

VIDÉKI SZÍNHÁZ '83

KOLTAI TAMÁS

Nem az a furcsa, hogy vidéki színházakról beszélünk, hanem az, hogy Magyarországon a „vidéki” jelzőnek pejoratív kicsengése van. Vagy legalább volt — hosszú ideig. Ez magyar sajátosság, másutt nem így van. Alig hiszem, hogy Krakkó vagy Wroclaw színházai vidékinek, azaz másodrangúnak tartanak magukat a varsóiakkal szemben, s hogy, mondjuk, a glasgow-i Citizens' Theatre-nek kisebbségi érzése támadna amiatt, hogy hatszáz kilométerre fekszik Londontól. A magyarországi vidéki színházaink egyike sincs távolabb a fővárostól kétszázötven kilométernél, de a „százkilométeres körön” levők némelyike helyzeti előnyben érzi magát a „kétszáz kilométeres körön” fekvőkkel szemben, s ami a legabszurdabb, az utóbbiak egyike-másika hivatkozik is a „hátrányára”, ha mentgetni kell a művészi sikertelenséget. (Hogy a hivatkozás alaptalan, arra bizonyíték a „kétszázas körön” levő Kaposvár tartós művészi színvonala és a száz kilométeren belüli Kecskemét jó ideje tartó válsága.)

Mindemellett maga a „vidéki” jelző számított csaknem sértésnek, olyannyira, hogy még néhány évvel ezelőtt is *nem budapesti* színházak rendezvényeként emlegettek egy vidéki együttesek részvételével tartott találkozót. A jelenség okainak föltárása túlságosan messzire vezetne, minthogy összefüggésben van az ország gazdasági-társadalmi centralizáltságának évszázados hagyományával. A fővárosközpontúság színház történetünk során folyamatosan kimutatható. Ma már senki sem emlékszik arra, ki használta először a „fölszerződni” Pestre kifejezést, amely ma is használatos, és korántsem földrajzilag értendő.

A szóhasználat változatlansága ellenére az elmúlt évtizedben sokat módosult a helyzet. Ma már van presztízse a vidéki színjátszásnak. Vagy mondjuk így: bizonyos vidéki színházaknak. Az új szelek a hetvenes évek elején éppen vidékről kezdtek fújni. Kaposvárról, az *akkori* Szolnokról és az *akkori* Kecskemétről. Ami a magyar színházi struktúra, a vidéki betokosodottság, a vegyeskereskedés kínálatához szoktatott néző ismeretében tulajdonképpen meglepetés volt. A körülmények véletlen összejátszása és a színházi szerkezet lyukacsossága kellett hozzá. Nevezetesen az, hogy a rendezői utánpótlás folyamatossága a ötvenes évek köze-

pétől kezdett megszűnni, és a hatvanas évek végén a főiskoláról kirajzó első egységesebb társaságnak vidéken volt hely.

A jelenség nem új. Fiatal rendezőink többsége az ötvenes évek elejétől kezdve vidéken próbálgatta szárnyait, s ők nem is szándékoztak színházi forradalmat csinálni, mint annak idején Immermann „a Rajna-parti zugban” (Hevesi Sándor aposztrofálta így a legnagyobb meglepetésére *vidéken* létrejött düsseldorfi „mintaszínházat”), azért a reformokkal csaknem mindannyian megpróbálkoztak. Már az ötvenes évek második felének fiatal rendezőnemzedéke, pontosabban e nemzedék néhány tagja szakított a dzsentroid daliszínház provincializmusával. Az áttörés akkoriban két okból nem sikerülhetett. A föltételek még nem értek meg arra, hogy radikálisan átformálják a színház arculatát és a közönség ízlését, lemondjanak az eklektikus műsorterről és az operetről, ami a sekélyes előadások miatt a giccshatár alá szorult. Másrészt a szóban forgó rendezők hamarosan Budapestre szerződtek: a rendezőhiány és a generációváltás lehetővé tette, hogy fiatalon foglaljanak el kedvező, olykor vezető pozíciókat.

A hetvenes években feltűnt rendezői csoport más helyzetben rajtolt. A legtehetségesebbek egy-két kivételtől eltekintve vidékre kerültek, vagy vidéken rekedtek, és nem áltathatták magukat azzal, hogy átmenetileg. Hosszabb távra berendezkedve hozzá kellett látniuk elképzeléseik megvalósításához. Néhányuknak minden bizonnyal ez adta a döntő lökést. Belevágtak abba, amire ötvenes-hatvanas évekbeli elődjük nem vállalkoztak: a vidéki színházi szokások átszervezésébe.

