

A Huszonötödik Színház hűlt helye

egy színház szélmalomharcai a hetvenes évek hét bő esztendejében

Gábor Sára Zsuzsa

Témavezető: Dr. Jákfalvi Magdolna

Színház- és Filmművészeti Egyetem

II. színházi dramaturg

Tudományos diákköri dolgozat, 2014.

A Huszonötödik Színház 1970-1977-ig tartó története olyan epizódja a magyar színháztörténetnek, amely látszólag nyomtalanul tűnt el a közösség emlékezetéből. Pedig a Huszonötödik hétéves története számos jelentős előadást hozott létre, és egy olyan színház eszményt, gondolkodás- és látásmódot képviselt, amelyek érvényesek és érdekesek a mából visszatekintve is.

A Huszonötödik Színház nem tartozik a '70-es évek színházi megújulásának emblemikus helyei közé, mint: Kaposvár, Szolnok, Kecskemét vagy az Orfeo, utána a Stúdió-K és Halászek. Egy rendkívül ambivalens és szigetszerű jelenség, amely ebből következően nehezen illik bele a kialakult narratívákba. A fent felsorolt színházi társulatok, intézmények, színházcsinálók a köztudatban mind az ellenzékiek; rendszer ellenesek, feszegették a falakat, ütköztek a cenzúrával és nem fogadták el az öncenzúrát, míg a Huszonötödik többek megfogalmazása szerint is a kultúrpolitikában támogatott intézmény volt, és nem is kap helyet a nagy színházi elődök panteonjában. Gajdó Tamás a '70-es évek „emlékezetes pillanatainak” sorába mégis beillesztette a Huszonötödiket.¹ Agárdi Péter így emlékszik rá „*Benne volt Gyurkóék részéről a modern, nem feltétlenül szövegközpontú színház igénye és benne volt egy radikális társadalomkritika lehetősége. Ez a két dolog találkozott össze a 25. Színházban: az elmerevedett, hivatalos színházi élethez képest alternatívabb, mobilabb változatot képviselt, az amatőrizmust is felemelte ez az új színházi kísérlet.*”² A színházat, illetve annak egy emlékezetes előadását elemző dolgozatomban igyekszem leírni a színház működését, felépítését, törekvéseit. És ezen keresztül azt a kérdést vizsgálom, hogy a Huszonötödiknek helye van-e a '70-es évek nagy színházi újtóinak a sorában, akik máig meghatározzák a színházi életet. Feltételezésemet arra alapozom, hogy a mai független színházi palettán feltűnnek azok a konkrét elgondolások, színpadi megoldások, célok, amiket Magyarországon először Huszonötödik Színház képviselt, ezzel nem azt állítom, hogy ennek kapcsán – legalábbis közvetlen – hatásgyakorlásról lehetne beszélni, de arra rámutat, hogy a Huszonötödik egy progresszív és érvényes színházi kezdeményezés volt.

A színház besorolhatatlanságának oka, ambivalenciája és így elfeledettsége az igazgató, Gyurkó László személyéhez kapcsolódik.

„Gyurkó László gimnáziumi tanulmányait nem tudta befejezni, később segédmunkásként, adminisztrátorként dolgozott, majd sorkatonaként szolgált az 50-es években. Az 1956-os forradalomban való tevékenysége miatt izgatásért 6 hónapi

¹ GAJDÓ Tamás: *Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok*, In: Színház és Politika, Bp. OSZMI, 2007.

²Függelék: *Beszélgetés Agárdi Péterrel*. GYURCSIK Péter '70-es évek kultúrpolitikája és a Huszonötödik Színházzal c. szakdolgozatához készített az interjúi. Az interjúk a csatolt függelékben megtalálhatóak.

*börtönbüntetésre ítélték. 1957-től publikál rendszeresen, ekkortól jelennek meg kritikái, cikkei, kisregényei. 1964-ben a Kortárs című folyóirat rovatvezetője, majd ugyanettől az évtől kezdve közel 30 éven keresztül a Valóság című folyóirat munkatársa, szerkesztő bizottsági, szerkesztőségi tagja. 1971 és 1985 között országgyűlési képviselő, a Kulturális Bizottság tagja volt. 1981 és 1986 között a Népművelési Intézet főmunkatársa; 1986 és 1989 között az Új Tükör című hetilap főszerkesztő-helyettese; 1989–1990-ben, nyugdíjazásáig a Népszabadság főmunkatársa.”*³

A rövid életrajz mindennél pontosabban mutatja, hogy mi volt a gyanús és nehezen emészthető Gyurkó személyében, történetében, és ezzel a színházában; a kortársainak és az utókornak egyaránt. Az élete három részre osztható, az első 1956-ig tart, majd jön hat hónap sötét folt, és azután a rendszer elismert írójaként, újságírójaként folytatja pályáját 1989-ig. Ahogy mind a három drámájában központi szerepet kap a forradalom, a lázadás, úgy a személyiségében és az élettörténetében is jelen volt ez a motívum. ’68-ban is aláírásokat gyűjtött a prágai bevonulás elleni tiltakozásként.⁴ Miközben elkötelezett baloldali, és a párt embere, írója, aki abszolút hűséges a fennálló hatalomhoz. Lázadás és lojalitás kettőssége okozta Gyurkó és így a Huszonötödik ambivalens megítélését. Gyurkó élettörténetéhez szorosan hozzátartozik, hogy a rendszerváltás után kivonul fővárosból, és ezzel az értelmiségi diskurzusból, a kultúrából és a társadalomból, Gödre költözik, ahol majdnem remeteként él még tizenhét évet. *„Emberi habitusában egy kifejezetten hódító típusú, nagyon szuggesztív, egyszerre aszkéta és szent megjelenésű ember volt, karizmatikus személyiség. Akkor még nem lehetett sejteni, hogy ő később Kádár János életrajzírója lesz, és ahogy telnek az évek, egy egyre inkább önmagával is vitában, meghasonlottan élő, nézeteit mind nehezebben kifejtő és aztán végül szinte remete életmódot folytató író lesz.”*⁵ – jegyzi meg Tarján Tamás. Gajdó Tamás is azt írja a Huszonötödik Színházról szóló tanulmányában, hogy Gyurkó, és a színházba később bekapcsolódó Jancsó Miklós és Hernádi Gyula, minden előadással a „hétköznapi forradalmának” fogalmát és az ’56-hoz fűződő viszonyukat próbálták tisztázni. Mindezt a rendszer által engedélyezett keretek között.

Gyurkó politikai kapcsolatainak révén intézte el, hogy a Színházi Főosztály határozati javaslatot terjesszen fel az MSZMP KB. Agitációs és Propaganda Bizottságához, és *„1970. január 1-től Gyurkó László író vezetésével ideiglenesen egy új, úgynevezett kisszínház létesüljön Budapesten”*⁶ valamint: *„a színház működéséről 1970 július 1-ig a Bizottságot tájékoztatni kell. Akkor történjék döntés a színház további működéséről.”*⁷

³Digitális Irodalmi Akadémia = Gyurkó László

⁴RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*. Bp., Sík Kiadó, 1997. 167. o.

⁵Függelék: *Beszélgetés Tarján Tamással*. 18. o.

⁶MOL XXVI-I-6 (10. doboz, Levelezés 1972) In: GYURCSIK Péter szakdolgozata.

⁷MOL XXVI-I-6 (10. doboz, Levelezés 1972) In: GYURCSIK Péter szakdolgozata.

A bemutató előadást lakásban, presszóban és a Vasas helyiségében próbálták.⁸ 1970 októberétől ideiglenesen a KISZ Művészegyüttes Rottenbiller utcai székházába fogadták be őket, majd egy év múlva költöztek át a Magyar Újságírók Országos Szövetsége épületének mozi termébe. Egyik hely sem volt igazán alkalmas színházi munkára, és főleg az igazgató által programszerűen hirdetett népszínházi működésre,⁹ ahogy Galsai Pongrác az ÉS-ben erre ironikusan utal „*a népszínház arénájában pedig alig száz néző foglalhat helyet.*”¹⁰ A hely szűk volt, a nézőteret úgy alakították ki, hogy 99 ülőhely legyen, mert száz felett már kellett tűzoltósági engedély.¹¹ A nagy előny, hogy így nem volt bent mindig tűzoltó és a nézők a lépcsőkre is ülhettek. A visszaemlékezések szerint a csilláron is lógtak a fiatalok. A kis tér természetesen kihatott a színészi játéokra is. Törőcsik Mari, aki meghívott színészként szerepelt egy előadásban,¹² eddigi tapasztalatai viszonylatában, pontosan és érzékletesen írja le, hogy „*(...) ilyen picike helyen játszani, milyen intimitásra sarkall. A saját idegrendszerünk volt a színpadon, nem kellett erőfeszítés, annyira közel voltak az emberek, hogy szinte éreztek bennünket. (...) életem egyik legnagyobb kihívása volt.*”¹³ A színészi játékkal a későbbiekben, a *Don Quijote* előadás kapcsán fogok részletesebben foglalkozni.

