

*Nemzeti Színház avagy a nemzet színháza**

2008-tól, tehát szinte már a legutóbbi nemzeti színházi igazgatói pályázat kiírása óta a gazdasági és pénzügyi válság éveit éljük. Az összes hírcsatorna azon dolgozik, hogy amolyan botcsinálta közgazdásznak képezze át a lakosságot; mindenki számára világgossá próbálják tenni, miféle folyamatok vezettek anyagi, szellemi, lelki értelemben az öröknek hitt nyugat-európai értékrend devalválódásához. Bizonyos folyamatosan fenntartott krízistudat ez, mely jelenleg fogva tartja egész közéletünket, a szellemi elit még mindig mértékadónak számító prominenseit. S való igaz, hogy ha csupán a gazdasági elemzők prognózisaira hallgatunk – melyek szerint ez a mostani válság akár még tíz évig is elhúzódhat –, akkor nem nagyon lehetünk derűlátók a közeli jövőt illetően.

Érteni vélem – még ha elfogadni nem is tudom – azon pályatársaim reakcióit, akik a színház társadalmi érzékenységére hivatkozva mindegyre csak korunk válságjelenségeit viszik föl a színpadra, vagy újabban – „innovatív” módon – a kamionplatókra, le-robbant gyártelepi színhelyekre. Talán ezért válhatott az ő szóhasználatukban olyan pejoratív felhangú címkévé a Blaskó Balázs igazgatói pályázatában használt „remény színháza” fordulat is. Egyre gyakrabban bukkannak fel ennél sokkal súlyosabb jelzős szerkezetek is, amikor „értéket kell nyilvánítani” a hatalomnak behódoló jobboldalakkal szemben.

A színház világában ez a polémia akár természetesnek volna mondható, ha nem éppen a Nemzeti Színház mibenléte körül robbant volna ki még 2002-ben. Az engem azóta folyamatosan érő támadások is igencsak hektikusak: keverednek bennük a politikai hovatarozás, a demokráciaféltés motívumai és a kenyéririgységből, a színházi struktúra átalakításából adódó feszültségek. De végső soron mégis csak arról van szó, hogy azóta sem alakult ki konszenzus a szakmában a Nemzeti Színház mint közvetlen kormányzati fenntartású intézmény feladatait, szerepkörét illetően.

Jelen pályázatomban nem lehet célja, hogy ebben az állóháborúba merevedett helyzetben a magam igazát vagy a „mi igazunkat” védjem. Az viszont igen, hogy a konszenzus létrejöttét elősegítendő közlétegyem személyes szakmai tapasztalataimat, és irányt mutassak a tekintetben is, hogy szerintem merre van az „alagút vége”, miként gondolható újra a Nemzeti Színház ügye, szellemiségében éppúgy, mint ahogy szervezeti felépítését illetően is.

Érdemes azt is figyelembe venni, hogy a *krízis*nek – ami görögül elsődlegesen *válság*ot jelent – van egy olyan jelentése is, mely a válságos helyzetet kétesélyes *fordulat*-ként értelmezi. S ha belegondolunk, a gazdasági válságnak is vannak olyan pozitív hozadécai, melyek a kultúra területén kamatoztathatók a leginkább. Hiszen a krízis

VIDNYÁNSZKY ATTILA (1964) rendező, a Nemzeti Színház igazgatója.

* Részlet a Nemzeti Színház igazgatói posztjának elnyerésére benyújtott pályázatból.

mindig kijózanít: minden fájdalommal együtt kikényszeríti a realitásokhoz való visszatérést nemcsak a gazdaság, hanem a politika, illetve az eszmék és ideológiák terén, sőt még az emberi psziché tartományában is.

Ha őszinte vagyok magamhoz, azt kell mondanom, hogy egész eddigi színházi pályafutásom jól vagy rosszul megoldott válságok folyamata. De bátran általánosíthatunk is. Hiszen a színház igazából nem is más, mint az emberi társadalmat folyamatosan jellemző válság kezelésének a laboratóriuma. „A színház az egyik legkifejezőbb eszköz egy ország építésére. Légsúlymérő, mely egy ország nagyságát vagy hanyatlását jelzi. A finom érzékenységű és minden ágában – a tragédiától a bohózatig – jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát” – írja García Lorca.

Apropó: érzékenység, fogékonyság! Még a 2002-es, Márta Istvánnal közösen beadott pályázatunk kapcsán – vagy nem sokkal utána – hangzott el tőlem az a kijelentés, hogy „...*én mindig is nemzeti színházat csináltam*”. A sajtóreakciók nagyon meglepők voltak a számomra. Nem értettem, hogy az újságírók miért olvassák ezt az egyszerű és valódi meggyőződésből fakadó mondatot úgy, mintha személyemben egy idegen színházkultúrájú, a hazai játékszabályokhoz alkalmazkodni képtelen, túlzott ambícióktól fűtött színházcsináló lépett volna föl. Mivel ez a mesterségesen gerjesztett feszültség és a hatására kialakult oppozíciós viszony velem kapcsolatban azóta sem oldódott, sőt a helyzet csak tovább mérgesedett, hadd fejtsem ki most, hogy az akkori ominózus kijelentésem mögött mi volt a valódi indíték, amelyet ma is vállalok.

Az talán nyilvánvaló, hogy a beregszászi társulat Illyés Gyula neve mellé miért vette fel egyúttal a *magyar* és a *nemzeti* jelzőket is. Nem a nagyzási hóbort diktálta színházunk névadását, amikor a maroknyi, 170 ezres kárpátaljai magyar közösség – az ukrán állam által is támogatott módon – hozzájutott első igazán jelentős kulturális, művészeti intézményéhez. Nekem akkor, az alapítás pillanatában egyszer és mindenkorra tisztáznom kellett a viszonyomat nemcsak saját nációmhoz, de azokhoz a szimbolikus tartalmakhoz is, melyek a magyar nemzeti színházi hagyomány alapját képezik.

Nem valamiféle megszállottság, jól vagy rosszul értelmezett idealizmus és pláne nem az adott politikai kurzus diktálta igazodási kényszer az, ami munkásságomat és az általam vezetett társulat szellemiségét a mindenkori Nemzeti Színház eszméjéhez köti érzelmileg, de józan megfontolásból is. Valójában épp olyan természetes és kötelező vállalás volt ez a részünkről, mint a magyarságunk vállalása, mely aztán élete végéig meghatározza az ember magatartását, világképének és társas viszonyainak alakulását. (Nem véletlen, hogy a civilizált emberiség évezredek óta őrzi, nem hagyja feledésbe merülni a kulturális identitásnak ezt az etnikus színezetű alapelemét.)