Időközben változott a színházi köztudat, hallhatóbb lett annak a közönségnek a hangja, amelyik a kellemes színház helyett frissebbet, mozgékonyabbat, szenvedélyesebbet, politikusabbat akart. Mivel ezt Szolnokon, Kecskeméten, Kaposváron találta meg, mind gyakrabban utazott el ezeknek a színházaknak az előadásaira. Fiatal filmesek, egyetemisták, középiskolások, színháztól elszokott írók és költők fölfedezték az új hangot. A fiatal alkotók közönsége találkozott a fiatal közönséggel, és együtt elég erősnek bizonyultak ahhoz, hogy létrehozzanak egy másfajta színházat.

Az új szemlélet ezekben a színházakban sem harc nélkül fogadtatták el, s a nagyobb művészi bátorsághoz törvényszerűen hozzájárult a kisebb kockázat, ami a vidéki város színházának eleve korlátozottabb előadás-számából és lazábban meghatározott tervteljesítési kötelezettségéből ered. A reformok végrehajtásához mindenekelőtt *rendezőkre* volt szükség — és a rendezők együttműködéséből kialakított *színházi profilokra*. Végeredményben ennek a két „tényezőnek” léte vagy nemléte választotta ki az általános vidéki szürkeségből az előharcos-színházakat.

Nyilvánvalóvá vált, hogy a profilok nem elsősorban a repertoár (vagyis a „mit”), hanem a stílus és a szemlélet (vagyis a „hogyan”) függvényei; ebben az értelemben a profil szorosan kapcsolódik a színházi kifejezés

„köznyelvéhez”. A repertoár természetesen nem lehet mellékes — a profilok kialakulásával párhuzamosan mindenütt megfigyelhető, hogy csökken a színházak vegyeskereskedés-jellege —, de nem is meghatározó. Az operettek száműzése nem jelent egyszersmind színvonalemelkedést, viszont az operett is beilleszkedhet a színvonalas profilba. Értékes drámai anyagra támaszkodó színház is lehet profiltalan (például Veszprém), és operettet, zenés darabot játszó színház is kialakíthat markáns, vonzó profilt (például Kaposvár).

A repertoár bővülésének ugyanakkor megvolt az immanens és egyszersmind önmagán túlmutató jelentősége. Az előbbit, úgy gondolom, nem kell magyarázni. Mindaddig nem játszott művek — egyes esetekben szerzők — kerültek színre, mint például Witkiewicz: *Vizityúkjá*, Gombrowicz *Es-küvője*, Mrozek *Tangója*, Vian *Birodalomépitője*, Arden *Gyöngyélete*, Wesker *Konyhája*, Storey *A vállalkozója*, de olyan „klasszikust” is említhetnék, mint Jarry *Übü királya*. Sőt, hogy közelebb kerüljünk a saját portánkhöz, *Az óriáscsecsemő* című Déry-darab.

Ezekben az előadásokban a játék minőségét a színházi köznyelv átalakításáért folytatott permanens munkálatok szavatolták. A Gombrowicz-darab vagy *Az óriáscsecsemő* előadása elképzelhetetlen lett volna akár néhány évvel korábban is; egyszerűen nem voltak még a nem naturalista játéktílus kiesztergált eszközei. Ez a játéktílus már nemcsak lélektani megközelítést, nemcsak a sztanyiszlavszkiji fizikai cselekvésekhez tapadó akciókat, nemcsak a brechti gesztikus színjátszást várja el a színésztől, hanem bizonyos értelemben effektust a színjáték totalitásában, ami csak a megszokottnál sokkal intenzívebb jelenlét, körülhatároltabb alapmagatartás, fegyelmezettebb összmunka révén jöhet létre.

Ebben az összefüggésben nem hagyható figyelmen kívül az a harc sem, amelyet az új közönségért vagy a régi közönség átférfálásáért kellett megvívni. Ahol ez a közönségnevelés szisztematikusan folyt, például Kaposváron, ott fokozatosan az új törekvések mellé lehetett állítani a nézőket is. (Az első időben még előfordult, hogy a nézők levélben Huszka-bemutatót követeltek a Huszka-évfordulón.) Máshol ez több problémát jelentett. A kecskeméti színház legjobb időszakában, a hetvenes évek közepén is úgy érezték a társulat művészeti vezetői és legkiválóbb színészei, hogy egy nem túlságosan széles réteg ízléskövetelményének és saját igényüknek megfelelően valamiféle szellemi üvegházban vagy laboratóriumban teremtették a színházat; a Népszínházba szerződésük alkalmával úgy vélték, hogy mindannyiukat „kivetették a szabadba”, és ezek után sokkal nehezebb lesz megfelelniük a követelményeknek. Ami igaznak is bizonyult.