1978-ban a MÚOSZ-ból a társulat átköltözött az akkor már évtizedek óta üresen álló Budai Várszínházba, az Állami Déryné Színház és Ruszt József kecskeméti színészeivel. Gyurkó pár hónapig vezette az intézményt, majd Pozsgay Imre, kulturális miniszter 1979-ben az Operettszínház igazgatóját és főrendezőjét – Magonyai Dezsőt és Vámos Lászlót – nevezte ki a Népszínház élére. A döntés után a Huszonötödik Színház egykori társulatának java elhagyta a Népszínházat, és nemsokára a Kecskemétről átszerveződött csapat is távozott.¹⁴

Pár hónap után különböző okokból kifolyólag széteszlott és megszűnt a Huszonötödik társulata, és ez a kissé megalomániás és irreális színházi egyesülés csődöt mondott. Nehezen elképzelhető, hogy egy stúdió-térhez, százfős nézőközönséghez szokott csapat, képes lett volna egyáltalán működni egy olyan hatalmas hodályban, amekkora a Budai Várszínház.

A színház indulása és aztán az összevonás kapcsán is előkerülő különböző forrásokból Aczél György neve - nem hivatalos iratokban, inkább az anekdota kincsben, interjúkban. Gyurkó

⁸KOLTAY-MAJOROS: *Huszonötödik Színház 1970-1977*, Bp., Szabad Tér, 1999., 64.o.

⁹GYURKÓ László: *Milyen színházat szeretnék?* In: Valóság, 1974. 4. sz. 44-55

¹⁰GALSAI Pongrác: *Don Quijote színháza*In: ÉS, 1973. február 3. In: KOLTAY-MAJOROS 140.o.

¹¹KOLTAY-MAJOROS: *Im.*, 320.o.

¹²Fejes Endre *Cserepes Margit házassága* című 1976-ban bemutatott darabjában játszott

¹³KOLTAY-MAJOROS *Im.* 286.o.

¹⁴GYURCSIK Péter szakdolgozata, 52.o.

Aczélhoz fűződő bizalmas kapcsolata '68-tól eredeztethető,¹⁵ és bizonyos feltételezések szerint az ő pártfogása kellett ahhoz, hogy Gyurkó engedélyt kapjon a színházalapításra. Gajdó az összevonás kapcsán írja, hogy '77-'78-ban Pozsgay és Aczél között kialakult kultúrpolitikai küzdelemben vált fontossá Aczélnek a Huszonötödik helyzetének megerősítése, ezért kapta meg Gyurkó a Várszínházat. Míg Pozsgay Zsámbékít és Székelyt támogatta, akik ekkor kapták meg a Nemzeti Színházat. Ez az állítás az anekdotakincsen, nem hivatalos forrásokon alapul, de legalább magyarázattal szolgál arra az abszurdumra, hogy egy százfős, modern kisszínház megkapjon egy hatalmas értékű, nemzeti műemléki épületet, és közben összevonják az egyik legszínvonalatlanabb, elavultabb színházi társulattal, amilyen a Déryné volt. *„Az Állami Déryné Színház és a 25. Színház összevonása minden tekintetben nélkülözte a szakmaiságot. Igaz, távolabbról ez is előkészítette a mai Katona József Színház megeremtődését.”*¹⁶ Tarján Tamás feltételezése szerint a Huszonötödik csúfos vége szerepet játszott abban, hogy Székely és Zsámbéki a Nemzeti után megkapták saját társulatuk és színházuk létrehozására a Katona József Színházat, amelyben máig élők az akkori hagyományok, elvek és nem utolsó sorban az emberek.

Az épület hiánya nem csak egzisztenciális meghatározottságot jelentett, hanem egy státuszt a '70-es évekbeli magyar színházi életben – ahogy ma is. „A kőszínház a köveknek szól, a lakásszínházak meg a lakóknak” Ezt Szentjóbí Tamás írta fel Halászház lakásszínházában, és ironikusan egymás mellé illeszti a magyar színházi élet két végét: a tiltott, ellehetetlenített, avantgárd lakásszínházat és az államilag finanszírozott és támogatott kőszínházakat. És a fővárosi nagyszínházak mellett elkezdett kialakulni egy színházi „gyűrű” Pest körül, a kaposvári-, a szolnoki- és a kecskeméti színház, amelyeket olyan fiatal rendezők vezettek, mint Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ruszt József, akik ellene mentek a „nagy öregeknek”. Az 1971-től 1978-ig tartó időszakot bársonyos forradalomnak hívja Gajdó Tamás,¹⁷ mivel ekkor indultak el olyan együttesek, társulatok, színházak, amelyek valami mást, újat, frisset hoztak a színházi világba. Természetesen nem kizárólag a színházakban mentek végbe fontos változások; a '60-as évek vége, '70-es évek eleje az újjgazdasági mechanizmus időszaka, a kultúrpolitika terén általánosan érzékelhető egyfajta enyhülés, frissülés, ekkor indul a Mozgó Világ, kezd el fontos művészeti fórummá válni a BBS stb. a színházaknál ez a folyamat Ruszt Józseffel és az Universitas Együttessel indult.¹⁸ Ruszt még rendező-hallgatóként vállalta el, hogy rendez az Egyetemi Színpadon. Évek alatt

¹⁵RÉVÉSZ Sándor: *Aczél és korunk*, 167. o.

¹⁶Függelék: Tarján Tamás, 23. o.

¹⁷GAJDÓ Tamás: *Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok*, In: *Színház és Politika*, 2007. 307.o.

¹⁸Uo. 308.o.

összekovácsolódott egy csapat, ami kijutott Wroclavba, ahol Jerzi Grotowski előadása Ruszt egész munkásságára és a társulatra is rányomta a bélyegét. Az Universitas Halász Péterék 1969-es kiválásával és Ruszt távozásával feloszlott, de többen folytatták máshol a színházi pályát: Galkó Balázs, Jordán Tamás és sokan mások a Huszonötödikhez sodródtak.

A színház „nevét onnan nyerte, hogy ez Magyarország huszonötödik színháza.”¹⁹, és a név tükrözte a szándékot: a legfiatalabb magyar színház elhatárolta magát a többi huszonnégytől. Ha valaki erről nem értesült volna, a név figyelemfelkeltő volt és asszociációs lehetőségek tárházát nyitotta meg. „Akárhogy számoltuk, nem jött ki sohasem a 25. Nem is tudtuk, mi számít bele, soha nem tudtuk, mit jelent a Huszonötödik, mint szám. Önmagában a 25-ös szám nem sok mindent jelentett. Jó ideig egybecsengett a saját életkorommal, fiatal színház, 25.”²⁰ Berek Kati azt állítja, ő találta ki a nevet. Hifi Géza egyik 1975-ös Mikroszkóp Színpadi műsorában azzal viccelődik, hogy a „25., nem az alapítási sorrendet, á dehogy..., hanem a látogatók számát jelzi....”²¹ 1969-ben, amikor a színház engedélyeztetése elindul, ünnepelték a felszabadulás 25. évfordulóját, Gyurcsik Péter, Huszonötödik Színházról szóló szakdolgozatában azt írja „még ha a levéltárban nem is találtam meggyőző, hiteles forrást – nagy valószínűséggel a jubileumi évfordulónak nagy szerepe lehetett a színház névválasztásában.” A *búsképű lovag* előadás kapcsán a Don Quijótét olvasgatva, rátaláltam, hogy az előadás egyik kulcsjelenetének tekinthető bábjátékos epizód a regény második kötetének 25. fejezete. A fejezet érdekessége, hogy színházmetafora, és a regényben a bábjátékos és múltba látó majma kapcsán ördöggel kötött szövetséget gyanít Don Quijote. Ezzel a már létező Faust mondára utal Cervantes, de a kiválasztás beidézi Gyurkó önéletrajzi ihletésű *Doktor Faustus* regényét. Ezek mind feltevések, amelyeket abból a szempontból tartok érdekesnek, hogy az elnevezés banálisnak tetsző aktusa, mennyire nehezen megfeythető, avagy mennyire sokasszociációs lehetőséget és narratívák kínál fel. Nincsen egy megbízható, kanonizált magyarázat a névadásra, ezért legendák terjednek. Ez nemcsak az elnevezésre, de magára a színházra is igaz. A Huszonötödik ebből a szempontból is tipikus terméke a Kádár-korszaknak. Akkor nem folyhatott egy nyílt diskurzus arról, miért kaphat Gyurkó László színházat és mások, miért nem, ezért maradt a gyanakvás. A rendszerváltás után pedig, amikor már lehetett volna beszélni arról, talán az indulatok erősebbek voltak

¹⁹ILLÉS JENŐ: 25. *Színház*.In: Film Színház Muzsika, 1970. 49. sz. 23. o.

²⁰Függelék: Beszélgetés Tarján Tamással, 18. o.

²¹SZÜCS IMRE: *HOFI*.In: ismeretlen lap. 1975. november 20. MOL XXVI-I-6-409-1975 (2. doboz, Sajtófigyelő) In: GYURCSIK Péter szakdolgozata

annál, hogy tisztázódjanak ezek a kérdések: az elnevezés, az engedélyezés, a szétesés, a politikai összeköttetések, a cenzúra és öncenzúra kérdése.

