

2003. SZEPTEMBER

XXXVI. évfolyam 9. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Kortárs drámafesztivál

Színházfinanszírozás

Pikk dáma; Lohengrin

Magyar Nemzeti Balett

Pécsi Nemzeti Színház

Baráthy György: Algebra (dráma és kritika)



UTOLSÓ KERINGŐ (OPERAHÁZ)



ÉLŐ SEJTEK (MNBA STÚDIÓ)



ROMEO & JULIA (BÉCSI ÜNNEPI HETEK)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.

Felélős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)

Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postagazgatóság kerületi

ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában

(HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta.
XXXVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 9. szám ■ 2003. szeptember

FINANSZÍROZÁS

- Csáki Judit: MONEY, MONEY, MONEY..... 2
- ÚJ KABÁT KELL..... 2
- Kerekasztal az NKA-ról és az elosztásról*
- A RENDSZER LOMHA ÉS TÚLBÜROKRATIZÁLT..... 6
- Beszélgetés Harsányi Lászlóval*
- THÁLIA MULTIPLEX..... 13
- Beszélgetés Megyeri Lászlóval*

OPERA

- Csont András: JÓ LAPJÁRÁS AZ OPERAHÁZBAN..... 16
- Csajkovszkij: Pikk dáma*
- Péteri Lóránt: LAKÁSPROBLÉMÁK..... 18
- Madarász Iván: Utolsó keringő*
- Zala Szilárd Zoltán: MESTERMUNKA..... 22
- Richard Wagner: Lohengrin*

TÁNC

- Fuchs Livia: HOVA TOVÁBB?..... 25
- Az MNBA Stúdió*

KRITIKAI TÜKÖR

- Tóth Ágnes Veronika: TAPOSS, TAPOSS!..... 28
- Baráthy György: Algebra*
- Szántó Judit: LEKTÚR, TUPÍROZVA..... 31
- Samuel Benchetrit: A párizsi gyors*

SZÍNHÁZPORTRÉ

- Stuber Andrea: PÉCSI MENETNAPLÓ..... 33

VILÁGSZÍNHÁZ

- Nánay István: SOKFÉLESEG..... 39
- Kortárs Drámafesztivál*
- Halász Tamás: VERONA A PORONDON..... 43
- Cirkus Cirkör–Dramaten: Romeo & Júlia*

IN MEMORIAM

- Stuber Andrea: JÓ ÉJT, KIRÁLYFI..... 47
- Ternyák Zoltán (1964–2003)*
- Bálint István: BÚCSÚ TERNYÁK ZOLITÓL..... 48

DRÁMAMELLÉKLET

Baráthy György: *Algebra*

A CÍMLAPON: Jelenet A *kisfiú* című előadásból
(Oskaras Korsunovas Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele

Money, money, money

El lehetne egyetlen huszárvágással intézni a dolgot: rakosgatni a különféle rubrikákból és rubrikákba a különféle milliőkat és milliárdokat, míg a végén jutna minden rászoruló érdemesnek pénz, paripa, fegyver. És lenne sírás-rívás is, persze.

Nem lesz huszárvágás. Ámde alakul, módosul, változik – tán javul is – a színházi finanszírozás struktúrája, egyelőre csak a fejekben, de mégis: lassan szöveget üt és gyökeret ver itt-ott a gondolat, hogy ahogy most van, az nem jó. Elsősorban művészileg nem jó, hiszen ki merné vitatni, hogy a merev finanszírozási struktúra az innováció, a művészi úttörés, értéktéremtés gátja.

Schilling Árpád, Bodó Viktor, Hudi László, Alföldi Róbert, Zsótér Sándor, Fodor Tamás és csapatuk, Novák Eszter, Szász János – sorolhatnánk tovább a csapatos és magányos alkotókat, akiknek közös nevezőjük semmi több, mint az anyagi – következésképp a művészi – létbizonytalanság. És pusztán udvariasságból nem állítok most össze listát azokból, akik mint valami tuti gebinben ülnek egy-egy (pénz)zel, bár sosem eléggé kipárnázott) épület-

ben, szakmában untatják a nagyérdeműt, és maguk is unatkoznak.