Szakmai szocializációm során meghatározó volt, hogy Kárpátaljáról, ebből a nemzettestből kiszakított – és a legtöbb impériumváltást megélt – nemzeti közösségből származom, amely számára a *színház* többet és mást jelent, mint csupán esztétikai élvezetet. Számomra színpad és közönség viszonylatában ma is ez a *szolgálat* fogalmával megragadható, esztétikán túli tartomány a mérvadó. Sokan próbálkoznak meg azzal, hogy ezt az attitűdöt eleve archaikusnak, vidékinek, „népnemzetinek”, hovatovább „árvalányhajásnak” minősítsék. Azonban meg vagyok győződve arról, hogy ez a fajta sommás vélekedés velem kapcsolatban, eddigi színházi teljesítményem fényében nem csupán igazságtalan, hanem merő ostobaság is. Mint ahogy az sem vitatható, hogy a Bereg-

szászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház az 1993-as alapítás óta megállta a helyét nemcsak a magyarországi, de a nemzetközi színházi mezőnyben is. És ez meglátásom szerint nem kis részben annak a tájegységi kulturális akcentusnak, nyelvállásnak köszönhető, mely ezt a társulatot jellemzi; alighanem ez az a többlet, mely produkcióinkat európai szinten keresetté tette. Hogy mennyire nem csupán egy „tájszólás” orális nyelvi hagyományáról van szó ebben az esetben, e kérdéskörhöz talán a francia iskola elméleti bázisával lehetne érdemben közelíteni (lásd a francia *accent* kifejezés esztétikai vonatkozásait).

Az az úgynevezett „unortodox” színházi modell viszont, amivel Csányi Jánossal közös debreceni pályázatunkban felleptem, komoly figyelmet kapott már a hazai színházi berkekben is. A beregszászi társulattal elért művészi eredményeket és az általunk kivívott morális státust én akkor, 2006-ban ugyanúgy összegegyeztetetetőnek véltem azzal a sokak által „avíttasnak” minősített tradicionális nemzeti színházi működési modellel, amit akkor a debreceni teátrum is képviselt, mint most, amikor ez a reformkísérlet a Csokonai Színház példáján felbuzdulva immár országos méretűvé terebélyesedett, és jogszabályi kereteket is nyert az új előadó-művészeti törvény megszületésével.

Ennek a magyar Nemzeti Színház élén továbbra is képviselni és kiterjeszteni szándékozott modellnek a lényege már akkor körvonalazódott, és ma is összefoglalható ebben a három szóban: *hagyomány–korszerűség–nemzetköziség*. Egyre inkább úgy látom, hogy a magyar színháztörténetben ez a hármas vezérelv jellegadó módon húzódik végig a hivatásos magyar színjátszás fővonalán a kezdetektől napjainkig. S talán ugyanez a mélyebben fekvő azonosság, az összes magyar színházművészt belsőleg motiváló közös szemléleti alap volt végső soron a debreceni színházi műhely hazai sikerének is a titka, emberi és művészi értelemben egyaránt. Arra itt nem térek ki, hogy ennek a programnak miféle akadályokat legyőzve sikerült elterjednie. A konkrét program fejezetenkénti tagolása és az azokhoz fűzött kommentárok szerint talán mindenki számára kézzelfoghatóvá válik majd az is, szerintem hogyan valósulhat meg, ölthet a színpadon testet az a bizonyos, sokat emlegetett „nemzeti színházi eszmény”.

Mindezt azért bocsájtom előre, mert az elmúlt öt-hat esztendő során megfigyelhető volt az igazgatói kinevezések és a pályázatok esetében egy olyan tendencia, mely – a mediatizált politikai működéshez hasonlóan – leginkább a „túllicitálás”, a fedezet nélküli ígéretes fogalmával írható le. (Őszintén be kell valljam, hogy ebbe a hibába a debreceni pályázat kapcsán mi is beleestünk, amikor azt képzeltük például, hogy öt év alatt a színházi működés átalakításával párhuzamosan egy színházi akadémia alapítása is megvalósítható.) A várományos színházvezetők pályázataikban a konkrét programok számbavétele kapcsán olyan célok megfogalmazására ragadtatják magukat, melyeknek teljes körű megvalósítására sem anyagi, sem erkölcsi, sem szakmai alapjuk nincs. Ezt a tendenciát több szempontból is károsnak ítélem a színházi szakma jelenlegi helyzetében, túl azon, hogy mindjárt az induláskor személyében is lejárhatja, el lehetetleníteni az adott színházvezetőt.

A legnagyobb kár magából az igazgatóválasztás mechanizmusából következik. Abból tudniillik, hogy az új igazgató személyének kiválasztása az adott társulatot egy olyan abszurd döntéshelyzet elé állítja, mely a művészek részéről kizárja az érdemi bebeszélés lehetőségét. A kialakult rossz magyar gyakorlatból az is következik, hogy egy-egy pályázat nyilvánosságra kerülésekor a szakmai kérdések helyett az ideológiai vonatko-

zások, hovatovább a párthovatartozás kérdése kerül előtérbe; ezzel szembesítik és vizsgáztatják aztán a színészt vagy a rendezőt a más-más elkötelezettségű sajtóorgániumok, akár éveken keresztül fenntartva az általuk is tovább generált feszültséget. Hogy hány pályát siklatott már ki ez a lelkiismereti szabadságot mint alapvető személyiségi jogot semmibe vevő, mára szinte automatizmussá vált gyakorlat, arról még nem készült felmérés. De hogy ez a felelőtlen írástudók által kreált küzdőtér messze túlnyúlik az állam- és nyelvhatáron, és 2010 decembere óta európai léptékűvé növekedett a Nemzeti Színházzal kapcsolatban, az bizonyos (miközben parlamenti interpellációk rendszeres témája is lett).

Ennek a rosszízű, politikai felhangokkal terhes, a médianyilvánosság elfoglalására irányuló versenynek a következménye az is, hogy mára szinte kötelezővé vált támogató vagy (sem mire sem kötelező) együttműködési nyilatkozatokat gyűjteni és közzétenni a hazai és nemzetközi szaktekintélyek köréből, vagy esetleg drámaírókat, szerzői jogtulajdonosokat nyilatkozatra bírni például abban a tekintetben, hogy hol, melyik színházban, mely igazgatónak nem engedik meg az egyébként publikus művek előadását. A magyar színházi életben 2010 óta felerősödött „petícióháború” úgyszintén ennek az eltorzult, egészségtelen általános helyzetnek köszönhető.