A Huszonötödik egy hagyományos, túrt-támogatott színház volt, aminek engedélyeztetni kellett a műsorait, műsortervét, de mégis nehezített működési feltételek mellett: csak a hét második felében próbálhattak és tarthattak előadásokat, mivel az első felében a MÚOSZ rendelkezett a terem felett. *„Ebben a társbérleti állapotban a próbaidő-koncentráció lehetetlen és persze csak nagyon kis közönségnek tudunk játszani.”*²² Ugyanebben az interjúban Berek Kati egyenesen azt állítja *„Még két év ilyen körülmények között és nincs 25. Színház. Megrekedünk.”*A színház alapítói: Berek Kati, színésznő, Gyurkó László, író és Szigeti Károly, koreográfus. A három területről érkező alkotó közti különbségek egészen pontosan kirajzolódnak ebben az interjúban: Gyurkó számára a nemzetközi referencia, a világnézet fontos és láthatóan ő felel a menedzsmentért, Szigeti főleg az ensemble-játékról és a térdramaturgiáról beszél, míg Berek Katin érződik a legátfogóbb mégis pragmatikus színházi gondolkodás: ismeri a szakmát, a színészi technikákat. Az interjút '73-ban Nánay István készítette, aki két évvel később csinált egy másik hosszú interjút, ekkor Berek már eljött a színháztól, és mintha Iglódi István vette volna át a szerepét. Míg '73-ban egy induló színház látszik, amely más játszó helyen szeretne kiteljesedni, és központi kérdésként merül fel, hogy *„miért is alakultak”*, addig később az együttesre alapuló, kollektív színészi játék apoteózisáról és az amatőrizmus és profizmus kérdéséről szól az egész interjú.²³Az amatőrizmus problémája a Huszonötödik történetében az örök gumicsont, ami a színházon belül, és a tágabb színházi szakmában is gyakran felmerül. Erről egészen pontosan és összegzően Pályi András ír egy '81-es - tehát a társulat feloszlása után keletkezett esszéjében. *„Tény, hogy az előbbie [Kaposvár és Szolnok] a szakma felől, a profizmus felől indultak, hogy megkeressék a színpadi hitelesség, színészi természetesség lehetőségeit, míg a Huszonötödik a legjobb értelemben vett amatőrizmusából indult el, hogy megőrizve „az autonóm művész amatőrizmusát” (Almási Miklós) szert tegyen a szakmai biztonságra.”*²⁴Am ők folyamatosan harcoltak az amatőrséggel járó színészi technikai felkészületlenség ellen. Egy stúdiót tartottak fent, a fiatal, lelkes színészjelölteknek. A stúdió feladata a színész utánpótlás kitermelése és a fiatalokkal való kapcsolatteremtés, a közönség még behatóbb

²²KOLTAY-MAJOROS. Im. 320.o.

²³KOLTAY-MAJOROS. Im. 327-333. o.

²⁴PÁLYI András: *Magyar színházi állóvíz*. In: Színészek keresztútjában. Kalligram, 2011. 62. o.

nevelése.²⁵ A stúdióban próbáló fiatalok alkották az előadásokban azt a fiatal, alapvetően táncban részt vevő háttér tömeget, amely nagyban meghatározta a Huszonötödik előadásainak látványát, dinamizmusát. Illetve ők látták el a ruhatárosok, jegyszedő és takarítók feladatait is, személyzet híján. A saját színészképzés elindításával a színház azt is állította, hogy: nem elégedett a Főiskolában folyó színészképzéssel, illetve, hogy nem fogadja el a színészképzés monopolizálását. Az első időszakban Mezei Éva vezette a stúdiót, de a '73-as Nánay-interjú tanúsága szerint egy időre bezárták, mert az előadások próbáira kellett az engedélyezett próbaidő és a tér.

A próbák itt szokatlanul hosszan, két és fél - három hónapig is eltartottak, ebben nyilván szerepet játszottak a csökkentett próbanapok, de a színésznek is sokkal nagyobb befolyása volt a szerepre, a közös gondolkodás, elemzés és persze az együttes mozgásának megkoreografálása is fontos volt. És természetesen nagy szabadságot biztosított, hogy nem kellett egy önálló színházépületet fenntartaniuk.

A búsképű lovag Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűsége halála című 1973-as előadáson és annak kritikai visszhangján keresztül próbálok állításokat tenni a Huszonötödik Színházról. Azért ezt az előadást választottam, mert ezt játszották legtöbbször, száznegyvenháromszor, és a korabeli kritikák többször ars poétikusnak,²⁶ programadónak nevezik ezt az előadást. Ezt támasztja alá, hogy Gyurkó egy későbbi interjújában azt nyilatkozza, hogy „a színház történetét, a színház szélmalomharcának történetét írtam meg”.²⁷ Illetve ez az előadás fordulópont a színház történetében, mivel nem sokkal a bemutató után hagyja ott a színházat végleg Berek Kati – az előadás rendezője, a színház egyik alapítója, mondhatni: művészeti vezetője – és távozása után már semmiképpen sem lehet ugyanaz az együttes, elindul egy lassú hanyatlás.

A búsképű lovag Gyurkó László drámája, amelyet 1971-ben írt a Huszonötödik Színház társulatára, de az előadás bemutatója egy évet csúszott²⁸ Jordán Tamás betegsége miatt, aki Don Quijotét alakította. Korábban Gyurkó két drámát írt, amelyek színpadra is kerültek, a *Szerelmem*, *Elektrát* és a *Lenin, Októbert*. Drámái – ahogy életművének jelentős része - a forradalom kérdését feszegetik, és a Don Quijote is beleillik ebbe a sorba.

²⁵KOLTAY-MAJOROS. Im. 303. o.

²⁶HERMANN István: *A kóborlovagi oroszlánszínház*, Színház, 1973. április „Gyurkó Don Quijote drámája éppen erről a színházról szól. S éppen ez az érdekessége, pikantériája.”

²⁷ZAPPE László: *A 25. Színházról húsz év múltán*, Népszabadság, 1993. október 30.

²⁸Uo.

Cervantes művéből kilenc epizódot választ ki, amelyeken keresztülvergődik Don Quijote és Sancho Pansa. A darab elején felkerekedik a két hős, majd a végén a szélmalomokkal való háromszori küzdelembe belehal a búsképű lovag, és hű szolgája siratja. A szöveg igen szikár, szerkezete statikus és minden jelentben az igazságért küzdő Don Quijote és a gyáva, anyagi Sancho Pansa áll szemben a gonosz világgal. Ez alól kivétel az utolsó előtti kaland a bábjátékosokkal, amely megalapozza az előadás művészeti ars poeticaként való értelmezését. Meglepő, hogy a korabeli kritika nem igazán emeli ki az előadásból ezt a jelenetet, amelyen megbicsaklik az addig egyenletesen működő dialektikus szerkezet. Itt egy bábjátékos páros adja elő – a paraván hátulról látszik, így látszanak a játszó bábosok – Don Cristovál és szolgája történetét – a regényben egy szerelmi történet szerepel – amibe Don Quijote olyan mértékben éli bele magát, hogy gyermekként, teljesen azonosulva a lovaggal szétveri a paravánt és a bábokat. A bábosokat ezzel ugyan megkárosította, de annál nagyobb dicsőretnék élik meg, hogy művészetükbe így beleélte magát az úr. Ezzel az előadás mintegy szembesíti a közönséget idealizált önmagával, és az előadást szintén. Nem túl bonyolult színházeszményt tár Gyurkó a nézők elé, ahogy később esszéjében is leírja: hatni szeretne, szembesíteni és tanítani.

A korabeli kritika alapvetően lehúzza a drámát, és dicséri a rendezést. „*Cervantes látszatra modernebb szerzőnek tetszik Gyurkónál. (...) A párbeszédek csak arra valók, hogy meghúzzák a gondolati ravaszt.*”²⁹ - írja az ÉS-ben Galsai Pongrác. Nagy Péter a *Kritikában* egy elemzőbb, és a drámára fókuszáló írásában műfajilag sorolja be a szöveget „*Ez a szörnyűségesen gyönyörű szép cím is arra mutat – a mai színműírás egyik nemzetközileg erősödő ágának terméseként – a didaktikus parabolák családjába tartozik.*”³⁰ Majd hozzáteszi, hogy a legsikerültebb középkori moralitásokban az elvont erkölcsi tulajdonságok megjelenítve, szembesítve egymással testesültek meg, addig Gyurkó pont az ellenkezőjét működteti, és egy örök mű, nagyszerű alakjairól húz le minden emberit, és maradnak csupán absztrakciók. A fentiekhez hasonlóan sok kritika nevezi didaktikusnak a szöveget, mások kollektív színházi alkotásnak hívják, és kárhoztatják a szerzőt, amiért háttérbe vonult. Megint mások kísérletnek nevezik, amelynek hibáit a bravúros rendezés kiegyenlíti.

Persze kérdés, hogy mi rejtőzik a szöveg a törésvonalaiban. „*A színház, amit szeretnék: világnézet*” - írja, Gyurkó László a *Milyen színházat szeretnék?*³¹ című kiáltványában, amelyben összegzi az eddigi tapasztalatokat és kijelöli a Huszonötödik Színház útját. Ez a

²⁹GALSAI Pongrác: *Don Quijote színháza*. ÉS, 1973. február 3.