Alább azzal kísérletezünk, hogy a „ne tegyünk semmit” képtelenül masszív ellenállásával szemben mégiscsak szemügyre vegyük a színházi finanszírozás (becenevén a színházi struktúra) problémakörét. Tesszük ezt a nagy intézményes színházi formációk evidens ellenállása, jobb esetben szilárd érdektelensége közepette; abban a reményben, hogy legalább a szakma páriáinak és elszánt ifjainak néma támogatását bírjuk. Megkerestük és egy asztalhoz ültettük a színházi finanszírozás illetékeit, szakembereit, hivatalosakat és színházikat, és föltettük az első kérdéseket.

Valami hátha elkezdődik. Ezen az első beszélgetésen – amely a Jordán Tamás vezette Nemzeti Színház meghívására egy pompás panorámájú teremben zajlott –, mint a szerkesztett változatból látni fogják, a színházi emberek alig vagy egyáltalán nem szóltak hozzá, nem mintha nem lett volna mondanivalójuk, ezért a beszélgetés túlságosan hamar és direktan a döntőnkök és szakértők eszmecseréjévé

alakult. A Nemzeti Kulturális Alap tízéves fennállásának apropójából szervezett találkozó gyorsan kritikai fórummá lett, melyen csak az első szavak hangoztak el, az utolsók még nem. Terveink szerint a fölvetett kérdéseket napirenden tartjuk; folytatás következik. A fölmerült ötleteket nem engedjük a feledésbe merülni, a további illetekéseket, érintetteket és „célszemélyeket” nem engedjük hallgatni.

A kerekasztal-beszélgetésen kívül e számunkban „kiegészítő” interjút közlünk Harsányi Lászlóval, a Nemzeti Kulturális Alap elnökével, valamint Megyeri Lászlóval, a most öt éves Thália Színház igazgatójával. A későbbiekben – ugyancsak a gondolatok továbbfűzése, valamint konkretizálása céljából – megkérdezzük majd Körmendy Ferencet, a Fővárosi Kulturális Bizottságának elnökét, Baán Lászlót és Szabó Istvánt ezúttal „személyre szabottan”, és mindazokat, akik érintve vagy találva érzik magukat. Tán fölösleges is hozzátenni: várjuk a véleményeket, vitacikkeket is – bár e tárgyban, vagyis a nyilvánításban, közéletben a mi szakmánk nem jeleskedik.

Új kabát kell

■ KEREKASZTAL AZ NKA-RÓL ÉS AZ ELOSZTÁSRÓL ■

RÉSZTVEVŐK: Baán László, a NKÖM gazdasági helyettes államtitkára, Csóti József, a Radnóti Színház gazdasági igazgatója, Fodor Tamás, a Stúdió „K” igazgatója, Gáspár Máté, a Krétakör Színház produkciós vezetője, Harsányi László, az Nemzeti Kulturális Alap elnöke, Megyeri László, a Thália Színház igazgatója, Schiffer János főpolgármester-helyettes, Szabó István, az OSZMI igazgatóhelyettese, Wettstein Tibor, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház gazdasági igazgatója, Závecz Ferenc politikai tanácsadó.

SZÍNHÁZ: Megpróbáltuk egy asztalhoz ültetni azokat, akik remélhetőleg a legjobban ismerik a mai magyar színházi finanszírozási rendszer problémáit. Ráadásul – részben legalábbis – ők azok, akik a színháznak juttatható pénzek mértékéről és a támogatás formáiról döntenek. Nemcsak azt várjuk tehát ettől a beszélgetéstől, hogy kiderül, melyek a mai magyar színház finanszírozásának leggyengébb pontjai, hanem azt is, hogy hogyan lehetne ezeken segíteni.

