utáni vágyat, a reményt a lakás megszerzésére, majd kacagva konstatálhassa: a „fiatalok” a hirtelen jött szabadsággal nem tudnak mit kezdeni, amikor úgy hiszik, jötevényük meghalt, s kellőképpen meg is siratták.

De a szabadság mibenlétének, a szabad világ „perspektívájának” rajza, (tév) képze is szegényebb lett így néhány motívummal. A gazdagság kívánatos, titokzatos világába űző vággyal például, ami az előző verzióban a postást az öregasszony kiszolgáltatójává tette. A Budapesti Kamaraszínház előadásában már nem a tokiói kuplerájban lehetséges állásért folyamodott a megszedült kézbesítő a feleségétől való szabadulás reményében, hanem pusztán szexuális nyomorának szerény titkát osztotta meg könnyelműen az eredendő gonosz, mert az információt zsarolásra használó öregasszonnal, egy légyottra alkalmas hely megszerzése érdekében.

Az első részt korábban is a „sültrealizmus” élte, ez adta gyilkos humorát és többretegű jelentését – amint azt az egri előadás is bizonyította –; azáltal azonban, hogy a második rész is ehhez igazított, értelmét veszítette a brechtizáló, eltartó játékmód, ami a szerző rendezését jellemezte.

A komitragédia – ez lett az átdolgozás után a darab műfaji meghatározása, és valóban, ha létezik tragikomédia, miért ne lehetne komitragédia is – előadása érzéketlenül modellált egy általános érvényű színházi problémát, nevezetesen, hogy nem igazán szerencsés, ha a szerző maga az előadás rendezője, megszűnik ugyanis az a külső kontroll, amely kérdéseivel – a dramaturg mellett – segíthetné az író.<sup>125</sup> [...]

<sup>125</sup> A skizoid helyzet problematikus voltát ekként jeleztem már az előadásról szóló írá-som címében is: „Író és rendező egyszemélyes konfliktusa”. Szűcs Katalin: *Író és rendező egyszemélyes konfliktusa*, Ezredvég, 1992. május

[...]

dolgok, jóvátehetetlenül tönkrement életek, akkor megint csak az állapotrajz motívumszegénységéhez jutunk el.”<sup>152</sup>

Tematikailag ide kívánczik Göncz Árpád *Kő a kövön* című kétszemélyes drámájának ősbemutatója<sup>153</sup>, akkor is, ha nem a rendszerváltáskor, illetve azt követően született, hanem 1967-ben, abban a szellemileg meglehetősen izgalmas időszakban, amelyben a már említett Weöres-, Eörsi-, Görgey- és Czákó-drámák is, ám majd’ negyed századnak kellett eltelnie, mire Göncz Árpád darabja is színre kerülhetett. Takács István korabeli kritikája szerint „érthetetlen, miért váratott ennyi ideig magára ez a bemutató. Túlírt áldrámák és stiláris ügyeskedések idején egy ilyen nagyon is élő konfliktust boncolgató, eleven, hiteles karaktereket mozgató, jól megírt darabnak rég helyet kellett volna találni valamelyik színházunkban”.<sup>154</sup> (Most csak zárójelben, de ismét ide kívánczik egy a kritikusi attitűdre vonatkozó megjegyzés: a dicséret konkrétumok nélküli negációt tartalmazó formája, a ködös utalás túlírt áldrámákra és stiláris ügyeskedésekre kevéssé meggyőző az általánosításnak ezen a fokon, inkább kedvezni kívánó gesztusnak tetszik a szerző felé, aki az ősbemutató idején történetesen a Magyar Köztársaság elnöke. Kétségkívül pikáns helyzet, és feltehetően nem Göncz Árpád az előidézője. Tény viszont, hogy a várszínházi ősbemutatót nem követte másik.)