Ez már átvezet a jelenlegi helyzethez. A hetvenes évek végi átszervezés, a három legjobb vidéki színház vezető rendezőinek és színészeinek „fől”-szerződterése Budapestre alaposan meggyengítette a szóban forgó műhelyeket. (Ekkor „ürült ki” Kecskemét is.) Voltak, akik ekkor azt

mondták, a kígyó leharapta a saját farkát, vagyis sikerült fölszámolni a magyar színház jövőjét.

Ma már látható, hogy ez nem következett be. Kaposvár szilárdan, Szolnok kicsit hullámzóan tartja korábban kivívott pozícióját, az „elhullott” Kecskemét helyére fölzárkózott Miskolc, és első próbaévadja után a Hevesi Sándor nevét fölvetett zalaegerszegi Allandó Színház indulása is biztatónak látszik.

Az elmúlt évad végén tartott Országos Színházi Találkozó, amelyre az ország minden színháza egyetlen, reprezentatív produkcióval nevezett, tökéletesen igazolta ezt a képet. A fesztivál legizgalmasabb előadásai között bőven találtunk vidékieket, sőt a legjobbak éppen a fent említett műhelyekből kerültek ki. Mindenekelőtt a szolnoki *Vonó Ignác*, a miskolci *Peer Gynt*, a kaposvári *Revizor* tartozik a kiemelkedő produkciók közé, de a zalaegerszegiek *Csodálatos mandarinja* is sokkal több volt kuriózumnál, és ugyanúgy megérdemelt sikert aratott a győriek — e hasábon már korábban méltatott — Krleža-dramája, a *Glembay-vér*.

A szolnoki siker értékét növeli, hogy magyar drámával érte el egy pályakezdő rendező, Csizmadia Tibor, aki először rendezett nagyszínpadon. Fejes Endre *Vonó Ignác*a, ez az érzelmes groteszkségében páratlan dráma tizennégy évvel születése után, szétrepesztve az idő burkát, frissen, kihívóan, 1983-ra érvényesen, újra megszületett. Csizmadia bebizonyította, hogy az idő a darab elvontabb, általánosabb jelentésrétegeinek dolgozik. Történelmi kulisszák helyett egy pszeudonaturalista díszletben — a józsefvárosi földszintes ház belső udvarán — építette föl Vonó Ignác valóságos elemekből, tündérkedően pajkos meséből és örök emberi időtlenségből szőtt világát. Vagyis realitást és álmot: a földhözragadt életet és az elvágyódás illúzióját. Így érthető, hogy a magát arisztokratának hazudó címszereplő új, francia erkélyes, koloniálbútorral berendezett lakása is a Homok utcai agyagon áll — a „nem menekülhetsz” megfogalmazása tökéletes. Persze ehhez egy színész is kellett — Bán János —, aki megkoreografálta a történelmi keljfeljancsi egyszerre vicces és szomorú marionettjét.

A Fejes-dráma előadásának értékét növeli, hogy nem magányos csúcshanem egy jeles átlagú színházi évad legjobbjá. Csizmadia Tibornak volt egy másik figyelemreméltó teljesítménye is: Carl Sternheim *A kazetta* című expresszionista drámáját (1912-ből) annyira följavította a szobaszínházban, hogy egy hogarth-i rajzszorozat „emberi színjátékának” érezhettük a meglehetősen közepes művet. Paál István Csehov *Ványa* bácsijában „a vidéki élet képeiről” lebbentette föl néhány órára a túllüg-gönyt, amely az előadás során néha úgy leng át lágyan a színpadon, mint annak idején Ljubimov történelmi „seprűt” jelképező Hamlet-függőnye; s a függönyön át a rendező józanul, ridegen, tárgyilagosan ábrázolja a csehovi kapcsolatok kegyetlenségét. Paál főrendezői tudatosságára vall, hogy kemény feladatot bízott egy másik rendező-debütánsra is. Éry-Ko-