HARSÁNYI LASZLÓ: Én azt gondolom, hogy létezik egy finanszírozási koncepció, amit a jelenlévők nálam sokkal jobban ismernek. Ez az önkormányzati színházak esetében összekapcsolja az állami és az önkormányzati pénzeket, tehát egy egymáshoz rendelt finanszírozási metódus, amely az önkormányzati „saját” pénz – hogy ez mennyire saját, erről talán később – függvényében rendeli hozzá az állami pénzt. Ennek a rendszernek van egy „jelentéktelen” hibája: nem működik. De anélkül, hogy ebbe most belemélyednénk, az első kérdés az, hogy egyáltalán jó-e ez a megoldás. A másik, ami szerintem az egész színházfinanszírozás kulcskérdése, hogy jó és működőképes-e az a koncepció, amely szétválasztotta a fenntartási és a működési kiadásokat. Valamikor közgazdászként

ezt tartom a másik sarkalatos kérdésnek. Szétválasztható-e egyáltalán ez a két funkció? És ha már szétválasztottuk őket, akkor mind a két rész működésképtelen-e, vagy csak az egyik – ezt a színházi emberek talán meg tudják mondani. Számomra úgy tűnik, hogy valójában egyik rész sem működik jól. Ehhez tennék hozzá három rövid kiegészítést. Ennek a koncepciónak az az egyik problémája, hogy az önkormányzati része „elolvadt”. Az állam nem képes követni a változásokat, az önkormányzat meg nem képes kezelni őket; mellesleg nem is akarja, mert mások a feladatai, mert az önkormányzatiság általában barátságtalanul bánik – nem biztos, hogy saját akaratából – az intézményfenntartásokkal; nemcsak a színházzal, hanem az egészségügyivel, a bölcsődeivel, mindennel. Az iskoláért, óvodáért az emberek kimennek az utcára tüntetni, de a színházért nem fognak kimenni. Ezt kellene józanul végiggondolni. Kettő: vajon egy ilyen konstrukció elbírja-e, hogy több kézben legyen az inflációkövetés mechanizmusa...? Három: az életmentés problémája. Ha egy ilyen koncepció reálisan meg van alapozva, akkor el lehet dönteni, hogy kell-e egy *vis maior*-alap, mondjuk, öt százalék, arra az esetre, ha bajba kerül egy színház.

SCHIFFER JÁNOS: Amit Laci elmondott, az az úgynevezett „udvari” színházak finanszírozására igaz. Ezek az intézmények a költségvetési törvényben nevesítve vannak: Szegedi Nemzeti Színház, a főváros tizenvalahány színháza és így tovább. Ez a színházfinanszírozáson belül egy szűkebb téma, de erről is lehet beszélni. Én egyébként alap gondolatként nem tartotam rossznak, hogy szét van választva a működési és a művészeti tevékenység; más kérdés, hogy épp az infrastruktúra finanszírozása, támogatása csökkent az elmúlt időben drasztikusan. De emlékszem, amikor '95-ben fölmerült, hogy a dunaiújvárosi színház kerüljön föl a támogatottak listájára, akkor nem egy színházigazgató élesen szembefordult ezzel az elgondolással, mondván, hogy akkor többfelé oszlik a pénz. Szerintem nem a közsínházak finanszírozása a legnagyobb probléma, és azt sem tartom igaznak, hogy az önkormányzatok a saját anyagi helyzetükhöz képest ne volnának elég nagyvonalúak. Az igazi problémát abban látom, hogy mi van a többi színházzal; azokkal, amelyek mostanában jönnek létre. Ez a rendszer ugyanis képtelen kezelni azt a helyzetet, ha újabb színházak jönnek létre, mert képtelen befogadni őket. Én ezt látom problémának.

SZÍNHÁZ: Nem biztos, hogy az újonnan jövők finanszírozását külön kellene vizsgálni, lehetséges, hogy a közsínházakkal együtt, merthogy a kettő összefügg. Lehet, hogy a közsínházak felét ki kellene üríteni, bennük igazi befogadó intézményeket létrehozni; akkor máris világos, hogy az egyetlen struktúra gondja ez az egész komplexum. Mert ha például a Krétakör jól „kiabál”, előbb-utóbb bekerül abba a körbe, ahol több színpadra osztják a tortát.