Épp ezért annak érdekében, hogy ez az áldatlan magyarországi állapot ne eszkalálódjon tovább, én jelen pályázatomhoz ilyen jellegű – kinevezésemet támogató – dokumentumokat nem csatolok, és programtervem lehetséges partnereiként csak olyan személyeket és intézményeket nevezek meg, akikkel és amelyekkel folyamatos és valódi színházi munkakapcsolatban voltam, illetve vagyok.

Egy téma maradt még, amit előljáróban fontos szóba hozni a Nemzeti Színház intézményével kapcsolatban, ez pedig az állami feladatvállalás mibenléte, amelyet a szakmában sokan úgy interpretálnak, mintha ebben az esetben egy olyan illetéktelen kormányzati beavatkozásról volna szó, mely a művészi szabadság korlátozását eredményezi. Úgy gondolom, nagyon is érthető, hogy e körül a kérdés körül lángoltak fel leggyakrabban a viták – szinte az intézmény 1837-es alapítástól kezdve egészen napjainkig.

Magam is osztom azt a vélekedést, hogy a magyar színházi életben – de a világ-színházi folyamatokat tekintve is – a paradigmaváltás korszakát éljük, s egyúttal egy történelmi léptékű korszakhatár küszöbén is állunk, érdemes tehát egy olyan szemszögből közelíteni ehhez a kérdéshez, mely a mindenkori kultúrpolitika számára is irányadó lehet a továbbiakban. Áttekintve a legutóbbi publikációkat ebben a tárgykörben, és figyelembe véve azt a Hudi László és Imre Zoltán által jegyzett 2007-es nemzeti színházi pályázati anyagot is, mely a legradikálisabb módon tagadta az immár 175 évre visszanyúló nemzeti tradíció létjogosultságát, igazgatóként való majdani működésében én a kultusz mibenlétét és művelésének mikéntjét tekintem elsődlegesnek. E kérdéskör újbóli felvetése és újrafogalmazása nélkül nem jöhet létre valódi konszenzus az állam mint a kultusz fenntartásában érdekelt fél és a színház mint a kultusz művelője között.

Ma már sajnos közhely, hogy a színház, azon belül a Nemzeti Színház korábbi különleges presztízse folyamatosan csökken. A presztízsveszteség fő okaként manapság az új médiumok, elsősorban a televízió és az internet előretörését szokták emlegetni. Én ehhez még hozzátenném azt is, hogy Magyarországon annak a polgári ideálnak, mentalitásnak a meggyengülése is közrejátszhatott ebben az erózióban, mely így vagy úgy

még az állampárti idők színházba járási szokásait is meghatározta. Az elmúlt húsz évben pedig – az egyre mélyülő válságjelenségek továbbgyűrűző hatásaként – nálunk jószerint fel is számolódott az az attitűd, mely a polgári erények sorában tartotta számon a hazafiasság, a nemzeti léthez való kötődés eszméjét, s azt a jól bevált gyakorlatot, hogy az ünnep iránti igényt a színházba járás, az ott közösen átélhető, befogadható értékekkel is meg lehet erősíteni, fenn lehet tartani.

Egy mégoly alapos színház-szociológiai felmérés sem fogja tudni viszont megmagyarázni azt a mélyebben fekvő identitásvesztést, mely a kortárs színházcsinálók tudatában – bevallva vagy bevallatlanul – mint hiány, mint egy amputált végtag fantomfájása van jelen. Én sem vállalkozom rá, hogy erre a jelenségre mindenre kiterjedő magyarázatot adjak, mint ahogy azt sem állítom, hogy ez a fajta identitásválság és tudatvesztés egyetlen igazgatói ciklus alatt, pusztán a színház eszközrendszerével országosan felszámolható lenne. Éppen ezért csupán egy olyan, a magyar viszonyokból következő történeti tényt ajánlok megfontolásra, melynek vizsgálata mindenképpen a Nemzeti Színház feladata kell hogy legyen.

A magyarországi hivatásos színjátszás kezdeteit 1790-től tartja számon az utókor. A Kelemen-féle társulat pest-budai működését a Pesti Magyar Színház (az akkori Nemzeti) olyan folytatandó tradíciónak tekintette, mely később akkor sem szakadt meg, amikor a magyar nyelvű színjátszás nem élvezett állami támogatást. Ezt a működést mint a nemzeti eszmék fenntartásának eszközét azóta is folytonosnak gondoljuk. Holott az azóta eltelt 222 év alatt önálló, független (nemzet)állami létezésről csupán negyvenhat évnyi(!) időtartamban beszélhetünk. Ezen a negyvenhat éven belül is csak 1922-től, Klebersberg Kuno kultuszministerségének idejétől a német megszállásig tart az a rövid, mindössze huszonkét éves időszak, amikor az oktatás és a kultúra kiemelt támogatása a nemzetállami státust stabilizálni szándékozó állami kultusszal direkt módon kapcsolódott össze. Tanulságos, hogy a Nemzeti Színház akkoriban futotta a „csúcsművét” nemcsak itthon, de a külföldi színpadokon is.

Ezt követően állami eszközökkel csak az első Orbán-kormány próbált pozitív előjellel beavatkozni a Nemzeti Színház életébe, amikor egy nagyvonalú gesztussal, rekordidő alatt felépített egy állandó játszóhellyel szolgáló új színházat, s annak működéséhez a többi államilag támogatott színháznál nagyobb költségkeretet is kijelölt, továbbá a nemzeti színjátszás kultuszának megerősítése céljából létrehozta a „nemzet színésze” intézményét. Ezeket az intézkedéseket a színházi szakma mint természetes járandóságot fogadta; de sem akkor, sem azóta nem vált központi kérdéssé a kortárs magyar kulturális közéletben az, hogy jelent-e mást vagy többet az ehhez a társulathoz való tartozás. Azt hiszem, jogosan állítom, hogy ez a kérdés nem tartozik az „archaizmusok” körébe, hiszen ez a mostani állapot – az új Nemzeti Színház épülete és működtetésének új rendje – csak 2002 óta áll fenn.

* * *

Ha bevezető gondolataimat a *krízis* pozitív értelmezésével kezdtem, illő, hogy a koncepció fölvázolása során magyarázatot adjak arra, hogy miért gondolom én a válság *fordulat*ként való értelmezésekor azt, hogy ez a megrázkódtatás élesztőleg hathat a kultúrára, azon belül a művészeti életre, a kortárs színházművészetre. A legfontosabbnak ebben a folyamatban a *realitások felé való fordulás* kényszerét tartom. Erdemes tehát

a fentebb már exponált hármasszempontrendszer (hagyomány–korszerűség–nemzetköziség) és konkrét programokra válthatóságát is ebből az aspektusból megvilágítanom.