vács András egyelőre még nehezen binkózott azzal, hogy az *Armány és szerelem*ben összeegyeztesse az iránydráma elvont eszmeiségét mai gondolkodásunk történelmi tapasztalatokon átszűrt valóságigényével — s úgy, hogy mindkettőhöz hű maradjon —, de az előadás hibái ellenére is színházi érzékenységet árult el. Árkosi Árpád pedig briliáns szcénát hozott létre Krotz *Meier* című drámájából, ugyancsak a szobaszínházban: egy panelházból kimetszett blokk két oldalán ülünk, mi, nézők, szemben egymással — és a maguk kispolgári torzképeivel. Úgy tetszik tehát, Szolnokon alakulóban a csapat.

Kaposváron viszont jó ideje együtt van. Ács János, Ascher Tamás, Barczy László és Gothár Péter négyesfogata olajozottan működik, ami akkor is ikezeskedik az általánosan magas művészi színvonalért, ha történetesen nem adódik olyan kiugró siker, mint a tavalyi évad *Marat/Sade*-ja.

Gothár Péter fesztiválon prezentált Gogol-rendezésének, *A revizornak* legnagyobb erénye, hogy nem „aktualizál”, vagyis nem a szövegből kiinduló társadalmi analógiákat keresi. A hagyományos irodalmi színház egyik gyakori félreértése — származzék bár magából a színpadi produkcióból vagy a „kritikusai terrorból” —, hogy a drámák aktualitásának, klasszikussá válásának kritériumait szinte kizárólag a bennük ábrázolt konfliktushelyzetek, magatartásnormák, erkölcsi típusok változatlan továbbélésében keresi. Az aktualitás ilyen felszínes fölfogása nem meríti ki a klasszikusok sokkal mélyebben rétegződő, az emberi viszonyok, struktúrák bonyolult hálózatába rejtett, komplex időszerűségét. Gothár e csapda elkerülése érdekében Mejerholdhoz fordul, visszakanyarodva a szovjet rendező híres 1926-os előadásához, s magáénak vallva bizonyos rekonstrukciós törekvéseket. A cél természetesen nem a teljes rekonstrukció, csupán a megszabadulás a „történelmi kellékektől” — amiről Jan Kott beszél, éppen *A revizor* elemzése kapcsán. Amikor tehát Gothár mint szcenikus fölépíti a játéktér meredek oválisát, a mejerholdi „teknőt”, ahová áttetsző lengőajtókon át lehet lejutni, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a kulisszák helyett a mozgás koreografált, akrobatikus rendje fogja meghatározni az előadás szerepépítési folyamatait. A hagyományos pszichikai szerepépítéssel szemben itt a gesztusrendszer, a „figura” megteremtése az elsődleges. Vagyis először a szerep csontozata és izomrendszere készül el, majd a „marionett”, amely olyan grimaszokat vág, amelyenekre a szerepe kényszeríti, s végül ez a marionett fogja működésbe hozni az alak véredényrendszerét, érzékszerveit, emocionális készletét — életre kelteni az embert. Miként Mejerhold, Gothár is a realizmusfogalom kitágítását célozza meg ezzel a lényegre törő játéktílussal. Az eredményt nevezhetjük akár fantasztikus realizmusnak is (az elnevezés már Tovsztonogov budapesti Revizorjának idején polgárjogot nyert). Mindenesetre az előadás befejezésekor az áttetsző horizont mögött landoló, *kétfedeles aeroplán*, a vörös bip-bip jeleket sugárzó pilótával — s Majakovszkijt

idéző avantgardizmusával — egyszerre érkezik történelmi időkől és a fantaszitkum világából.

Az egészében kiegyenlített kaposvári évad többi előadásának fényében látszik igazán a színház tudatos szellemi, műsorpolitikai és színészfoglalkoztatási koncepciója. Gothár másik rendezése, a Valentyin Katajev hasonló című (a *Nagyvilágban* megjelent) kisregényéből Bereményi Géza által adaptált *A Werthert már megírták*, sokkoló vizuális élmény. A polgárháborúban játszódó történet a forradalmi terror trockista túlkapasait ábrázolja, íróilag többszörösen megcsavart, időfelbontásos technikával, gyakori *flash back*-jelenetekkel és álomszerű betétekkel. Az eredeti mű önmagában is filmes látásmódra vall, valószínűleg ez ragadta meg a film-szakmában szintén sikerrel együtt dolgozó író-rendező páros figyelmét. Az előadás döbbenetes hatását — miként a kisregényét is — az álomszerű előadásmód és az elbeszélte történet kegyetlen realizmusának 'kontrasztja adja. A rendezés az álomszerűség mollhangulatából egy ponton átvált a lineáris cselekménybonyolításra, és ettől kezdve éles magnéziumfénybe állított snitteket 'kapunk; képeket, amelyek sokáig kivetítve maradnak tudatunk recehártáján.