SZABÓ ISTVÁN: Én azt állítom, hogy akár ez a struktúra is be tudja fogadni az új formációkat. Összeírtam a színházra fordított összegeket, a minisztériumi színházak is benne vannak, az Opera is, minden: a színház 2003-ban harmincmilliárd forintba kerül. Ebből az állam ad húszmilliárdot, a fennmaradó tíz a bevétel és az önkormányzat közt oszlik meg. Ebből a tényből sok minden következik. Ha elfogadjuk a sokat emlegetett ötmillió nézőszámot, akkor egyetlen osztással összefüggés teremthető a harmincmilliárd és az ötmillió közt, valamint az ötmillió néző közt is. Ez a kiindulópont. Ezen belül viszonylag önálló életet él az a rész, amit az önkormányzati színházak finanszírozása jelent, de valóban nem csak erről kell beszélni. Amikor azt mondom, hogy az önkormányzati színházak finanszírozásának van valamelyes struktúráltsága, akkor azt is mondom, hogy a többiének meg nincs. Nem lehet például tudni, hogy a minisztériumi színházak miért éppen annyi pénzt kapnak, amennyit, vagy hogy az új Nemzetinek hogyan állapították



Csáki Judit vitavezető a kerekasztal néhány résztvevőjével

meg a költségvetését. Márpedig ha ez igaz, annyi feltétlenül következik belőle, hogy az önkormányzati színházak esetében legalább valamennyire beleláthatunk a finanszírozásba, azaz van valamilyen szakszerűség, kialakult egyfajta szakmai partnerség.

Tavaly ilyenkor a Színházi Intézet a minisztérium megrendelésére készített egy elemzést az önkormányzati színházak finanszírozásáról. Amikor előzetesen megkérdeztem, mennyi pénzre lehet számítani, Baán Laci azt mondta, az inflációkövetés összegére, mire azt feleltem, hogy akkor bele sem érdemes fogni. Alkudozni kezdtünk, noha pénze egyikünknek sem volt, aztán nekifogtunk a munkának. Adatokat kértünk be, és noha tudtuk, hogy a jelenlegi rendszert most nem tudjuk fölvaltani egy jobbal, de ahhoz ez a négy hónapos munka talán elég volt, hogy a tennivalókat meghatározzuk. Kiszámítottuk, hogy a rendszer fennmaradásához még két és fél milliárd forintba van szükség (hatmilliárd volt akkor a támogatás). Nagy hősök voltunk: le mertük írni azt is, hogy a rendszer teljes rekonstrukciójához pedig négy milliárd kellene. Ezeket az épületműködtetési adatokból s egyéb összefüggésekből számoltuk ki, a részletekbe most nem mennék bele. Végül – ma már tudjuk –, bár nyilván nem a tanulmány hatására, de lett pénz, emelkedett a költségvetési támogatás. Amit egyes színházak nem éreznek. Az önkormányzatok egy részénél ugyanis általános gyakorlat, hogy csökkentik a támogatásukat olyankor, amikor több pénz érkezik a központi kasszából – talán azért, mert sokszor kellett adniuk olyankor is, amikor az állam nem adott eleget.

Visszatérve arra, hogy kell-e, lehet-e a finanszírozásban rendszert váltani... Örömmel hallottam néhány hónapja a minisztériumi kollégáktól, hogy „most még a régi, rossz finanszírozást kellett csinálni, mert nem volt időnk, de ezután majd másképp lesz”. Azt gondolom, hogy ha a színházi szakma számít valamit, akkor az új elképzelésekről a szakmának tudnia kellene. De eddig nem történt semmi. Pedig elismerem, hogy változtatni kellene; igaz, a változtatás sok érdeket és érdekeltséget sértene, tehát nagyon elő kellene készíteni – na, ehhez képest nem tartunk sehol. Pedig most viszonylag sok pénz van – mégsem történik semmi.

CSÓTI JÓZSEF: Egyáltalán nem látunk tisztán, mi, színháziak. Azt hittük, hogy itt lesz a Kánaán, a végén pedig a támogatás nominális emelésének nagy részét elvitte az ötvenszázalékos béremelés. Nem tudom, ez volt-e a költségvetés szándéka...