A késlekedés oka a színre kerülést tekintve minden bizonnyal a mű tematikája volt. Göncz Árpád darabja ugyanis 1956-ról szól, jóllehet nem akkor játszódik, hanem évekkel később, ám a téma a rendszerváltás előtt kétségtelenül tabu volt, ezért válhatott – miként arra korábban már utaltam – a fordulatot követően centrális kérdéssé az 56-os események megítélése. Több frontos kritikájában egyébként Földes Anna vitatta, hogy 56-ról szólna a dráma, szerinte a „Nő és a Férfi sorsa már ma sem a történelmi kataklizma hiteles felidézésével, a forradalom rehabilitálásával vált ki katarzist, hanem sokkal inkább az igazság és a hazugság, az erkölcsi helytállás és a megfutamodás ismétlődő dilemmáinak kielezésével. Amire a színpadon anélkül kerül sor, hogy az író hősei magatartását jelessel vagy elégtelennel osztályozná. Mindössze arra figyelmeztet, hogy az élet iskolájában nincs mód pótvizsgára.”<sup>155</sup>

A mű rezüméje egyébként némileg rímél a fent említett Sultz-drámákéra: itt is múltjuk tisztázására tesznek kísérletet a szereplők, a sok év után újra találkozó

<sup>152</sup> Szűcs Katalin: *Vita egy védőbeszéddel – Sultz Sándor: Romantika*, Színház, 1992. február 21.

<sup>153</sup> Az ősbemutató 1991. december 21-én volt a Várszínház Kamaratermében, az előadást Loósz Mária rendezte debütánsként, amit kritikájában Földes Anna méltatlankodva szóvá is tett: „A nemzeti színházi premierek kulisszatitkait nem ismerő kritikus számára rejtély, miért egy ismeretlen debütánsra bízta a színház nem is az elnök, hanem az íróként mostanában ritkán megszólaló Göncz Árpád, kortárs magyar író drámáját.” FÖLDES ANNA: *Göncz Árpád: Kő a kövön*, Kritika, 1992/3.

<sup>154</sup> TAKÁCS ISTVÁN: *Sorstöredékek*, Új Magyarország, 1991. december 28.

<sup>155</sup> FÖLDES ANNA: *Göncz Árpád: Kő a kövön*, Kritika, 1992/3.

Férfi és a Nő. Utóbbi elhagyta az országot 56-ban, előbbi maradt; a dráma ideje a személyes történelmi számvetés ideje.

A „felforgató tevékenysége” miatt ötvenhat után nyolc évre ítélt Déry Tibor – úgy látszik ez volt a „tarifa”, Eörsi is épp ennyit kapott, s Déry is 1960-ban szabadult amnesztiával – nagyregényéből, a *G. A. úr X-ben* címűből írott Márton László-dráma, *A szabadság vendége* is több éves késéssel kerülhetett csak színpadra, 1992. május 30-án, Veszprémben, a Latinovits Zoltán Játékszínben. Arra a kérdésre, hogy nem érzi-e megkésettnek az ősbemutatót, a rendező, Paál István egyértelmű nemmel válaszolt: „Déryt örök érvényű filozófiai, etikai probléma készítette a mű megírására: milyen a rend szabadság nélkül vagy a szabadság rend nélkül?”<sup>156</sup> Az átirat egyébként Paál István inspirációjára készült, ezzel akarták megünnepelni 1985-ben a felszabadulás 40. évfordulóját Szolnokon, a Szigligeti Színházban, ahol akkor Paál István főrendező volt. A Megyei Pártbizottság, illetve a Megyei Tanács – Paál István bizonytalanul fogalmazott erre vonatkozóan az imént idézett interjúban – azonban nem engedélyezte a bemutatót, mondván, halasszák a következő évadra, akkor hozzájárulnak. Paál István nem fogadta el ezt a kompromisszumos ajánlatot, ragaszkodott hozzá, hogy adják írásba az engedély megtagadását. Ez megtörtént – és másnap fölmondtak a főrendezőnek.

Érdekes adalék ehhez a történethez is Földes Anna megjegyzése, aki *A kétfejű fenevad* színre kerülésének kálváriája kapcsán írta: „A korszak ismerői pontosan tudják, hogy abban az időben általában sem jegyzőkönyv, sem magnófelvétel, de még csak egy kurta írott feljegyzés sem készült a hivatalos fórumokon született döntéseket követő megbeszélésekről. Ma már tudjuk, mekkora vesztesége az irodalom- és színháztörténetnek, hogy semmiféle megőrizhető, kicsempészhető, megmenthető dokumentum nem bizonyítja a verbális cenzúra működési mechanizmusát, és utólag legfeljebb találgatni lehet a kimondott, elhallgatott kifogások és többnyire szolgai módon érvényesített utasítások tartalmát.”<sup>157</sup>

A rendszerváltás színpadon érzékelhető első éveit számba véve érdekesen adódik ki Paál István személyes rendezői kálváriája az azt megelőző időkből, lásd pécsi kirúgásának esetét az *Új időknek új dalai – ősbemutatók* című alfejezetben.