Először tehát essék szó a Nemzeti Színház intézményéhez kapcsolódó *hagyományról* – reálisan. Be kell valljam, rendezőként mind ez idáig nem értettem, hogy konkrétan mi is a baja a mai színházművészek többségének ezzel a hagyománnyal, és miért csúszik át az erről folyó vita folyamatosan egy olyan retorikába, hogy a *nemzeti* jelzőnek ma már nincs relevanciája, mert az csupán annak a romantikus elképzelésnek a rekvizituma, hogy amikor a reformkori értelmiség színházkultúrát akart teremteni, milyen szellemi horizont mentén gondolta érvényesíteni a maga polgári nemzetállam-eszméjét. Nem értettem, mert ugyanúgy, mint a jelenlegi igazgató, Alföldi Róbert, én is úgy gondoltam – és gondolom ma is –, hogy a *nemzeti* és *színház* szóösszetételhez nekünk a praxis, tehát a színházcsinálás, illetve az arról való gondolkodás felől kell közelítenünk. Ugyanakkor azt feltételezem, hogy a legélesebb ellentét is itt húzódik közöttünk, tudniillik hogy miképpen viszonyulunk a magyar színházi hagyományokhoz.

Szerte Európában járva azt tapasztalom, hogy a magyar színházi modell és a magyar színész megítélése sokkal kedvezőbb annál, mint amit erről nekünk itthon a jelenlegi kánon spirítusz rektorai szuggerálnak, amikor folyamatosan elmaradottságról, gyávaságról, felzárkózási kényszerhelyzetről papolnak. Ez egy olyan valóságos ellentmondás, amelyet mindenképpen fel kell tudnunk közen oldani ahhoz, hogy a mindenki által vágyott konszenzus létrejöjjön legalább a Nemzeti Színház küldetésének tekintetében. Mint az élet egyéb összefüggéseiben, itt is vezérelvünk lehet a régi latin mondás: *Historia est Magistra Vitae!*

Mi is hát a Nemzeti Színház történetében az a szellemtörténeti vonulat, mely folytatható és folytatandó ma is?

Figyelembe véve a nemzeti függetlenségről fentebb mondottakat, számunkra az 1875-től 1945-ig tartó hetven év az az időszak, mely irányadó lehet, ha fordulatban vagy szerényebben fogalmazva drámai–színpadi nyelvújításban gondolkodunk. Paulay Edét, Hevesi Sándort és Németh Antalt – mint a legnevesebb reformereket – éppen ez a magyar színházművészet fővonalát jelentő irányultság köti össze máig ható érvénnyel. S ha ma nemzeti vagy művészsínházról, illetve (szórakoztató) népszínházi modellről beszélünk, ugyanazokkal a dilemmákkal találjuk szembe magunkat, melyeket ők egyszer már felvetettek, és a Nemzeti Színház mibenlétét illetően – a maguk korában a lehető legkorszerűbb módon – el is döntöttek, fel is oldottak.

Már a Paulay-korszakban karakteresen, intézményi szinten is különvált egymástól az operajátszás (Operaház), a népszínházi funkció (Népszínház), a szórakoztató műfajok művelése (Vígyszínház) és a par excellence drámai színházi működés. Ez utóbbi funkció az, aminek a betöltése most is központi feladata a Nemzeti Színháznak mint az ókori poliszdemokrácia színházi modelljéhez hasonló, állami kultuszképző intézménynek. Főlölegesnek, sőt retrográdnak gondolom tehát, ha e felett az európai kultúránkban mélyen gyökerező tradíció felett ideológiai típusú vitákat generálunk.

Sokkal izgalmasabb és egyúttal szakszerűbb is azon elmélkedni, hogy Paulay egyszer már tisztázta a Nemzeti Színház szerepét a magyar színjátszás szellemi horizontját és intézményi kereteit illetően, s egyúttal beállította azt a négyes szempontrészt is, amely szerint lényegében ma is eljárunk egy-egy műsorterv összeállításakor. Pályázóként bizonyára mindnyájan egyetértünk abban, hogy a vezetésünk alatt álló színházban

játszani kell a világszínház klasszikus és kortárs darabjait, de a magyar műveket is, lett légyen szó régiekről vagy újakról.

Hevesi munkássága pedig elsősorban azért lehet számunkra iránymutató, mert az európai élvonal szintjén képviselte a modernitás eszméjét a drámaíró–színész–rendező hármasság összefüggésrendszerében. És végül Németh Antal volt az, aki – hitem szerint mindnyájunk számára érvényesen – megteremtette a rendezői színház működési modelljét úgy szellemi, mint szakmai értelemben. Én az ő munkásságát tekintem követendőnek most is abban a kérdésben, hogy miképpen lehet és kell átalakítani az új Nemzeti Színház belső működési rendjét és azt a külső keretrendszert is, mely ennek a kormányzati fenntartású intézménynek a hatékonyságát közvetlenül és közvetve befolyásolja. Németh Antal munkásságának fölemlgetése kapcsán viszont szót kell ejtenem arról is, hogy mit értek a manapság egyre többször emlegetett paradigma-váltás kényszerén a kortárs színházművészet, illetve azon belül a drámai színház esetében, amivel egyúttal áttérek a *korszerűség*nek mint olyannak a tárgyalására.

Úgy vélem, hogy ez a problémakör nem annyira a fennálló európai stílustrendre, mai divatos szóval élve, a mainstreamre fókuszálva, mint inkább egy adott kor etnikus színészi játékkultúráján keresztül ragadható meg érvényesen. Természetesen most is megkerülhetetlen a tradíciók átörökítésének kérdése, hiszen a színészek azt a bizonyos „titkot” ma is ugyanúgy egymástól lesik el, mint régen, mindig az idősebbek adják át tapasztalataikat a fiataloknak. E spirituális folyamat törésmentes, zavartalan működésének oltalmazó, megtartó közege mindig is a társulati lét volt, és ma is az. A Nemzeti Színház estében pedig ez fokozottan így van. A kiemelt juttatások vagy a megkülönböztetett figyelem is annak szól, hogy ezt az alkalmasint évszázadok alatt felhalmozott szellemi tőkét el ne veszítse a nagyobb közösség, a színházat fenntartó nemzet. Ebből fakad aztán az a vele szemben támasztott természetes igény is, hogy a Nemzeti társulata mindenkor a lehető legjobb drámai színészekből álljon.