³⁰NAGY Péter: *A búsképű lovag*. Kritika, 1973. április

³¹GYURKÓ László: *Milyen színházat szeretnék?* Valóság, 1974. 4. sz. 44-55. In. KOLTAY-MAJOROS. 7-22. o.

szöveg a Don Quijote után egy évvel keletkezik, de már a színház alapítása környékén adott interjúiban is megfogalmazza: a magyar dráma műhelyül szolgáló, mégsem irodalom centrikus, világnézeti színházat akarnak létrehozni.³² A kitűzött cél: a világnézetük „*minél művészibb fokon, minél nagyobb közönségréteggel*”³³ való elfogadtatása. A világnézet alatt nem eszmét ért, hanem működést: a népszínházat. A cél a közönség átformálása, és ezen keresztül a társadalom átformálása: az előadás nem ér véget a lámpa felgyulladásával, utána még folynak viták, beszélgetések az előadásról színész és néző között. A színész legyen művész és társadalmi lény, nem pedig egy betanult ismételtető komédiás. A színház legyen közösségi létforma: a társulat egy közösség, és az előadás közösségi alkotás. Egy kommunista színház nem tekintheti befejezettnek a forradalmat, amíg nincs a társadalomban egyenlőség: ez a felnőtt szocializmus színháza. Ehhez említ példákat: Ljubimov, Brecht, Mejerhold. Csupán azért nem az agitáció, még didaktikusabb eszközhöz fordul, mert az békeidőben nevetséges lenne.

Nem az értelmiség színháza akart lenni a Huszonötödik, hanem népszínház. A művészeti hatást tehát nem intellektuálisan, a szöveggel kívánták elérni – a szöveg a lehető legtisztább formában kívánta közvetíteni az üzenetet, a problémát – hanem Szigeti Károly koreográfiával, Sebő Ferenc zenéjével, songokkal, Koós Iván újszerű díszleteivel és a fiatal együttes színpadi jelenlétével. A világnézeti színház ideológiáját nem kívánom se vitatni, se támogatni, mert jelenleg nem igazán érthető. „*a felnőtt szocializmus színháza*” nem érthető anélkül, hogy tudnám, a megvalósult szocializmushoz – ez lenne a gyermek? – képest mit jelentett az a másik, amit Gyurkó ebben a kisszínházban szeretett volna létrehozni. A Huszonötödik, amennyi ellenzékiség volt benne, balról kritizálta a rendszert, és ennek a társadalmi egyenlőségért folytatott harcnak volt a szimbóluma Don Quijote. „*Szeretem a Búsképű Lovagot, példaképnek vallom, igenlem megszállott igazságkeresését, mindhalálíig tartó hűségét elveihez, nem tartom reménytelennek a harcát, bízom halhatatlanságában.*”³⁴ Az idézetből látszik, hogy Gyurkó az ironikus keretet leemelte Don Quijotéről, és mint 20. századi hőst állítja például a nézők elé.

A színházi eszközökkel elért értékeit Molnár Gál Péter írja le, aki kritikájában nem kéri számon a vállalt hiányosságokat, hanem a *szép* jelzőbe sűríti az alapgondolatot, a látványt, a rendezést, a koreográfiát és a zenét „*Szép eredménye szenvedélyes kísérleteiknek, hogy olyan*

³²L.H.Gy.: *Új színház*. In: Tükör.

³³GYURKÓ László: *Milyen színházat szeretnék?* Im. 9. o.

³⁴ Huszonötödik Színház Műsorfüzet 3. In: KOLTAY-MAJOROS Im. 134.o.

*előadást formáltak ki – és ebben az előadásban a darab is csak színpadi eszköz, jóllehet: okos, elmés, politikus sorvezető.” Berek Kati rendezéséről írja, hogy „azzal a ritka erénnyel ékes, hogy nem vezethető vissza egyetlen, híres-nevezetes látott színpadi mű rendezői találataira. Ez merőben eredeti színház.”*³⁵

Berek Kati és Gyurkó közösen álmodták meg a Huszonötödik Színházat „1967-ben kezdtünk el beszélgetni Gy-vel arról, hogy milyen jó lenne egy saját színház. Egész nyáron lent voltunk a Balatonon, a hajóján. Olvasta a német drámákat – nyitó darabot keresett -, sokat nevettünk, jól éreztük magunkat” – írja önéletrajzában.³⁶ Berek sok éve neves színésznő, a Nemzeti Színház tagja ott a Huszonötödikért. „Ma már minden színész rendezhet. De 1970-ben akkora bünt követem el azzal, hogy az „ország első színházából” átmentem ebbe a kísérleti műhelybe, amit nem tudott nekem megbocsátani a szakma.”³⁷ Pályi András Bereket hívja szakembernek, míg Gyurkót lelkes dilettánsnak, a vele készített interjúmban. Más elképzeléseik voltak színházról, és ezek a Don Quijotében tökéletesen kiegészítették egymást, Gyurkó merev parabolájához képest, Berek szerint „A játék – képesség. Az önismeretnek, a világ megismerésének, az összefüggésekre való rácsodálkozásnak, számomra pótolhatatlan eszköze. A színház szervezett, felszabadult, felelős játék.”³⁸ A díszlet is egy gyerekszobára emlékeztet, vagy egy nyitva felejtette szekrényre, amelyben fellelhető az összes kellék. Az előadás folyamán ez a nagy szekrény kiürül, majd Don Quijote szélmalom harca és halála után újra feltöltődik és a szekrénybe domborműként eltemetett Don Quijote és Sancho Pansa új kalandra indul. Mivel a kellékek a színpadon vannak, ezért a színészek is mind a nézők előtt öltöznek át. Ezzel is erősítve a bábszínházas jelenetben kulminálódó színház metaforáját. A színészek – főleg a két főszereplő – általában kifelé, a közönséghez beszélnek, a legtöbb szöveghez ellenpontosító koreográfia tartozik, a jelenetek előtt és után a Lantos – a vásári hangulat legfőbb hordozója – énekel, és alatta Sebő Ferenc és Halmos Béla zenél. Gyurkó László verseit átírta és megzenésítette Sebők, a gitárt kvinthangzásúra hangolta, amitől kobozszerű lett a hatás – mondja egy későbbi interjújában.³⁹

Haumann Péter azt nyilatkozza sok évvel később, hogy „Egy sor olyan dolog volt, ami bumfordi volt, dilettáns. Szigeti Karcsi derék ember volt, de nem szerettem őket, mint

³⁵MOLNÁR GÁL Péter: *A búsképű lovag – Gyurkó drámája a 25. Színházban*. Népszabadság, 1973. január 23.

³⁶BEREK Katalin *Tájkép magammal*. 146. o. Önéletrajzát egy Ézsiás Erzsébet nevű újságírónak diktálta le már az agyvérzése után. A szövegen érződik, hogy szellemileg leromlott állapotban volt, amikor készült.

³⁷Uo.

³⁸KOLTAY-MAJOROS: *Huszonötödik Színház*. 132.o.

³⁹ZAPPE László: *A 25. Színházról húsz év múltán*, Népszabadság, 1993. október 30. In: KOLTAY-MAJOROS 148-149. o.

rendezőket. Nekem annál több kellett.”⁴⁰ Haumann a Huszonötödik Színházzal került Pestre, amikor ’70-ben Szókratészt játszotta a *Szókratész Védőbeszédében*. Jordán ugyanerről kérdésről – amatőrként – egy ’93-as interjúban elmondja, hogy *„folytatódott az Egyetemi Színpadon megszokott alapállás, ahol a többség nem is kimondottan színész jelölt volt, hanem szívvel-lélekkel csinált valamit.”*⁴¹

Az amatőrök behívása egy hivatalos színházba – még ha a Huszonötödik nem is nevezhető hagyományos kőszínháznak – már önmagában is valami fiatalos, friss lendületet hozott a színházba, olyan mereven szét volt választva a korban a hivatásos és az amatőr színjátszás. Párhuzamosan a Huszonötödikkel Kaposváron, Zsámbéki Gábor vezetésével, és Szolnokon Székely Gábor igazgatása alatt is elkezdtek a társulatba behívni az amatőröket, így került Kaposvárra Jordán Tamás. Jordán ugyanebben az interjúban így fogalmaz a nehézségeiről *„tíz év amatőr színészkedés sem segített a beszédtechnikámon, akkor sem lehetett egy árva szót sem érteni abból, amit mondtam. Mozogni nem tudtam, énekhangom meg végképp nem volt. A dolog tehát végig arról szólt, hogy teljesen alkalmatlan vagyok arra, hogy egy ilyen jelentős szerepet eljátsszak.”*⁴² A Don Quijotét, talán pont emiatt, a heroikus küzdelem miatt, írta rá Gyurkó, Berek kérésére. Nagyon érdekes, hogy a korabeli kritika mennyire másként látta az alakítást, Nagy Péter így ír Jordán játékáról *„a rendezés egyébként a darab jellegét a maga részéről ad abszurdum víve a végletekig „elidegenítette” a szövegmondást. (...) egészében eléggé fárasztó, különösen Jordán Tamás Don Quijote-alakításában, akinek nyilván nagy önfegyelemre volt szüksége ahhoz, hogy ennyire mindenféle alakításon innen tudjon maradni, s ilyen monoton egyhangúsággal, teljes kívülrállással tudja elmondani a szövegét.”* Külön érdekes, hogy Jordán alakításában a monoton egyhangúságot emeli ki, amit lehet magyarázni azzal, hogy a játéktechnikai nehézségekkel való küzdelme lefoglalja, és nincs szabad energiája az színezni a szerepet, sokat játszani. Akármilyen is lehetett az oka, a kritikával ellentétben, szerintem Jordán Tamás játéka pont azért válik olyan erőssé, és tudja ellenpontosítani a didaktikus szöveget, mert gúzsba kötve, groteszk mozgásokkal, énekelve végtelen egyértelműséggel játssza el a megváltót. Magas és vékony, de nem tipikus Don Quijote, túl szép, fiatal, hatalmas szakállával és hajával, inkább hasonlít a Golgotán menetelő Krisztushoz, mint a nevetséges bölcselkedő lovaghoz.