*A szabadság vendégének* fogadtatása meglehetősen ellentmondásos volt. Zappe László a Népszabadságban némileg idejétmúltnak ítélte a látottakat, mondván: „Egy okos korabeli elemzés szerint az író börtönében, ahol művét alkotta, összemosta a két társadalmi rendszert, s a kapitalizmus és a szocializmus negatívumaiból te-

[...]

<sup>156</sup> HORVÁTHY György: *Milyen a szabadság rend nélkül? Játékszíni ősbemutató előtt beszélgetés Paál Istvánnal*, Napló, 1992. május 30.

<sup>157</sup> FÖLDES Anna: *A túlélés iskolája a damaszkuszi úton – A kétfejű fenevad négy évtizedes történetéhez*, Criticai Lapok, 2010/5.

[...]

rákövetkező évek, a szélsőjobb radikális megerősödése 2002 után. (Lásd még erről *A Félőlény* bemutatója kapcsán írottakat *Az „elszörnyesedés” folyamata* című alfejezetben.)

## Humor feketén-fehéren

Hogy nem rendezői önkény keverte a Tartuffe interpretációjába az antiszemitizmus problémáját a Budapesti Kamaraszínházban, azt bizonyítja az ugyanebben az évadban magyarországi bemutatóként színre került *Jubileum* is, Tábori György Hitler hatalomra jutásának ötvenedik évfordulójára írott műve – darab voltát több kritika vitatta –, amelyet a Radnóti Színházban a társrendező Martin Frieddel maga a szerző állított színpadra, a bochumi ősbemutató után tíz évvel, a hatvanadik évforduló táján.<sup>218</sup> A rasszizmus, az antiszemitizmus újraéledése, avagy ismét felszínre kerülése „benne volt a levegőben”: a témát „manapság az izraelita sírkertekben horogkeresztrel gyalázkodó festékszóró palackok teszik sajnálatosan aktuálisá” – írta kritikájában Tarján Tamás;<sup>219</sup> „a hazai bemutatóig eltelt évtized számunkra is átélhetővé, ismerőssé tette az elfojtott indulatok irracionális kirobbanását” – hangsúlyozta a bemutató időszerűségét Magyar Judit Katalin.<sup>220</sup> A „nem dráma, nem darab, inkább megemlékezés, emlékműsor”, ahogyan Zappe László fogalmazott,<sup>221</sup> illetve „mozaikos szerkezetű, ismétléseken alapuló, (...) meglehetősen alkalmi” mű – Magyar Judit Katalin aposztrofálta ekként<sup>222</sup> –, avagy Koltai Tamás megfogalmazásával élve: Tábori „vicces morbidja”, amelynek „dramaturgiája, semmi kétség, nem szokványos”,<sup>223</sup> egy zsidó temetőben játszódik, annak „lakói” elevenedtek meg a színen, s mesélték el sorsukat, történeteiket az újnáci suhanc (Széles László) s a hamleti sírásó (László Zsolt) katalizátori, illetve rezonőri közreműködésével, amolyan – Tarján Tamás meglátását idézve – „Egér-fogó-jelenet” gyanánt. (A művet a Színház című folyóirat 1993. augusztusi számának Drámamellékletében közölte, a fordító, Eörsi István előszavával.) Az előadás tartalma persze úgy is összefoglalható, ahogyan Koltai Tamás javasolta az *Élet és Irodalom*ban a potenciális nézőket félretájékoztató műsorújságnak: „emlékezés a náci holocaustra, a darab születésekor ötvenéves hitlerizmus és az antiszemitizmus reneszánsza alkalmából. Esetleg még ezt: táborban kiirtott és öngyilkos zsidók, illetve homoszexuálisok viccelődnek temetői sírköveik tövében az utókor újnáci

[...]

<sup>218</sup> A bemutató 1993. június 5-én volt.

<sup>219</sup> TARJÁN Tamás: *Zsidó-vicc a temetőben*, Színház, 1993. augusztus

<sup>220</sup> MAGYAR Judit Katalin: *Még egy évforduló*, Criticai Lapok, 1993. szeptember

<sup>221</sup> ZAPPE László: *Jubileumi emlékműsor*, Népszabadság, 1993. június 7.