Paradigmaváltó helyzetről ma elsősorban azért beszélhetünk, mert kevés olyan korszak volt a történelemben, mint a mai, amikor a civilizációs nyomás éppen erre a törekeny kincse, az emberi pszichében, a kollektív emlékezetben felhalmozott kulturális többletre nehezedik a legnagyobb súllyal. Az információs társadalom kihívásai természetesen a közönségre ugyanúgy hatással vannak, mint a színészre, erre a legérzékenyebb emberfajtára, a hatásmechanizmus azonban mégsem ugyanolyan. A medialitás a színész esetében az önkép kialakítására sokkal közvetlenebb hatással van, mint a mégoly fogékony publikum esetében. A színésznek kívül kell állnia a társadalmilag determinált szerepkényszeren. Ám mégis ő az, aki képes adekvát módon megjeleníteni az *ember-szerep-szerepkényszer* aktuális konfliktusszituációját. Ma is, mint minden időben, ez a nyilvános élveboncolás hozza be a közönséget a színházba, saját elfojtásait felszabadítandó. Korunkban viszont, amikor a „médiának hála” már mindenki lehet szereplő, sőt közszereplő, ennek direkt hatásaként a színészi státus mibenléte vált kérdésessé, a színészi egzisztencia került közvetlen veszélybe.

Úgy gondolom, hogy a színésztársadalom értékválasztásához ma nagyobb segítséget kell adnia egy társulatvezetőnek s mindazoknak, akik a teátrum szellemi programjának kialakításában segídeknek, mint, mondjuk, Németh Antal idejében. Pedig az ő személyében egy olyan nemzetközi viszonylatban is elismert tudós, muzikálisan, vizuálisan és technikailag egyaránt képzett rendező vezette a színházat, aki követői

révén tulajdonképpen egészen a posztmodern irányzatok megjelenéséig meghatározta a hivatásos magyar színházkultúrának a korban egyedül adekvát irányát. Tudniillik azt, hogy a magyar Nemzeti Színház nem lehet más, csak művész- és egyúttal rendezői színház.

De kérdés, hogy ma is ezt a modellt kell-e követnünk. Az elmúlt évek hazai és nemzetközi tapasztalatai alapján egyre inkább meggyőződésemmé vált, hogy a rendezői színház a közeli jövőben át fogja adni (vagy részben már át is adta) a helyét egy olyan közösségi típusú színházcsinálásnak, melyben a színész, a rendező és a közönség viszonya már nem írható le az eddig megszokott módon. Ami viszont változatlanul eltanulható és eltanulandó korszerű gyakorlat volt Németh Antalnál, az az, hogy ő mindig tekintettel volt a társulat összeállításánál arra, hogy színészei szellemileg messzemenően hajlékonyak, művészileg befogadóképesek legyenek minden stílusban és műfajban, s hogy egyúttal személyes magatartásukkal erkölcsi értelemben is példaképekül szolgáljanak a két világháború között igen nehéz helyzetben levő, de mégiscsak emelkedni, polgárosodni igyekvő társadalmi rétegek számára. Elgondolkodtató, hogy ugyanezek a színészek voltak a főszereplői azoknak a saját korukban kimagasló – sőt nyugodtan mondhatjuk, hogy világszintű – filmalkotásoknak, melyek nemcsak Magyarországon hatottak izlésformáló, illetve ideálképző erővel, hanem még a tengerentúlon is.

Mielőtt bírálóm megvádolnának azzal, hogy visszaírom a Horthy-korszak sok esetben hamis illúziókra építő szellemiségét és a korabeli kommerszet, sietek leszögezni, hogy ez távol áll tőlem. A medialitás kiaknázatlan lehetőségeire és a színésznek arra a szerepei által képviselt morális többletére szeretném csupán felhívni a figyelmet, melyet egyre inkább nélkülözni vagyunk kénytelenek napjaink közéletében, de amelyre meggyőződésem szerint a közeljövő etnikus elkötelezettségű, közösségi színházának mindenképpen alapoznia kell.

Éppen ebben az összefüggésben kárhoztatom leginkább az elmúlt tíz év nemzeti színházi vezetését. Mert noha nem tagadható, hogy ez alatt az időszak alatt valóban kiszolgálták azt a közönségréteget, és itt elsősorban a fiatal korosztályok értendők, amelyek érzékenyek a társadalmi mozgások pillanatnyi (elsősorban politikai beszédmódbéli) változásaira, nem vállalkoztak a mai magyar valóság mélyrétegeinek feltárására, az igába fogott generációk ama jogos igényének kielégítésére, hogy a színház, túl a napi aktualitásokon, térben és időben is messzebbre tekintsen. Ha ehhez még azt is hozzáveszem, hogy a Nemzeti jelenlegi színészei közül hányan és milyen „szerepekben” koptatják magukat a kereskedelmi és közszolgálati televíziók kanálisaiiban, akkor azt kell mondanom, hogy ez a színház a látszat ellenére nem igazán korszerű – amit színre visz, az csupán kortünet, annak összes, egyébként valóságos jellemzőjével.

A drámai műnemről és a színházról mint olyanról lévén szó, úgy gondolom, a korszerűség alfája és ómegája az, hogy képesek vagyunk-e egy adott kor változó gazdasági-politikai viszonyai közepette megtartani azokat az értékeket, melyek az ember nembeli lényében állandók (lásd antropológiai szemlélet), és egyúttal érzékenyen meg tudjuk-e mutatni, hogy egy adott társadalom – karakteréhez, mentalitásához mérten – most éppen merre mozdul, miképpen akar újulni. Ha ennek az újulási késztetésnek drámai módon átélhető formát is tudunk kölcsönözni, és nem csupán a szkepszis és a mára már jószerint kötelezővé vált irónia eszközeivel operálunk, akkor esélyünk van arra, hogy korszerűek legyünk.

Ehhez persze nagy szükség volna arra, hogy egy nép legbenső tulajdonságait, drámai alkatában tetten érhető mozgatórugóit is behatóan ismerjük; annál is inkább, mert a mai nyugati civilizáció már nem kínál olyan biztos formai kereteket a művészetben, mint még a XX. századi izmusok idején is. Szükség van tehát arra, hogy visszakeressük vagy újra felfedezzük magunkban, magunk körül azt, ami a sajátunk: ami még adva van, ami megmaradt, vagy ami ismét formaképző erő lehet ebben a kultúrában, ahogyan az nagy zenészeinknek, Bartóknak és Kodálynak sikerült. Hamvas Béla erről így ír: „Ahol nincs hagyományos forma, sem vallás, sem művészet nem bontakozhat ki.” Én a magam részéről azt állítom, hogy színjátszó hagyományunkban ez a formakészlet jelen van, minden esélyünk megvan tehát arra, hogy e tradíció művelése és folyamatos megújítása révén korszerűek is lehessünk.