SCHIFFER JÁNOS: Zsambéki Gábor avval keresett meg, hogy ahhoz, hogy követelni tudjon a színészeitől, magasabb bért kell adnia. Elindítottunk hát egy béremelést, nem nagyot, de valamilyet. Ezek után miért mondjuk, hogy az ötvenszázalékos béremelés ki lett véve a színházból? Hát nem az ott dolgozók kapták meg? Azt a kérdést kell föltennünk inkább, hogy mi az önkormányzat kompetenciája, és mi nem az övé. Csak a saját intézményeit kell-e fenntartania, avagy nyitottnak kell lennie, és az összes Budapesten működő színházzal foglalkoznia kell? És ha igen: vannak-e ehhez normatív forrásai?

SZÍNHÁZ: Vannak?

SCHIFFER JÁNOS: Nincsenek. A Ruttkai Színház támogatása az önkormányzat dolga? És a Krétaköré?

BAÁN LÁSZLÓ: Az itteni önkormányzati színházi rendszer a többi volt szocialista országhoz képest nagyon hatékonyan őrizte meg magát. Olyan színházbezárások, mint



Harsányi László

a lengyeleknél, cseheknel, nálunk nem voltak. Pénzügyi szempontból az elmúlt tizenkét év viszonylag eredményes volt. Ebben az évben elég fontos szerepe volt a Szabó Pista által említett és készített tanulmánynak; bekerültek a fejekbe az aktuális adatok, és legalább mindbe ugyanazok az adatok. A Pénzügyminisztérium számításában nem arról volt szó, hogy minden bér automatikusan emelkedik ötven százalékkal, hanem a közalkalmazotti bértábla alsó limitszáma emelték. A művészeti területen a legtöbb helyen azért a minimum fölött kerestek a kollégák. Az érdekegyeztető megállapodások szerint a PM átlagosan ötvenezer forint bruttó béremeléssel számolt, így jött ki a másfél milliárd forintos többletigény az önkormányzati színházak munkavállalói tekintetében, természetesen nem beleértve a vállalkozói formában működő munkatársakat. A legutolsó pillanatban aztán a kitartó lobbizás eredményeként ehhez még plusz két és fél milliárdos emelés járult. Tehát az önkormányzati színházakra eredetileg fordítható másfél milliárdos állami többlet négy milliárd forintra nőtt. Szerintem a színházi gazdálkodásban ez a plusz két és fél milliárd forint fedezetet biztosít a számlás művészek vállalkozói díjának emelésére is. Így tehát többnyire ők is részesülnek az emelésből, s még mindig kellene maradni némi többletnek a négy milliárdból a színházaknál.

A másik kérdés az önkormányzatok visszavonulása a színházak finanszírozásából. Tényleg előfordult ilyesmi több helyen is, de az önkormányzatok összességében mégis az inflációt meghaladóan, 13 százalékkal növelték a saját támogatásukat, sőt néhányuknál ugrásszerű emelkedés mutatkozik. Egyetlen mondat kellett volna a költségvetési törvényben ahhoz, hogy az önkormányzatok ne léphessenek vissza minden következmény nélkül eddigi finanszírozási kötelezettségükből. Azt a mondatot, hogy az önkormányzatok a saját hozzájárulásuk alapján részesednek az úgynevezett művészeti támogatásból, azzal kellett volna kiegészíteni, hogy amelyek önkormányzat csökkenti támogatását, azt valamilyen büntetőrátá is sújtja.

SCHIFFER JÁNOS: Ez az arány kezdetben egy az egyhez volt, most meg negyvennégy fillér az egy forinthez, tehát az állam nem tartotta a szavát.