Az előadásban a végig jelen van a koreográfia, a színészeknek lényeges dialógusok közben is meghatározott mozgásokat kell végezniük, vagy egy mesterkélt pozícióba merevedve kell

⁴⁰Függelék: Beszélgetés Haumann Péterrel. 3. o.

⁴¹ZAPPE László: 25. színházról húsz év után. In.: KOLTAY-MAJOROS 147.o.

⁴²Uo.

elmondaniuk a szövegüket. Ezek az ellenpontozó, és mégis dinamizáló, értelmező mozgások ma a fizikai színházból, főként Horváth Csaba előadásaiból ismertek. A Huszonötödik esetében ez egyrészt az színházat alapító rendező-koreográfushoz Szigeti Károlyhoz kötődik, más szempontból a '70-es évek elején induló színházi megújuláshoz, harmadrészt pedig Gyurkó népszínházi ideájához. Ezen kívül maga a színházi tér is egy egyszerűbb, finomabb játékmódot követelt *„Az új teremben - a MÚOSZ mozi termében - színészek és nézők olyan közel kerültek egymáshoz, hogy a legkisebb gesztus, tekintet vagy arcjáték is nagy jelentőségűvé vált és végleg feleslegessé tett mindent, ami teátrális vagy naturális.”*⁴³ Gáspár Zsuzsa *teátrális* és *naturális*jelzői mögött a '70-es évek közsínházaiban jellemző deklamáló, nagy gesztusokat használó játékmódot és a realista díszletet és koncepciót értem. Ettől távolodott el Ruszt József Grotowski felé, ezt újította meg Zsámbéki és Székely, Kaposváron és Szolnokon a ma kis realistának nevezett színházzal, és ennek ellenében alakította ki a Huszonötödik is a színházi formanyelvét. Mindháromban közös, hogy igyekeznek megmozdítani a *„lefúrt lábú színészt”*, azaz a mozgást és a színész testét tudatosabban, jobban használni az előadásban.

A Huszonötödikben leginkább egy Gesamtkunstwerk irányba indultak el, a zene, a koreográfia, a bábok használatával. Szigeti Károly, koreográfus, az előadásokban közreműködött Sebő Ferenc, népzeneész, zeneszerző, a Don Quijotéban a díszletet Koós Iván bábtervező készítette, más előadásban Keserő Ilona, festőművész dolgozott. Tehát a Huszonötödikben igyekeztek eltávolodni a szövegközpontú színháztól, és olyan regisztereket felerősíteni, amivel egy szélesebb társadalmi réteghez el lehet juttatni a színházat. Gyurkó '74-es színházi manifesztumában írja, hogy a világnézeti színháznak a színpadi formavilágban is *„olyan eszközökkel kell dolgoznia, melyek a legszélesebb közönségréteg számára lehetővé teszik a mondanivaló érzelmi-értelmi befogadását.”*⁴⁴ Ennek részét képezi a nem csak szervezeti, de formailag is jelenlévő kollektíva-jellege a színháznak: ez a stúdiósokból összeálló együttes, amely a kicsi színpadon abszolút tömeghatást kelt. A *Don Quijotéban* jelenetenként mindig más mellékszerepet játszottak és az előadás két koreográfiai csúcspontja, amikor a násznépet, illetve a szélmalomokat alakítják.

1973-ban szeptemberben vezette be Gyurkó, hogy az évadot egy vidéki turnéval nyissa meg a társulat. Első alkalommal Baranyában játszották a Don Quijotét, majd következő évben Bács Kiskunban. Ez egy nagyon izgalmas színházi kísérlet és persze Gyurkó népszínházi

⁴³GÁSPÁR Zsuzsa: *A műhelymunkáról*, In. KOLTAY-MAJOROS, 75.o.

⁴⁴GYURKÓ László: *Milyen színházat szeretnék?*In. KOLTAY-MAJOROS 12.o.

eszményéből indul; ha a budapesti százfős színházba nem fér be, nem jön el a nép, hát ők mennek hozzájuk. Budapesten is tartottak vendéglőadásokat Csepelen, Angyalföldön, művelődési házakban, munkásszállókon, kollégiumokban.⁴⁵ Ez akkor nem volt egyedülálló jelenség, a Déryné Színház is rendszeresen utazott produkciókkal munkásotthonokba és vidékre, csak éppen ez a társaság pont az ellentéte volt a Huszonötödiknek: másod-, harmadrangú színészek, munkaidőben, fizetésért járták az országot, kényszerből, nem túl színvonalas és érdekes produkciókkal. A Huszonötödik vidéki turnéinak szervezésekor szerepet játszott, hogy olyan településekre menjenek, ahova még a Déryné se jutott el, és a lakók esetleg még soha nem láttak színházi előadást.

Nem találtam olyan írást, ami színházelméleti szempontból elemezte volna ezt a helyzetet, a legpontosabb leírások Pályi András riportjai a turnékról. Ő írja le, hogy a *Don Quijotéra* azért esett a választás, mert „*a commédia dell’arte sok elemét, eszközét felhasználva, a naiv népi játékok hangnemébe szólaltatta meg a drámát*”⁴⁶ Pályi lejegyzí, hogy mindenhol nagy volt az érdeklődés az előadások iránt, amik a legkülönbözőbb összetételű közönségnek is működtek. Két település iskolájában is tartottak a színészek zenés-irodalmi délelőtti diákoknak. A beszámoló alapján, ez az ötlet a turnén született, ha már itt vannak a színészek, az előadáson kívül is át lehet adni a helyieknek valamit a színházból, irodalomból, kultúrából. Ezeken a délelőttiön kívül az előadás előtt és utána is kapcsolatba lépett a társulat a helyiekkel. A fiatal segéd munkások így nyilatkoztak a búsképű lovagról: „Balogh Pál, 22 éves segéd munkás: *Én eddig csak a Kamara Varietében voltam színházban a CSÉB-bel. Nagyon szimpatikus volt a két főszereplő srác, jól játszottak a zenészek, de nem volt szimpatikus, ahogy az elején és a végén hancúroztak. Különböben nagyon tetszett.* Bakó Károly, 25 éves segéd munkás: *Mifelénk, Dévaványán még szokás a halott siratás, nekem nem volt zavaró az óbégatás. Én most voltam először színházban, tetszett, főleg a két falovas és fiatal lány, a lantos.* Péntes József, 44 éves vasbetonszerelő: *Nagyon jó volt az előadás. Néhány jelenetben a saját fiatalokom eseményeit láttam viszont. Az ilyenfajta előadás közelebb áll a vidéki emberekhez, mert faluhelyen sincs bársonyfűgöny.*”⁴⁷

Ha az előadásban kulcsszerepet játszó koreográfiájához kapcsoltam Horváth Csaba előadásait, akkor ezekhez a tájelőadásokhoz megemlíteném a Krétakör Új Néző projektjét. Persze Schilling Árpád részéről ez egy sokkal tudatosabb színházi kísérlet, határhelyzet vizsgálat és közösségi színház volt, amelyben az előadást a helyi lakosokkal együtt hozta létre, míg a

⁴⁵KOLTAY-MAJOROS. Im. 45.o.

⁴⁶PÁLYI András: A színház szüzföldjén, Színház, 1974. január. In: KOLTAY-MAJOROS. 170.o.

⁴⁷Magyar Ifjúság, 1974. január 11.– *A búsképű lovas a munkásszállón.*MOL XXVI-I-6-409-1974 (2. doboz, Sajtófigyelő) In: GYURCSIK Péter szakdolgozata

Huszonötödik „szállította” a kultúrát. Mégis azonosnak és egyedinek tartom az alaphelyzetet, miszerint egy színvonalas, fiatal, kísérletező fővárosi társulat mélyszegény településekre megy, és ott valódi interakcióba lép a helyi lakossággal.

Az eddigiekben körbejártuk, egy példán keresztül, milyen színház volt a Huszonötödik fénykorában, miket hozott létre, újítt meg a korában. A kérdés, hogy ennek ellenére, milyen okok vezethettek a felbomlásához, illetve ahhoz, hogy a Huszonötödik teljesen kitörlődött a köztudatból. Ez két különálló kérdés, mégis szorosan összekapcsolódik.