De hadd térjek még vissza a krízis témaköréhez néhány gondolat erejéig, most a befogadói oldal felől közelítve meg a kérdést, hogy a társadalmi válságjelenségek miképpen befolyásolják a színházi nyelv alakulását, s hogy melyek azok a szegmensek, ahol visszaható érvénnyel lehet és kell fellépni a korszerűség jegyében. A mai modern színházelmélet is akkor a legtermékenyebb, amikor a néző befogadói attitűdjének vizsgálatát teszi meg kutatásai központi tárgyának. Talán ennek az irányultságnak köszönhető, hogy például Jákfalvi Magdolna nagyon is hasonlóan fogalmaz, mint egykor García Lorca, amikor így ír a színház és a társadalom egymásra ható, direkt kapcsolatáról: „A színházi jelképzés és kommunikáció szignifikáns léptékű megváltozása nagyobb mértékben modellezi a társadalmi folyamatokat, mint bármilyen más kulturális vagy szociális jelenség.”

Nem szeretném túlságosan elméleti síkra terelni mondandómat, de az idézet két kitétele, a *kommunikáció* és a *szignifikáns léptékű változás* pontosan tudósít arról, hogy az elmúlt húsz-huszonöt év milyen óriási változásokat hozott a színházi közlésmód területén. A kérdés csupán az, hogy törvényszerű volt-e egy ilyen mérvű elváltozás, vagy csupán valami rosszul értelmezett tudatos „modernizálás” eredménye nálunk az egyre romló beszédminőség, a blaszfémia, a hipernaturalizmus, a trágár szövegek, az öncélú meztelenkedés eluralkodása. Ez az egyre általánosabb gyakorlat volna a korszerűség maga, vagy ezek csupán a művészi kiürülés szimptomái? Attól tartok, hogy ez utóbbiról lehet inkább szó.

A kulcsfogalom itt alighanem a *kommunikáció*, amelynek a diktatúrákból felszabadult országokban – így nálunk is – egészen sajátos, és súlyosan determinált meghatározottságai vannak, s nem is csupán a kortárs színház világában, hanem a társadalom egészében. Esztéták, drámatörténettel foglalkozó dramaturgok, de kritikusok is panaszkodnak Magyarországon arra, hogy megszűnt az a diktatúra ideje alatt olajozottan működő összjáték a színpad és a nézőtér között, melyet a „sorok közötti olvasás” vagy a „cinkos összekacsintás” technikáiban közösen fejlesztett ki a drámaíró, a rendező, a színész és a néző. Mintegy önigazolás gyanánt hozzák szóba azt is, hogy a rendszerváltozással kicsúszott a talaj a színházcsinálók lába alól, mert, mondjuk úgy, ma már nincs ki vagy mi ellen harcolni. A *voluptas* ellenében fejleszteni kell hát szerintük a *curiositást*, és eszközeink folyamatos *innovációjával* elő kell állítani az új típusú, kreatív nézőt is.

A 90-es évek elején kitört pánikot és az annak ellenében járványként terjedő efféle válaszreakciókat bizonyos fokig érteni vélem. Hiszen a rendszerváltozás előtt szo-

cializálódott mai középgeneráció közös tapasztalata, hogy az elnyomatásban, a közvetlen életveszély árnyékában kiélesedik a drámai érzék. De vajon tényleg azoknak van-e igazuk, akik azt állítják, hogy egy demokráciában csupán a változatos formákban gyakorolt provokáció lehet az egyedüli eszköze a színházművésznek arra, hogy kommunikációképes maradjon? Szánalmasnak tartom azt a metódust, amikor napi híreket vagy nyilatkozatokat vadásznak a kollégák annak érdekében, hogy aktuálisak, a legbátrabb kimondók, a sorok közt olvasók és olvastatók legyenek a létért való harc újra és újraácsolt „eszmebarikádjain”. *Kommunikációt* illetően véleményem szerint ennél az önérvényesítési pániknál súlyosabb válságot élünk meg mindnyájan. A gazdaság világában beállott krízist pénzügyi, pontosabban hitelválságnak nevezik – teljes joggal, mert ma már világos, hogy az a fék nélküli spekuláció, a kommunikáció manipulációs technikáinak csúcsra járatása miatt következett be.

A művészetre is jellemző manapság afféle „hitelválság”, melynek elharapódzó tünetei a túlreflektáltság miatt beállott beszédképtelenség és a magamutogatás. Amit a hétköznapi életben elbocsájtásként, kilakoltatásként, elszegényedésként, egzisztenciális összeomlásként élünk meg, az a művészből gyakorta kiváltja az irreális valóság előli menekülési ösztönt, aminek következménye valamiféle fájdalmas valósághiány lesz. De mindnyájunknak szembesülni kell azzal a kérdéssel, hogy vajon meg tudjuk-e érzékíteni hitelesen ezt az osztársadalmi méretű, az anyagi, lelki, szellemi tartományokra is kiterjedő katasztrófahelyzetet azzal a „realista” módszerrel, amikor csupán „lekövetjük” és felmutatjuk a jelenségeket. Korántsem biztos az sem, hogy Magyarországon a demokrácia valóságos teherpróbája manapság még mindig az volna, hogy az elmúlt húsz év alatt kifejlesztettük-e már a fogyasztói társadalom közegében kivirágzott „másságok” ápolásának és szaporításának a leghatékonyabb eszközeit.

Holott ki ne tudná, legnagyobb sorskérdésünk ma az, hogy tulajdonunkban marad-e a magyar termőföld, hogy az élelmisztertermelés minden ágazatában képesek leszünk-e önellátók lenni, és hogy a parasztság – vagy az a vállalkozó, aki újonnan próbálkozik a földműveléssel – birtokolja-e azokat az ismereteket és eszközöket, amelyekkel életben tud maradni. A színháziak kenyere a dráma. Viszont tragédiai értelemben ma minden területen ugyanarra a kérdésre kell tudnunk válaszolni országosan, egységes nemzetként: vajon a *katastrófé* pillanatában képesek vagyunk-e a valóság felé fordulni, vagy lezuhanunk?