BAÁN LÁSZLÓ: Egyfelől ez az arány soha nem volt egy az egyhez, másfelől az állam soha nem ígérte, hogy az arányszám változatlan marad. Sőt: a művészeti támogatásnak, amelyben az önkormányzati forinthez arányosan társul az állami forint, éppen az az értelme, hogy egyfajta érdekeltségi alapként növelje az önkormányzatok finanszírozási hajlandóságát. Ezt a célt létrehozatala óta viszonylag jó hatásokkal el is éri. S azt sem szabad elfelejteni, hogy az önkormányzati színházak közpénzből történő finanszírozásának nagyobbik részét mindig is az állam állta, ez évben például közel kétharmadát.

FODOR TAMÁS: Amiről ti beszéltek, az szakszervezeti kérdés, amihez nem értek. Ez a dolog, mármint a struktúra és a finanszírozás viszonya-kapcsolata megmerevedett, pedig 1989-ben azt hittük, hogy megváltozik. De semmi nem változott, az intézmények híznak továbbra is. A bérekről például egyetlen szót sem tudok mondani, mert – kis túlzással – azt sem tudom, mi az a bér. Én ugyanis tulajdonképpen kényszervállalkozókat biztatok adócsalásra. Van olyan színész, aki a számlát is mindig máshonnan veszi, lefizet érte tíz-húsz százalékot, hogy ne az alapítványnak kelljen a magas bérjárulékokat fizetnie. Visszatérve arra, hogy mit támogassunk a színházban, egy kérdéssel kezdem: miért támogatunk olyan nézőket, akik tudnának költeni jegyre, és miért nem támogatjuk jobban azokat, akik nem tudnak költeni rá...? Én mindennap kasszát csinállok, tehát pontosan tudom, mennyibe kerül egy előadás, mint ahogy pontosan tudom azt is, hogy a Stúdió „K” az olcsó jegyáiraival kiket támogat. A gyerekelőadásokon például húszezer forint a bevétel, a kiadás – a fellépti díjakat leszorítva – nyolcvanezer, és ebben még a rezsi sincs benne. A mi közönségünk ugyanaz, mint a Kamráé vagy a Radnótié, tehát ugyanazt a réteget támogatjuk mi is, mégpedig nagyon komolyan. Ezek a nézők egyetemi végzettségűek, vagy éppen tanulnak – tehát az állam ezt a szociológiailag jól meghatározható réteget támogatja rajtunk keresztül. Ez szerintem jó, de nem eléggé jó. Mert egyszerűen azokat az amúgy fizetőképes polgárokat is támogatja – különösen vidéki vonatkozásban igaz ez –, akik számára a problémakerülő, fogyasztóbarát színházi előadás nem több, mint a társasági összejövetel egy lehetséges formája. Ez is egy lehetséges és szükséges funkciója a színháznak, de mivel itt a rászorultsági elv nem érvényesíthető, nem föltétlenül támogatandó. A minőségi színház nem tömegeknek szól. Az érdekes színház mindig egyszerre kevés ember együttes élményszerzésének színhelye. Nem pusztán azért bukik meg valami az Erkel Színházban, mert, mondjuk, rossz, hanem mert ott nem lehet színházat nézni, mert az nem színház. Egyszerűen képtelenség egy ekkora csarnokban létrehozni a nézőkkel azt a kontaktust, amelynek eredménye az egyidejű közös élményszerzés. Csakhogy az államnak, az önkormányzatnak igazából nincs szüksége az ilyen együttes élményszerzést lehetővé tevő kis stúdiókra, amelyeket, mondjuk, én érdekesnek és fontosnak találok. Valószínűleg én is tévedésből segítetttem világra a Stúdió „K” pincéjét, mert arra alapoztam, hogy most majd egy másik világ jön, ahol – és ez nagyon fontos – az állam és a város számára az a lényeg, hogy létezzen valamiféle kulturális televény. Mert például a nagymesterek nincsenek meg kismesterek nélkül. Nincs művészeti televény nélkül elit művészt. Attól lesz egy városban művészet – és most csak a fővárosról beszélek, hiszen a vidék, mint említettem, teljesen más –, hogy sok kicsi elvárársolt hely van benne. Ha valaki fellapozza a Pesti Estet, akkor látja, hogy egyszerre mi minden van ebben a városban. Másodlagos, hogy ezt egyelőre hányan nézik; az a lényeg, hogy pezsgés, óriási verseny van, és ez valamifajta eredményt hoz; bár az eseményeknek meghatározott nagyságú a közönségük, de a kör lassan bővül. Vidéken, sajnos, ez nincs így. Miért? Voltak tétova kísérletek, például a Soros Alapítvány azokat a vidéki színházakat kezdte jutalmazni, amelyek meghívtak alternatív vagy különleges előadásokat. Ez egyszer vagy kétszer előfordult, és akkor nagyon eredményes volt. Egyszerűen: le tudtunk menni vidékre. Egy kimozdulás a Stúdió „K”-nak majdnem annyi pénzbe kerül, mint egy kéthetes próbamunka. Igazi állami feladat lenne ennek a fajta infrastruktúrának, a színházak mozgási lehetőségének a megsegítése. A másik ilyen infrastrukturális feladat volna a közösen megoldható színházi gondok köre, mint a raktározás, az adminisztráció (ez utóbbitól mindenki fél, tudom, mert akkor be kell vallani, hogy mi mennyi; én azért nem félek, mert nekem mint alapítványnak törvény szabta kötelességem, hogy kirakjak az internetre minden filért). Újabb jogi kérdés, hogy hogyan változik át a közpénz átláthatóan és eredményesen magánpénzzé, ugyanis az alapítvány