<sup>222</sup> MAGYAR Judit Katalin *i. m.*

<sup>223</sup> KOLTAI Tamás: *Tréfás exhumáció*, *Élet és Irodalom*, 1993. július 2.

## 4. SZÍNHÁZI STRUKTÚRA A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN

### Az igazgatói kinevezések metódusa a rendszerváltás után

[...]

szerkesztőjének kinevezése volt a színház területén az első aggasztó jele annak, hogyan képzelik az újonnan hatalomra kerültek a demokráciát. Ez inkább még a revánspolitika jegyében született intézkedés volt (a későbbiekben a lojalitásfüggő döntések domináltak), amit jól érzékeltetett Mészáros Tamás kérdése az igazgatócsere bejelentésére összehívott rendkívüli társulati ülés<sup>97</sup> után néhány nappal Csiszárral készített interjúban: „Amikor bekövetkezett a rendszerváltás, nem merült fel Önben az a gondolat, hogy ketyeg a széke alatt egy időzített bomba? Hiszen a Nemzeti Színház úgynevezett kiemelt nemzeti intézmény, és nagyon is elképzelhető volt, hogy Csiszár Imrében némelyek csak a pártállam kinevezettjét akarják majd látni, sőt, miskolci évei miatt egyenesen az egykori borsodi párttitkár, Grósz Károly támogatóját – teljesen függetlenül attól, mit képvisel, és hogyan dolgozik.”<sup>98</sup> Csiszár válaszában fontos gondolat fogalmazódott meg, amikor azt mondta: „abban bíztam, hogy *egy értelmes rendszerváltás a szakmai minőséget fogja mindenek fölé helyezni*. [Kiemelés Sz. K. Á.] Igaz, hogy az elmúlt két év során elég hamar rá kellett jönnöm, ez hiú ábránd csupán; itt a hozzáértőket nem fogják bizonyos politikai érdekek, illetve manipulációk támadásától megvédeni. De mert végső soron optimista természetem van, arra, gondoltam, hátha egyszer, és nem is túl sokára, győz a józan ész.”<sup>99</sup>

A Miskolci Nemzeti Színház fénykorát jelentő kilenc, művészeti vezetőként eltöltött év után joggal gondolkodott így Csiszár, a hatalom viszont annak a Fekete György helyettes államtitkárnak a képében, aki mára a Magyar Művészeti Akadémia elnökeként szinte teljhatalommal bír a kultúra területén, a Nemzeti műsorpolitikáját kérdőjelezte meg, s nehezményezte, hogy az igazgató elhanyagolta a magyar drámával való kapcsolatot. Cáfolatot jelenthetett ugyan a bemutatott darabok felsorolása: az első évadban Mrožek: *Arckép*, Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom*, Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*, Barta Lajos: *Szerelem*, Osztrovszkij: *Erdő*, Brecht: *A kaukázusi krétakör*, Shakespeare: *A vihar*, Csurka István: *Döglött aknák*, Szép Ernő: *Völegény*; a második évadban: Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Márai: *A kassai polgárok*, Schwartz–David Greene–Tebelak: *Godspell*, Beaumarchais: *Figaro házassága*, Shaw: *Sosem lehet tudni*, Ibsen: *Peer Gynt*, Remenyik Zsigmond: *Kard és kocka*, Bókay János: *Négy asszonyt szerettek*, Arthur Kopit: *Jaj, Apu...* És műsoron volt még: Sütő András: *Ádvent a Hargitán*, Molière: *Tartuffe s a Csíksomlyói passió*. (Az arányok érzékelése miatt fontos a teljes műsort látni.) Lényegében azonban nyilvánvalóan nem erről

[...]

<sup>97</sup> 1991. április 18-án 13 órára hívatta össze a rendkívüli társulati ülést Andrásfalvy Bertalan kulturális miniszter, holott – mint az interjúban Csiszár Imre fogalmazott – „társulati ülést csak a színház igazgatójának van joga összehívni”.

<sup>98</sup> MÉSZÁROS Tamás: „A romokon jobban lehet építkezni”, *avagy egy leváltás természetrajza*, Magyar Hírlap, 1991. április 22.

<sup>99</sup> Uo.