Az igazán korszerű magatartás véleményem szerint ma az, ha a létezés dimenziójában ezekhez a valódi mélységekhez, egyúttal magasságokhoz méretezzük a működésünket, és ennek érdekében felmérjük szellemi erőtartalékainkat is. Hasonlónak érzem ezt a szituációt ahhoz, mint amikor II. József felvilágosult reformjainak végrehajtása közepette hirtelen, mintegy varázsütésre a magyarnak való megmaradás kérdése szállta meg az ország vezető politikai elitjének, de az akkor még vékonyka polgári rétegnek a tudatát is. És ennek következményeként úgy a gazdaság, mint a politika, de a nyelv tekintetében is a legtesthezállobb valóságelemeket kezdték felkutatni, ízlelgetni és favorizálni a felkínált európai szabvánnyal szemben.

Lehet, hogy ma még nincs közöttünk egy Bessenyei- vagy Kazinczy-formátumú gondolkodó, aki meghallaná az idők szavát. És aki művésztént képes volna arra az újfajta *kommunikációra* is, amelyről a neves spanyol szerző, Unamono 1905-ben, Don Quijotéről szóló esszéjében így ír: „...a néppel elhitették, hogy azt gondolja és érzi,

amit sem nem gondol, sem nem érez, és azt hiszi, amit nem hisz, de amikor jön valaki, aki felfedi előtte azt, amit valóban gondol és hisz, akkor elkápráztatva és feszülten figyel”. Meggyőződésem, hogy a figyelem ilyen értelmű felkeltése ma minden felelős színházi embernek szakmájából következő alapvető ambíciója kell hogy legyen.

A valóság-elemek visszaszerzése a színpadon ma hitem szerint a nyelvmivesség, a nyelv zenéjének, a gesztusok jelentéstartalmának újrafelfedezése és jó kedélyünk helyreállítása révén lehetséges. Ez a fajta beállítódás – mely egyszerre „innovatív” és „konzervatív” – teljes mértékben szinkrónban van a világban, azon belül a színházi világban zajló reálfolyamatokkal. Nem az ideológiai típusú nacionalizmus képviselésében kívánok tehát fellépni, noha annak európai előretörése ugyanúgy természetes következménye ennek a mostani válságnak, mint az, hogy az európai országok pénzügyi vezetői is kísérleteznek az egyéni, nemzetük számára ismerős és előnyös megoldásokkal.

Ezzel a fenti bekezdéssel el is érkeztem a *nemzetköziség* kérdéskörének kibontásához, amelyet úgyszintén nem tekintek valamiféle versenypályának, mint ahogy azt sem tartom üdvösnek, ha egymás teljesítményének megítélésekor az az elsődleges szempont, hogy ki a magyar vagy a „még magyarabb”.

Rendezői előéletemből következően az bizonyára érthető, miért fontos számomra az orosz–ukrán színházi iskolával korábban létrejött gyümölcsöző kapcsolatok ápolása. Azt a koncepcionális felvetésemet viszont szeretném megindokolni, hogy miért látom fontosnak, és hogyan gondolom kivitelezhetőnek a Nemzeti Színház élén a Párizs–Budapest–Moszkva tengely létrehozását és működtetését. Ismét az elvi vagy inkább spirituális szempontrendszer, illetve annak egyes motívumait vázolnám mindenekelőtt.

Ha a nemzetközi kapcsolatrendszer kerül szóba, egy ilyen típusú pályázat esetében fel szoktuk sorolni, hogy ki mikor és hányszor járt a társulatával külföldön, és onnan milyen díjakkal tért haza. Az elismertség jele az is, hogy hány helyre hívták már meg az embert vendégrendezni, milyen rangos nemzetközi fórumokon jegyzik a nevét. Ezek mind fontos és szép dolgok, de még a leglelkesebb (a pályázat mellékletében közzétett) tudósítások sem szoktak arról szólni, hogy mélyebb értelemben milyen indítékok is állnak a „vonzások és választások” hátterében – a szimpátián, a kíváncsiságon vagy rosszabb esetben a „trófeagyűjtési szenvedélyen” túl (remélem, hogy az én esetemben ez utóbbiról nincs szó).

E kérdés körüljárásakor, azt hiszem, ismét érdemes történelmi léptékkívé tágítani a magyar horizontot. Nemcsak azért, mert már Szent István is úgy fogalmazott Imre hercegnek, hogy „az egynyelvű ország gyenge”, és nem is csak azért, mert a schengeni határok feloldásával tágabb hazánkban, Európában ismét szabadon jöhetünk-mehetünk szellemi értelemben is, hanem elsősorban azért is, hogy a bennünk még mindig munkáló görcsös igazodási kényszer, kisebbségi komplexus oldódjék egy kicsit.

Nem eléggé közzismert, hogy honnan származik állami főhatóságunk, a minisztérium most használatos elnevezése, a „nemzeti erőforrás”. Ha már Klebelsberg Kuno nevét szóba hoztam, ezen a ponton hadd idézzek két mondatot ifj. gr. Andrássy Gyulától, aki a két háború közötti legendás kultuszminiszternek közvetlen szellemi elődje, példaképe és a magyar képzőművészet legújabb kori intézményeinek, szervezeti kereteinek a létrehozója volt, s aki először írta le ezt az ominózus szókapcsolatot. Ezt

mondja: „...mivel nyelvünk miatt elszigeteltek vagyunk, a magyar csak kulturális téren elért eredményei által válhat a Nyugat szemében megbecsült néppé, s ebben a döntő szerep a művészeté, mert annak nyelve olyan világnyelv, melyet mindenki megért. Nemcsak a lelki fejlődés legnemesebb eszköze, de ez egyúttal a nemzeteknek is erőforrása.” Egy nemzeti liberális pártállású, monarchiabeli külügyminiszter szavai ezek. Ez a szellemiség öltött testet akkor is, amikor Klebelsberg jóvóltából a művelődés és a kultúra fejlesztése központi feladatává vált, s reményem szerint a Szócs Géza által meghirdetett *kulturális expanzió* tervét is efféle szándékok generálták.

Minden politikai megfontolásnál fontosabb azonban egy magyar színházművész gyakorlatában, hogy amikor kilép a nemzetközi porondra, tudja-e mozgósítani világbeszédre való képességének erőcentrumát, kultúrájának egyediségét, *nemzeti* specifikumát. Ezt a poétikai természetű specifikumot József Attila fogalmazta meg legtisztábban, amikor költészetének ideálját „szemléleti világegész”-ként határozta meg. Magyarágkutatóink manapság ugyanezt a holisztikus szemléletet tárgyi és szellemi néprajzunk teljesítményeire és produktumaira vonatkozóan is jellegadóknak tartják. Az sem lehet véletlen, hogy *Az ember tragédiája* mint világdrama ugyanakkor az egyik legjellegzetesebb saját fejlesztésű drámai költeményünk, s mint misztériumjáték a hazai színpadok örök próbaköve, a rendezők és színészek „vizsgadarabja”. Számomra az is beszédes tény, hogy Németh Antal, de mások is éppen a *Tragédiával* kívánták nagykorúsítani, bevezetni a magyar dráma- és színházkultúrát Európában, egyébként nem is teljesen sikertelenül.