magánalapítvány. Rengeteg olyan jogi kérdés van, amit meg kellene beszélni: hogy hogyan lehet például a promóciót segíteni; hogyan lehet kombinálni a repertoárrendszert az en suite-tal. Óriási lehetőséget látok egy bizonyos „több társaságnak felszállást biztosító kulturális repülőternek” a felépítésében. Tudom, hogy különböző területeken – közös jegyértékesítés, egyebek – próbálkoztak már ezzel, és nagy ellenállásba ütköztek: a színházak ellenállásába, természetesen. Megértem. Én valamikor csak négy színház között szerettem volna létrehozni egy önkéntes együttműködést, hogy csökkentsük a költségeket. Nem ment. Mert mindenki ragaszkodik a saját marhaságaihoz, hiszen azért csinált saját színházat. Saját bejáratot akar, saját otthont. Ugyanolyan ez, mint hogy szívesebben építünk öröklakásokat, és nem bérlakásokba megyünk, hogy könnyebben változtassuk a helyünket; olyan beidegződés ez, amely még nagyon sokáig fönt fog maradni. Tehát azt gondolom, hogy a munkaadói és munkavállalói ügyek mellett beszélni kellene azokról a lehetőségekről, amiket az állam bátran vállalhat. Mert az állam ráségítő szerepet vállalhat a kultúra támogatásában. Nem irigyellek benneteket, állami-önkormányzati vezetőket, mert ez nem kis feladat. De arról, hogy sokszínű legyen a színházi élet, hogy a szabad kezdeményezéseket támogatni, ösztönözni kell, nem szabad lemondani, mert akkor más politikai színben a késő Kádár-kort hozzuk vissza.

SZÍNHÁZ: Talán a szabad kezdeményezések ösztönzésében van az NKA-nak a legnagyobb mozgástere.

FODOR TAMÁS: Az NKA-ról most csak annyit, hogy felhatalmazása van a produkciók létrehozásának támogatására, néha már továbbjátszási támogatást is engedélyez, de alig...

BAÁN LÁSZLÓ: A mostani négy milliárd állami többletből pár száz milliót a nem intézményes formációknak kellett volna adni. A szakmának kellett volna azt mondania, hogy félmilliárd jusson a struktúrán kívülieknek, mert még ezt a többmilliárdos növekményt is úgy szívja fel a struktúra, mint a homok a vizet. Nagyon sokat segítene, ha a struktúra csak három és fél milliárdot kapott volna, mert a maradék félmilliárd ugrásszerű javulást hozott volna a struktúrán kívülieknek.