Babarczy László Illyés Gyula *Kegyencét* újította föl úgy, hogy a húszéves mű allegorikus-parabolikus vonásait háttérbe szorítva, intenzív belső emberi drámaként kezelte, s ezen belül a hűséget mint morális és politikai értelemben egyaránt fölfogható fogalmat tette vizsgálat tárgyává. Ascher Tamás, aki öt évvel ezelőtt a *Mesél a Bécsi Erdővel* már hiteles iparigazolványt váltott ki Odön von Horváthból, most a *Kasimir és Karoline*-t rendezte meg, tartózkodva a naturalizmustól, inkább szűkszavú, szinte brechti gesztusrendszer alkalmazva. A fölstilizált-visszafogott alapstílussal Ascher azt hangúlyozza, hogy a darab szereplői nemcsak egyszerű emberek, hanem tucatemberek, bárkivel behelyettesíthető emberek, akik iránt bizonyos megértéssel viseltethetünk. Formailag az ellenkezője történik annak, mint a Katajev-adaptációban: egy öntudatlanul is filmszerű dramaturgiával megírt darab az előadásban nem használja ki a „plánozás” lehetőségét, hanem a jelenetmozaikokból kibontható szituációk köré szerveződik. Ascher igazi nagy dobása az évadban mégsem a *Kasimir és Karoline* volt, hanem a stúdióban bemutatott Beckett-remekmű, az *Ó, azok a szép napok*. Mint a rendező minden munkája az utóbbi időben, ez is bizonyos letisztulást, „klasszicizálódást” mutat. Szigorú formai fegyelmet, már-már puritanizmust, higgadt drámaértelmezést és világlátást. Az előadás nagyágyúja Pogány Judit, aki az időtlenség és idétlenség — bocsánat a szójátékért — poétikus ironiáját teremti meg a derékig, majd nyakig földbe ázott Winnie szerepében.

Fontos mozzanata volt a kaposvári évadnak a színész Lukáts Andor első rendezése; Thomas Mann *Mario és a varázslója*t vitte színre Spiró György átdolgozásában, s abban a szellemben, amely megfelel mind az eredeti műnek, mind korunk változó tartalmainak. Koltai Róbert Cipolla-

alakításában nem a démoni kókler dominál, hanem egy kisszerűbb, kis-stílusú mágus, aki világmegvető kajánságával csupán egyfajta „csodát” művel: kihozza az emberekből valódi énjüket.

A szezon méltó koronájaként Kaposvárra hívták Garas Dezsőt, hogy a színház mellett fölállított cirkuszátorban rendezze meg Müller Péter *Búcsúelőadás* című darabját. A „mese” a történelmi világcirkusz véres bohózatáról szól. A *Búcsúelőadás* nem kevesebbet ismétel meg a maga módján, mint Adorno kérdését: lehet-e még játszani az emberiség kollektív botránya — a világégés, a fasizmus, Auschwitz — után? A cirkuszporondon összegyűlt „világsztárok” — közvetlenül a második világháború után vagyunk — átérték az európai fasizmust, s a Fehérbohóc meghívására eljátsszák a Duce, Mussolini elfogásának fiktív történetét. A „kétszeresen rendező” Garas játssza a Fehérbohócot — rendkívül komolyan véve mind a cirkuszt, mind a színházat. Fölfogásához olyan társulatot kapott, amelynek legjobb erői bohócként is professzionisták. Vagyis az előadás egyszerre képes maradéktalan színházi és cirkuszi élményt nyújtani. S egy sugallatot, amely úgy szól, hogy amikor már lát-szólag nincs tovább, az ősi bohóctréfával még mindig újra lehet kezdeni.