Az előadás után nem sokkal Berek Kati otthagyja a színházat. „A 25. színházzal végül 1974-ben úgy szakítottam, hogy Janót [Zolnay János, a fia] megkértem, hozza el a munkakönyvem. Soha többé be nem tettem oda a lábamat. Nem véletlen, hogy percekben belül tönkrement.”⁴⁸ A szakítás kifejezés is utal rá, de az életrajzban bővebben is kifejti, hogy Gyurkóval folytatott személyes vitáik vezettek odáig, hogy végleg elhagyja a színházat Mindenesetre a Huszonötödikből való viharos távozása és Gyurkóval szembeni engesztelhetetlen dühe még bő húsz évvel később is élt benne, hiszen a Gyurkó hetvenedik születésnapjára kiadott Huszonötödik Színház kötetbe csupán egy levelet küld, a szerkesztő, Koltay Tamás felkérésére „úgy döntöttem, hogy én nem akarok emlékezni. Kérlek, értsél meg!”⁴⁹ Pályi András úgy fogalmaz, hogy Berek kilépésével „derült ki, hogy milyen fontos szerepe volt abban, hogy a Huszonötödik kezdettől színházi vállalkozásnak bizonyult. (...) ettől kezdve egészen a Déryné színházzal való egyesüléséig nem tudott igazán jelentős, színházművészetünk egésze szempontjából fontos előadást produkálni.”⁵⁰ Berek Kati, távozását organikusabb okokkal magyarázza egy ’87-es interjúbán „Hamarabb mentek a profizmus felé, mint szerettem volna. Rövidebbek lettek a próbaidőszakok, kevésbé fontos a szakmai munka. Még akkor növelni kellett volna a szakmai tudást, még nagyon sokat tanulni.(...) Én nem hittem abban, hogy ennek a színháznak elszabad mennie egy nagyobb helyiségbe.”⁵¹ Véleményem szerint Berek is csak utólag lát tisztán, hiszen a ’73-as Nánay interjúbán még ő is a nagyobb és kizárólagosan használható játszóhely mellett érvel. Mivel fenntarthatatlan volt a fejlődés, a javulás, a munkában való elmélyülés egy saját színházépület nélkül, így valamilyen módon szükségszerű volt a váltás. Pályi András szerint, a Don Quijote az elindulás apoteózisa, és emiatt ars poétikus, mert a Huszonötödikben is megvolt a kezdeti lendület, de ez nem tarthat örökké, valahova tovább kell lépni. Persze kérdés, hogy

⁴⁸BEREK Katalin. Im. 152.o.

⁴⁹ KOLTAY-MAJOROS. Im. 370. o.

⁵⁰PÁLYI András: *Magyar színházi állóvíz*. Im. 63. o.

⁵¹KOLTAY-MAJOROS. Im. 334.o.

mennyiben volt szükségszerű a feloszlás? Mennyire lehet átmeneti krízisről beszélni vagy valóban egy hanyatlás indult el, aminek ha nem vet véget az összevonás, éveken belül lassan eltűnik, elszürkül?

Az egészen bizonyosan nehezítette az alkotómunkát, hogy a Huszonötödik nem volt elfogadott a színházi szakmában. Ennek alapvető oka, hogy új színházat hozhatott létre egy nem színházi ember, mondhatni dilettáns csupán politikai összeköttetései révén. Mindez hihetetlenül nagy engedmény és kegy volt abban az időben. Az erre adott reakciót nevezhetjük irigységnek, vagy a megosztó, kegygyakorló kultúrpolitika rendszerszerű következményének egy olyan világban, ahol a legnagyobb színészek, mint Gábor Miklós vagy Darvas Iván sokáig nem rendezhettek, Ruszt akárhogy akart, nem jöhetett Budapestre, Zsámbéki a lepusztult kaposvári színházban kap helyet, és Gyurkó László, nulla színházi gyakorlattal kap színház alapítási engedélyt, még hozzá a fővárosban, de nem kap önálló épületet. Nehéz felfedezni a logikát a döntések mögött, és ha valaki lehetőséget kapott, az általában gyanús volt. Gyurkó sokaknak volt ez a „gyanús”. Az ellenzéki, vagy rendszerkritikus értelmiség, ami megtöltötte a kaposvári színházat, nem tette volna be a lábát a Huszonötödikbe. A színházi szakma szintén nem, egyrészt a fent említett okokból, másrészt, mert kívül esett az intézményrendszeren, más értékek szerint működött és versenytársat jelentett. Berek Kati úgy fogalmaz ’73-ban „*így is annyian gyűlölnék minket.*”⁵² Az önéletrajzában azt írja, hogy megvetetté vált a szakmában, amiért otthagyta a Nemzetit egy új kisszínházért. A nézőteret lelkes fiatalok, egyetemisták töltötték meg, akik annak örültek, hogy valami új és más színház történik, de talán hiányzott a reflektív, kritikus, elvárásokat támasztó közönség. Maradt a kritika, mint reflektáló, értékelő diskurzus.

Az első években a kritika – ’73-74-ig talán – méltatta és dicsérte a Huszonötödik előadásait, értékelte a kísérleteket; atyáskodóan szemet hunyt a hibák felett és lelkesedett az új formákért. Több jeles kritikus számos fórumon írt az előadásokról. A kritikákat olvasva felfedezhető, ahogy folyamatosan próbálják megnevezni, milyen színházat csinálnak a Huszonötödikben. *Nem hagyományos politikai színháznak* nevezi Almási Tamás a *Szókratész védőbeszéde* c. előadás után. A *Tou O igaztalan halála* után Majoros közösségi színház megnevezést használja, és Molnár Gál Péter is a közösségteremtést emeli ki. Ablonczy A *búsképű lovagról* megjelent írásában *értelmiségi színháznak* hívja, alapvetően negatív felhanggal. A *Szerelmem Elektra* bemutatója után Barta András elmarasztalóan *kegyetlen színháznak*, míg Molnár Gál Péter dicsérően *gesztusszínháznak* nevezi.⁵³ Természetesen a műfaji besorolások köre

⁵²KOLTAY-MAJOROS. Im. 320.o.

⁵³GAJDÓ Tamás: A Huszonötödik Színház. Im. 271. o.

tágítható, de ebből is látszik, egyrészt, hogy milyen bizonytalan volt a kritika egy új, keresgélő, kísérletező színház kapcsán, másrészt, hogy a Huszonötödik mennyire csapongó esztétikát képviselt. Gyurkó megpróbálta kezébe venni a színház teoretikusának szerepét, de az általa megalkotott megnevezés, *a világnézeti színház*, nem egy színház-esztétikai, hanem egy politikai kategória, ami mit sem árult el a konkrét előadások formanyelvéről. Hiszen homogenitásról nem lehetett beszélni egy társulatban, ahol három-négy rendező jegyezte az előadásokat. És a Huszonötödik színskáláját még gazdagították az előadóestek: Cseh Tamásék, Sebő Ferencék, Berek vagy Jobba Gabi szavalóestjei, a Kormorán koncertjei. Visszatekintve nevezhető a Huszonötödik az első magyar befogadó színháznak.

Minden diverzitás ellenére, általánosságban elmondható, a Huszonötödikben nem lélektani, hanem gesztikus játék uralkodott, és ez egyértelműen újító és eredeti volt a kor Budapestjén. Illetve felfedezhető, ahogy '74-től az előadások már inkább a naturalista-realista stílusúak – pl. az igen népszerű Cserepes Margit házassága. Ettől az időszaktól kezdve csökkentek az egyértelműen dicsérő, biztató kritikák, de Gajdó Tamással ellentétben, nem hinném, hogy a társulat ekkor lett volna igazán népszerű, és a nézők szívesebben látogatták volna a hagyományosabb előadásokat, mint a kísérletező jellegű elődjeiket.

Szintén Gajdó Tamás írja, hogy a Huszonötödik megszűnésének egyik oka a kollektív színház eszmény volt, amelyet következetesen vitt végig Gyurkó. Még azt is hozzáteszi, hogy ez vezethetett Jobba Gabi és Zala Márk öngyilkosságához. És tanulmányát is ezzel a gondolattal zárja „*a sors iróniája, hogy az a színház, amely elsőként próbált együttessé válni, elsősorban a pletykákkal, Jobba Gabi és Zala Márk öngyilkossága révén vált a magyar színháztörténet részévé.*”⁵⁴ Nem tudom, mire alapozza az állítását, hiszen nem hivatkozik semmire, azon kívül, hogy a közösségi színház nem hagy elég teret a színészi tehetség és egyéniség kibontakozásának, ami nehezen nevezhető az állítása megalapozásának. Hozzátenném, hogy ez a két eset nem a Huszonötödik Színház működése alatt történt, hanem a '80-as években. És a Huszonötödik Színházról szóló vastag kötetet lapozgatva, Haumann Péteren kívül, egyetlen megjegyzésre, interjúrészletre se bukkantam, ahol akármelyik színész is panaszkodott volna arra, hogy a közösségben nem tudja érvényesíteni a képességeit, nem kap teret. Éppen fordítva, minden visszaemlékezés, interjú és Korniss Péter számtalan fotója egy jó hangulatú, kellemes, felszabadult helyről tesz tanúbizonyságot, ahol minden amatőrízmus, keresgélés, botladozás, a feltételezett politikai alkuk, egyezmények mellett is jó volt játszani és jó volt nézni. És az nem lehet rossz hely, amire többen is úgy emlékeznek vissza, hogy éveken

⁵⁴GAJDÓ Tamás: A Huszonötödik Színház. Im. 279.o.

keresztül jól érezték magukat. Pont ez az amatőr színházcsinálás nagy előnye a profival szemben. Egy Garastól származó bonmot szerint „*az a különbség az amatőr és a profi színész között, hogy az amatőr mindig szereti csinálni.*”

Egy ilyen hely persze csak úgy jöhetett létre, hogy Gyurkó László egy felvállaltan baloldali és a rendszerhez lojális író volt, aki mozgósította a politikai kapcsolatait annak érdekében, hogy színházat csinálhasson és a színháznak támogatást és protekciót szerezzen; megvédje és megóvja. Ezért léphetett fel Cseh Tamás, rendezhette meg Jancsó a Fényes szeleket. Emiatt szóltak bár az előadások politikáról, forradalomról, ezen keresztül valamennyire '56-ról, mégsem tiltottak be semmit, nem tört ki botrány, ami feszegette volna a kereteket, mint pl. Kaposváron Ács Marat/Sade-ja. A színházigazgatója maga volt a rendszer legitimizálása, és a felügyelete alatt szabad volt játszani. Ha nem így lett volna, nem jöhet volna létre a Huszonötödik Színház. Természetesen feltehető, hogy valaki más, aki nem volt ennyire beágyazott a politikába, jobb színházat csinált volna, de nem tette, így nem lehet tudni. Ahogy azt sem lehet tudni, milyen remekműveket nem írtak, nem festettek, nem komponáltak meg csak azért, mert úgyse lehetett volna kiadni, kiállítani, eljátszani őket.