Tanítványai, és mindazok, akik még életében találkozhattak vele, úgy emlékeznek Németh Antalra, mint ahogy Gordon Craigre is emlékeztek kortársai, hogy tudniillik egy javíthatatlan fantasztá volt, aki előtt folyamatosan egy monumentális álomszínház víziója lebegett. De hogy az álom kivitelezésének ugyanakkor milyen stabil alapjait vetette meg, arra nem kell más bizonyíték, mint hogy kinevezése előtt már öt évvel, 1930-ban kiadta az általa szerkesztett – és a magyar színházi szakirodalomban máig felül nem múlt – *Színészeti Lexikont*, melybe ötvennél több hazai és külföldi tudós, a legjobb elmék dolgoztak be szócikkeikkel. Egy szinkretikus szemléletű, nagyszabású alkotás született, melyről maga mondja jogos büszkeséggel: „[ez a könyv] a világon elsőnek foglalja össze a teátrális művészetek egyetemét”. Érdemes szót ejteni ennek a műnek a kapcsán arról, hogy a két kötet olyan diszciplínákat is felvonultat, melyeknek még egzakt elnevezése sem volt a korabeli tudományosságban. Köszönhető ez annak, hogy nemcsak színházi szakemberek, hanem az akkori Európa élvonalbeli orientalistái, filozófusai, művészettörténészei, irodalmárai, filmesztétái is szerepeltek a szerzőgárdában.

Ebben a komplex szemléletben Németh Antal állandó dialógus partnere és színházvezetői ideálja Max Reinhardt volt, aki egymaga kilenc színházat igazgatott azzal a szándékkal, hogy jószerint a színház összes műfaját – a népi misztériumjátéktól a klaszszikus Shakespeare-interpretációkon keresztül a legújabb avantgárd kísérletekig – egységes szemlélet alá vonja és megújítsa. Ez az irányultság azonban még egy régi típusú enciklopédikus szemléletet tükrözött, amelynek gyakorlati ellehetetlenülését a fasizmus térhódítása végleg nyilvánvalóvá tette (lásd Reinhardt sorsának további alakulását).

Ha most nemzetköziségben gondolkodunk, és a magyar színház helyét, szerepét keressük, konkrétan azt, milyen összekötő és középkepző szerepünk lehet a Kelet és

a Nyugat eltérő tradíciójú színházkultúrái között, akkor a globális válság utáni helyzetre fölkészülendő más kultúrfilozófiai horizontot kell keresnünk. Szerencsére nem kell messzire mennünk, mert már Németh Antal működése idején jelen volt a magyar szellemi életben a Fülep Lajossal, Várkonyi Nándorral és Hamvas Bélával fémjelzhető szellemtörténeti irányzat, mely azzal hozott spirituális fordulatot, hogy az első világháború utáni általános krízist úgy értelmezte, mint ami (ti. a krízis) kitágította az európai téridő dimenziókat, és fölszámolva a történelmi determinizmust, az ember mint drámai lény üdvtörténeti küldetését tette napnál világosabbá.

Van tehát egy olyan világra szóló magyar gondolat, melynek közkinccsé tétele a mostani válság éveiben válik igazán aktuálissá, és így bizton tekinthetjük nemzetközi színházi programunk szemléleti, koncepcionális alapjának. Annál is inkább fontosnak tartom hangsúlyozni ezt, mert a három gondolkodó közül Hamvas Béla már a XX. század nyolcvanas éveiben olyan konszenzusteremtő bölcselőnek bizonyult, aki egyként elementáris hatással volt a „népi” és az „urbánus” alkotó magyar értelmiségre.

Összértáradalmi tragédiánk az, hogy a rendszerváltozással nem a legjobb saját tradícióink jutottak érvényre, nem a „szellem Magyarországá” kapott esélyt, és nem azok az alkotók kerültek vezető pozícióba, akik szellemileg már meghódították és munkásságukkal képviselték is ezt a hamvasi magaslatot, hanem ideológiailag és a napi gyakorlatban is a vadkapitalizmus nyert egyre nagyobb teret. Az elmúlt húsz év számunkra nem szabadságot hozott, hanem annak belátását, hogy – amint ezt Hamvas a *Karnevál* című regényében aforisztikusan megfogalmazta – „a pácban mindenki benne van”. Ez a mondat akár nemzetközi programunk szlogenje is lehetne.

Ha felelősen gondolkodunk, ki kell mondanunk: a legnagyobb pácban ma a világ fiatalsága van – igazából ez a globális válság legijesztőbb következménye. És itt nem csak a riasztó munkanélküliségi mutatókat kell komolyan vennünk, hanem elsősorban azt, hogy a tradíciók átadásában megszakadni látszik a generációs lánc. A mai aktív középgeneráció művészeinek tehát meg kell találniuk azokat a szellemi átjárókat, melyek alkalmasak a létkérdéseinket érintő dialógusra.

Bármilyen meglepő, tapasztalatom szerint a nemzeti identitás kérdése világméretekben is olyan közös pont, mely a fiatal generáció számára sem közömbös, amikor konkrét szituációról, színházi értelemben cselekvő együttlétről, kooperációról van szó. Az idén nyáron a Kaposvári Egyetem Színházi Intézetének szervezésében lebonyolított nemzetközi színházi workshop egyik meghatározó élménye volt számomra, amikor az orosz vezetőtanár azt a „költői” kérdést dobta be a francia hallgatónak, hogy *ugye tudjátok, miről nevezetes az idei év: már kétszáz éve annak, hogy Borogyinónál megvertünk benneteket!* – Ilyenkor az ember elgondolkodik azon, hogy mi magyarok mikor vertünk meg utójára bárkit is. Mi csak azzal az „erkölcsi győzelemmel” büszkélkedhetünk, hogy noha nem kezdeményeztünk háborút, Trianonnal mégis mi szenvedtük el a legnagyobb vereséget. Lehet, hogy éppen ez a ma már a zsigereinkbe kódolt kettős tudat, győzelemmel felérő vereségeink tapasztalata jogosít fel bennünket arra, hogy az új európai dráma mibenlétének kérdését szorgalmazzuk, illetve hogy az alakuló új Európa szellemi arculatának kialakításában – Hamvas krizeológiájára is alapozva – kezdeményező szerepünk legyen. ◀