Miskolc egyelőre nem kínál átlagon felüli sorozatot — bár Boris Vian „abszurdoidja”, a *Mindenkit megnyúzunk* sokak szerint reveláció volt, magam sajnos nem láttam az előadást —, Ibsen ritkán játszott *Peer Gynt*-jével viszont az utóbbi évek egyik legnagyobb szellemi és formai igényű előadását hozta létre. A rendező Csiszár Imre kompromisszum nélkül, a mű filozófiai egyetemességét és csaknem teljes szövegterjedelmét vállalva, gondolat és látvány, szerves egységgé ötvözésére törekedett. A többi mint négyórás előadás nem konkretizálja és nem aktualizálja a cselekményt; meghagyja a maga eredeti költői atmoszférájában, jelkép-rendszerében, északi valóságában. Ugyanakkor az ibseni eszmerendszer érvényre juttatásával egyértelműen átjatszák mai gondolkodásunkba. A *Peer Gynt*-i „önmagam lenni” ebben az értelemben rárimel korunk egyik nagy kérdésére: a személyiség megőrzésének problematikájára. Az ön-azonosság lehetőségéről és lehetetlenségéről szól az előadás; az én és a világ harcáról. Kicsit elcsúsztatva az ibseni alapgondolatot: arról, ami a „gynti” lényegben Madách küzdőképes Ádámjára emlékeztet. S arról a magról, amely mégiscsak ott van a *Peer Gynt*-féle hagyomány alatt.

A zalaegerszegiek először külföldön próbálták ki istenkísértő vállalkozásukat — Bartók *Mandarinját* prózai színészek tolmácsolásában! —, s mindjárt elhoztak egy sor díjat az arezzói fesztiválról. Az előadás ötlete, bármilyen merésznek látszik is, nem légből kapott. Hubay Miklós talált rá Lengyel Menyhért naplójában a „librettistának” arra az elképzelésére, hogy pantomimjét (nem balettjét) Bajor Gizinek és Csontos Gyulának ajánlja. Ruszt József az első, aki meg is valósítja az eredeti szándékot. Az előadásban szerepelnek a rendező rituális-celebrális színházának jól ismert kellékei (például a fekete-vörös fregoli drapéria), s a játék elején

fölvonultatja a mítosszá lett Mandarin-történet archetipális tárgyait: botot, cilindert, kötelet, kopaszparókat. A „szűzsé” ugyanakkor megfosztódik minden keleties vagy nagyvárosi egzotikumától. A felkorbácsolt érzékek első találkozására után már nem a Mandarin és a Lány, hanem a Férfi és a Nő keresi egymást sóvár szerelemmel. Beteljesületlen egyesülésük színhelye egyben színpad a színpadon: hátul a polgári közvélemény keménykalapos képviselői statisztálnak. Rítus és profanizálás, eksztázis és irónia, elragadtatottság és groteszkum váltja egymást. Az előadás műfaja bizonytalan, de semmiképpen sem tiszta pantomim. Nem a mozgás mondja el a történetet, hanem maga a színész, anélkül, hogy egyetlen hangot szólna. Némán. A szereplők nem illusztrálják a zenét, hanem a rendező intenciója szerint „létrehozzák” . . .

Zalaegerszeg egyébként is létrehozott valamit: a csapatot, ami ezúttal szó szerint értendő. *Együttest* jelent — színészeket és rendezőket, tervezőket és műszakiakat, akik közös célra szövetkeztek. Az évadnyitó előadáson, Paul Foster *Tom Paine*-jének magukévá honosításával metaforikus formát tudtak adni ennek a közös elhatározásnak. A játék tárgya nem volt más, mint az a *hit*, amelynek kisugárzása a darabon belül arra utal, hogy a világ jobbá tehető, a darabon kívül pedig az új színházi vállalkozásnak a közönséghez, a szakmához, ha úgy tetszik: a társadalomhoz szóló üzenetét hordozza.

Ezt a szót, üzenet, manapság sokan nem szeretik; nagyképűnek, tudáskeresőnek, fontoskodónak tartják. Mindamelllett, úgy tűnik, szükség van rá. Bár mással is helyettesíthetjük; mondanivalóval, világnézettel, filozófiával, szellemi kisugárzással. Enélkül nincs színház, főként *vidéken* nincs, ahol a színház nem csupán egyike az esztétikumot és közösségi élményt egyszerre nyújtó intézményeknek, hanem e kategória egyetlen nyilvános képviselője. Ha közösségi tudatformáló funkcióját nem gondolja végig, időnként, „véletlenül” előbűvészkedhet egy-egy jelentős előadást — mint az elmúlt szezonban Veszprém, Gombrowicz *Yvonne*, *Burgund hercegnője* című drámájával —, és hosszú távon és folyamatosan nem mutathat föl eredményt.