A Huszonötödik Színház minden ambivalenciájával, reformjával és megalkuvásával, rövid élettörténetével, tragikomikus végével, és egész fiatalos lendületével a Kádár-rendszer és a '70-es évek kultúrpolitikájának következménye és függvénye volt. Gyurkó László és Berek Kati ezen a szoros és bonyolult terepasztalon hoztak létre egy értékes színházat, de ebből a kontextusból kiemelve mozaikjaira hullik szét az egész. Ezeket a mozaik darabokat próbáltam leporolni és közelebbről megvizsgálni a dolgozatomban, mivel rendkívül sokat árulnak el a kor színházáról és a későbbiekben különböző módon beépülnek, besimulnak a '80-as évek, majd a rendszerváltás utáni magyar színházakba.

BIBLIOGRÁFIA

- A Búsképű lovag Don Quijote, de la Mancha szörnyűségei kalandjai és gyönyörűségei halála*, rendezte: Berek Katalin. 1973. január 18-i előadás felvétele fellelhető: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – videó táár (41)
- BEREK KATALIN: *Tájkép magammal*. Bp., Papirusz Book, 2004.
- Digitális Irodalmi Akadémia = Gyurkó László www.pim.hu/dia
- GAJDÓ, Tamás: A Huszonötödik Színház. In: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerk.: IMRE ZOLTÁN. Bp., Balassi Kiadó, 2008. 265-282.
- GAJDÓ Tamás: Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok. In: *Színház és Politika*, Szerk.: Gajdó Tamás, Bp., OSZMI, 2007. 307-347.
- GALSÁIPONGRÁC: Don Quijote színháza. *ÉS*, 1973. 5. sz.
- GYURKÓ LÁSZLÓ: *A Búsképű Lovag Don Quijote de la Mancha szörnyűségei kalandjai és gyönyörűségei halála*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- GYURKÓ László: Milyen színházat szeretnék? *Valóság*, 1971. 4. sz. 45-55.
- GYURKÓ LÁSZLÓ: *Mit akar az új színház?* In: *Élet és irodalom*, 1970. 46. sz. 13. o.
- GYURCSIK PÉTER: *Szakdolgozat. A hetvenes évek kultúrpolitikája és a Huszonötödik Színház*. ELTE, 2011.
- HERMANN ISTVÁN: *A kóborlovagi oroszlánszínház*. In: *Színház*, 1973. 4. sz.
- Huszonötödik Színház 1970-1977*. Szerk.: KOLTAY GÁBOR-MAJOROS JÓZSEF. Bp., Szabad Tér, 1999.
- L.H.GY.: *Új színház*. In: *Tükör*, 1970 okt. 6., 15. o.
- MIHÁLYI GÁBOR: *Kaposvár jelensége*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.
- NAGY PÉTER: Gyurkó László: A búsképű lovag. In: *Kritika*, 1973. 3. sz.
- PÁLYI ANDRÁS: *A színház szűzföldjén. A Huszonötödik Színházzal Baranyában*. In: *Színház*, 1974. 1. sz. 2-4. p.
- PÁLYI ANDRÁS: *Színészek keresztútjában*. Pozsony, Kalligram, 2011.
- RÉVÉSZ SÁNDOR: *Aczél és korunk*. Bp., Sík Kiadó, 1997.
- ILLÉS JENŐ: 25. *Színház*. In: *Film Színház Muzsika*, 1970. 49. sz. 23.

FÜGGELÉK

Részletek Gyurcsik Péter készítette interjúból.

Beszélgetés Haumann Péterrel

2011. március 23. szerda, Centrál Színház

GyP: 1971-ben a Hajdú-Bihari Naplóban nyilatkozta Márkus Bélának: „Mindannyian vezetők és vezetettek vagyunk.” Milyen volt a színház légköre abban két évben, amíg ott volt?

HP: Az első pillanatban kiszúrtam, hogy nem jó. Első év után alig vártam, hogy lelépjek. A *Szókratész* után szúrtam ki, akármennyire is nekik köszönhettem, hogy felkerültem Pestre vidékről. Maradhattam volna vidéken, sokan maradtak és a kutya nem törődött velük, pedig nagy képességeik voltak. Nagyon sokan sertepertéltek az új lehetőségek környékén vagy gyaníthatóan új világ nyílhatott meg. Egyik pillanatban ott teremtek ilyen furcsa figurák, rendezők, koreográfusok, egyik pillanatban ott volt Hernádi, másik pillanatban Jancsó, Konrád György, Bíró Ivett. Komolyan döngtek ott kvalitásos és kevésbé kvalitásos emberek. Egy sor olyan dolog volt, ami bumfordi volt, dilettáns. Szigeti Karcsi derék ember volt, de nem szerettem őket, mint rendezőket. Nekem annál több kellett.

Beszélgetés Agárdi Péterrel

2011. március 28. hétfő, Békásmegyer

GyP: 1968 vagy az új gazdasági mechanizmus szorosan összefüggött a hetvenes évek eleji kultúrpolitikával? Milyen alapokkal rendelkezett akkor a kultúrpolitika?

AP: Nem, nem függött össze szorosan. Inkább azzal magyarázható, hogy a gazdasági reform is a hatvanas évek elején kezdődött el olyan értelemben, hogy 1964/65-ben szakértői körökben fogalmazódtak meg az új gazdasági mechanizmus alapelvei. Már akkor felmerült: hogyan lehet a szocialista tervgazdaságon belül fokozatosan érvényesíteni a piac elemeit, az egypártrendszeren belül bizonyos pluralizmust teremteni, hogyan lehet a munkahelyi művelődést erősíteni. Ma látjuk, hogy ez a reform utópia volt, hiszen a rendszer megbukott, de akkor reális elképzelésnek tűnt. Magam is hittem benne, hogy az egypártrendszeres szocializmus fokozatosan tágítható,

modernizálható, alapvető demokratikus elemek építhetők be és ez a kultúrában is megjelent. Ez volt Jancsó Miklós nagy filmjeinek korszaka; Illyés Gyula, Németh László nagy korszaka; Juhász Ferenc, Nagy László igazi virágkora. A legtöbb művészeti ágban valóban nem a gazdasági mechanizmus, hanem a demokratizálás esélye és konfliktusai jelentek meg, melyek egy komoly művészi felvirágzást eredményeztek. A 25. Színház pedig ekkor a színházi avantgárd törekvéseknek volt a zászlóshajója, ha nem is egyetlene. Benne volt Gyurkóék részéről a modern, nem feltétlenül szövegközpontú színház igénye és benne volt egy radikális társadalomkritika lehetősége. Ez a két dolog találkozott össze a 25. Színházban: az elmerevedett, hivatalos színházi élethez képest alternatívabb, mobilabb változatot képviselt, az amatőrízmust is „felemelte” ez az új színházi kísérlet.

A szocializmusnak ez a reformperiódusa adott ösztönzést ennek a folyamatnak, de természetesen úgy, hogy a művészet egyben élesen kritizálta is. Ennek legreprezentatívabb darabjai a 25. Színházban lettek bemutatva: *Szerelmem Elektra*; *Szókratész védőbeszéde*.

Beszélgetés Tarján Tamással

2011. április 1. péntek, ELTE-BTK

GyP: Beszélgetésünk témája a 25. színház. 1970-ben, amikor a színház megalakult, akkor Ön harmadéves egyetemista volt. Nem volt furcsa a színház neve? Nem egy író nevét vette fel. Mit jelentett egy akkori egyetemistának?

TT: Heves számolgotást jelentett. Ugyanis első meggondolásunk az volt, hogy 1945 óta eltelt 25 év tiszteletére jön létre, bár így kicsit késve ünnepné a 25. évfordulót, mivel októberben jött létre a színház. Aztán megtudtuk, hogy nem. Ez Budapest 25. színháza sorrendben, aztán azt is mondták mások, hogy az ország 25. színháza. Akárhogy számoltuk, nem jött ki sohasem a 25. Nem is tudtuk, mi számít bele, soha nem tudtuk, mit jelent a Huszonötödik, mint szám. Önmagában a 25-ös szám nem sok mindent jelentett. Jó ideig egybecsengett a saját életkorommal, fiatal színház, 25.

GyP: Milyen volt akkor a kulturális és a színházi környezet? Hova érkezett a 25. színház?

TT: Érdekesebb volt, hogy ki és mi érkezik? Gyurkó László személye volt nagyon érdekes. Gyurkó a forradalmárok oldalán küzdött 56-bankamaszfiatalként. 14 évvel vagyunk '56 után. Sok vegzálást, életét és tanulmányait nehezítő intézkedést kellett elviselnie. Emberi habitusában egy kifejezetten hódító típusú, nagyon szuggesztív, egyszerre aszkéta és szent megjelenésű ember volt, karizmatikus személyiség. Az ember Gyurkóhoz azért fűzött reményeket, hogy mert valami újra várt. Akkor még nem lehetett sejteni, hogy ő később Kádár János életrajzírója lesz, és ahogy telnek az évek, egy egyre inkább önmagával is vitában, meghasonlottan élő, nézeteit mind nehezebben kifejtő és aztán végül szinte remete életmódot folytató író lesz. 1970-ben dinamikus, roppant szenzitív ember volt. Sok érdekességet és újszerűséget, bátorságot ígérő színházcsináló. Nem nagyon latolgattuk, hogy ez a bátorság milyen hátszelekkel, kultúrpolitikai segítségekkel indul. Később, amikor a 25. Színház után már Kecskeméten voltak (Jancsó Miklóssal, Hernádi gyulával), akkor már kitetszett, hogy Gyurkó mögött vannak inkább a mozgatók, és Gyurkóban nincs annyi, mint amennyit hívei feltételeztek.(...)

GyP: A *Kortársi dráma* című 1983-ban kiadott kötetében *Forradalmi színház* címmel írt a 25. Színházról. A zárszavában írja: reméli, majd egyszer írhat Magyarország 40. színházáról. Ez azóta létrejött, vagy még várnunk kell rá?

TT: Ne felejtjük el, hogy e korai kötetem 28 éve jelent meg, az én gondolkodásom is változott. Sőt amikor megjelent, akkor a 25. Színház már nem is állt fenn. Akkor már megtörtént az a beolvasztás, ami ellen jómagam is és a színházi szakíró társadalomból is sokan tiltakoztunk a kultúra egyik irányítójánál, az egyébként irodalomtörténész Tóth Dezsőnél, annyira szakszerűtlendöntés erőszakoltak ki. Az Állami Déryné Színház és a 25. Színház összevonása minden tekintetben nélkülözte a szakmaiságot. Igaz, távolabbról ez is előkészítette a mai Katona József Színház megteremtődését. A könyvben leírtakat ma már másképp látom. S nemhogy a 40., hanem már a 70., vagy kit tudja, hányadik színház is létrejött valószínűleg. Hiszen rengeteg új színházi formáció van. Megváltozott a színház (mint intézmény, közösség, formáció) jelentése és helyzete. Akkor még (1983-ban), bőven a rendszerváltás előtt, egyáltalán nem gondoltam, hogy lényegesen más struktúrában és sokkal nagyobb számban működhetnek majd színházak. Tehát olyanok is, mint

manapság a *KoMa* Társulat vagy a *Szputnyik*. A 25. Színház leszármazottait ezeknél a színházi laboroknál keresném, de természetesen az említett társulatok megsértődnének, ha a 25. Színházat tenném meg egyik lehetséges elődjüknek. Valójában azonban az a műhelymunka, színészképzés, közös gondolkodás, az a kereteket feszegető permanens színházi létmód, a művészi és anyagi kihívásokkal való állandó csatározás, amely meghatározta mindennapjaikat, tette a 25. Színházat a mai ún. VI. kategóriás színházak egy részének előfutárává.

Sokat voltam ott, olyankor is, amikor nem volt előadás, valahogy oda vonzottak szálak, emberek, barátok: Tardy Balázs, Galkó Balázs, Varga Tamás, Cseh Tamás, Jordán Tamás, Gyurkó László, Balogh Judit, Eszes Sándor és mások. Közelről nézve a 25. Színház belső létmódja, melyben a valamelyest idősebb generáció szolidáris, partneri fennhatósága alatt a fiatalok maroknyi, erős, teljes szólásjoggal bíró, tehetséges csapatba tevékenykedett, roppant vonzó modellnek látszott. Mikroviláguk nem állt távol az akkori bölcsészeti hangulattól, amelyben mi magunk csináltunk színházat az akkori Eötvös Klub (a mai Centrál Kávéház) Hordó nevű helyiségében. A 25. Színházat egy kihelyezett, radikális bölcsész intézményként, művészeti és gondolatműhelyként is fel lehetett fogni akkor. Nem úgy voltunk otthon falai és elképzelései között, mint ahogy az Egyetemi Színpadot és az Universitas Együttest, a film- és versklubokat: egyetemünk többi művészeti szerveződését magunkénak tudtuk, de abban az irányban is érdemes, sőt kötelező volt szétnézni. Meg is tettük.

Beszélgetés Jordán Tamással

2011. április 11. Két Szerecsen Kávézó, Budapest

GyP: Érettségi után nem vették fel a Színművészetire, de jön a Műszaki Egyetem, ahol földmérőnek tanul. 1961-től tagja az Universitas Együttesnek. Mi vagy ki csábította el az Egyetemi Színpadtól a 25. Színházhoz?

JT: Az Egyetemi Színpad az egyetem elvégzése mellett egy fakultáció volt. Az volt a rend, hogy miközben az egyetemi hallgató elvégzi az egyetemet, lehetősége van színjátszó csoportba járni, ahol táncolnak vagy énekelnek,

együtt vannak. 1961-ben alakult az Universitas, az alapító Ruszt Jóska akkor még főiskolás volt. Kialakult egy garnitúra: Fodor Tamás, Kristóf Tibi, Sólyom Kati, Halász Péter és ennek a társaságnak én törzstagja voltam. Az egyetemi színpad egy varázslatos életformát jelentett. Ebben a korban a 3T-ből a megtűrt helyek legrangosabbja volt, odajárt az egész értelmiség, mindenki ott volt. Azt tanultam meg az Universitástól, hogy ez nem csak színház, hanem találkozóhely is: agora, egy fórum, ahol mindig történik valami, ezt nem tudtam otthagyni, de lélekben elbúcsúztam a színésztől.

Talán nem is sejti, hogy minden mindennel összefügg a 25. Színházzal. Megnősültem, gyerekem született, akkor abba kellett hagyni az Egyetemi Színpadot, dolgoztam már, mint mérnök. Már el is temettem a színészséget, ambíciókat, teljes mértékben, amikor kínálkozott egy nagyon jó pillanat. 1970 májusában Zsámbéki Gábor, aki rendezett már engem korábban az Egyetemi Színpadon, meghívott Kaposvárra a Goldoni *Kávéház* c. darabjába, vendégszereplésre. Kiss Pistát felhívták Szakonyi Adáshibájába, és az ő helyére levitt engem. Ott volt Koltai Robi, Pogány Judit, Tímár Éva, Kovács Jancsi, nagyszerű csapatba kerültem. Miután elbúcsúztam a színésztől, arra gondoltam, hogy ez a végzet, a Jóisten azt akarja, hogy nagyon szép legyen a búcsú. Így is történt.

Nem is gondoltam semmiféle folytatásra - ezt nekem el kell hinni. Azt gondoltam, eljátszom a szerepet és ezután kvázi szögbe akasztom a maszkot. Májusban született meg a második fiam, nem volt kétség, hogy befejezem a színészetet, így kellett történnie.

Aztán 1970 nyarán felhívott a Gáspár Zsuzsa, aki az Egyetemi Színpadon titkár volt, majd a 25. Színházba hívták Gyurkóék. Felhívott, hogy megalakult egy új színház, és éppen próbálják Haumannal a *Szókratész védőbeszédét*, Horváth Jenő rendezzi, és ebben van egy börtönszolga szerep, és arra gondoltak, hogy menjek. Hatalmas nagy belső vívódás, hogy mi legyen: az ember tesz magának kompromisszumokat, engedményeket, picikét pénzt is keres. Nem gondoltam, hogy megszegtem ezt a belső fogadalmat, vagy bármit is.

GyP: A színházi szakma elutasította a 25. színházat, viszont a kritika éltette, dicsérte. A színház alternatív jellegét vagy amatőrségétutasította el a szakma?

JT: Érződött, hogy a szakma mennyire kirekeszt minket, de még utólag sem kell engedményeket tenni az ellenálló hangoknak. Voltak benne amatőr vonások, de inkább frissítő jellegűek, se a Jobba, se a Zala Márk, se a Haumann, se a Töröcsik, se Garas nem voltak amatőrök, hanem inkább nagy nevek. Nagyon igazságtalan állítás ez a szakma részéről, ami történelmi távlatból visszautasítandó vád. Sokan jöttek az egyetemi színpadról, de azok nem voltak amatőrök. Például a szakma meghökkenve nézte a Don Quijote kalandjait, ami teljesen beleillett 25. Színház és a magyar színjátszás stílusába. Formájában úgy betört abba a borzasztó merevnek mondható magyar színjátszásba, hogy az leírhatatlan. És most Szombathely. Olyan jól lett összerakva a pályafutásom. Ez a determináció, hogy tudom, hogy nekem van dolgom, és hogy ezeket az utakat be kellett, be kell járnom. A 25. Színház nagyon szépen illeszkedik abba az ívbe, ami a pályámat leképezi.