SZABÓ ISTVÁN: Amikor a színházak többsége részben strukturális okokból, részben saját hibájából alulfinanszírozott, akkor nem tehetnek mást, mint hogy a lehető legmagasabb bevételt célozzák meg, a lehető legtöbbet kérik a jegyért úgy, hogy a nézőtér azért ne ürüljön ki. Két dolgot szeretnék mondani. Az egyik az, hogy az

Schiffer János



NKA-ban és egyéb helyeken is a lobbizás olyan jól működik, hogy az ellenérdekeltség elég tisztán kirajzolódik. Vagyis ne kockáztassunk, inkább a biztosat tartsuk fenn, akkor is, ha nagyobb kockázattal többre mennénk. Az említett anyagban leírtuk például, hogy az alternatív színházak támogatását duplájára kell emelni...

SZÍNHÁZ: A gazdasági szakemberek szemében minden színház egyforma, a minőségnek nincs szerepe. Az NKA viszont érvényesítheti a színvonalkülönbséget.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: De azt a támogató nem mondhatja meg, hogy melyik a jó színház...

SZÍNHÁZ: Mégis képtelenség, hogy a támogatási szisztéma nem tartalmaz minőségi szempontokat. A támogató végtére is fenntarthat kuratóriumot, bármit, ami megmondja...

FODOR TAMÁS: Volt NKA-kurátorként mondok valamit; a színházi kollégiumban az alternatív színházak képviselőjeként én is ott ültem, és tudom, hogyan folyt a pénzosztás. Kerényi Imre megkérdezte, ki mennyi kulturális járulékot fizetett be, és mivel a kis nézőterű független színházak nem érték el a Madách Színház befizetéseit, ő szerényen csak a járulékuk megfelelő összeg viszaadását várta el. Most hogy történik? Megírja, mondjuk, a kaposvári színház ügyvezető igazgatója a pályázatot hét darabra, be fog jönni kettő, előre meg lehet tippelni, hogy melyik. „Mi vállalkunk kezdő író, akárkit, és aztán keresztfinszírozunk, kapunk hárommilliót, és majd csak lesz belőle valami.” De mi az alternatív színházban nem tudunk egy nagy sikerű zenés vígjátékból keresztfinszírozni. Próbáltam megnézni, hogy ki tölti ki a visszatérítendő támogatás rovatot – hát senki. Egyszer meg kellene vizsgálni konkrétan az input oldalt, meg az outputot, vagyis azt, hogy elérte-e célját a támogatás, illetve teljesítette-e a támogatott projekt a vállalt célkitűzést. Ebben nem az NKA-nak kell döntenie, hiszen létezik már egy-két olyan „minőségbiztosítási” fórum, szervezet, mint a POSZT vagy bármelyik szakmai találkozó, külföldi vendégjáték vagy akár a Kritikusok díja, amely segíthetné a kurátorokat a következő évi döntésekben. A törvény előírja ugyan a teljesülés ellenőrzését, de ez csak a kipipálás szintjén létezik, minőség-ellenőrzés nincsen.

SZÍNHÁZ: Ez baj.

FODOR TAMÁS: De ez a szempont már a pályázat kiírásában sem szerepel. Pedig csak itt, a produkcióknál lehet minőség-ellenőrzést végezni. Másutt nem lehet, az épületnél sem, a rezsinél sem, csak a produkcióknál.

SCHIFFER JÁNOS: Ez nem a finanszírozás asztala...

SZÍNHÁZ: Szerintem igen.

BAÁN LÁSZLÓ: Ha összeengedjük az oroszánt és a hiúzt, akkor rendre az oroszán fog győzni. Ha csak egy színházi kollégium van, és az az egy dönt minden színházról, az baj... A megoldás az volna, ha az NKA-n belül külön keretük lenne az intézményes színházaknak, és külön a nem intézményes formációknak. Mennyi most az NKA színházi támogatási kerete?

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Durván négyszázmillió.

BAÁN LÁSZLÓ: Ebből kétszáz, ha esik, ha fúj, legyen a struktúrán kívülieké. Ezt ki kell mondani.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Engem mindig zavar, hogy állami támogatásról beszélünk. Ha lenne a támogatásnak közszolgálati politikája, az máshogy pozicionálná a feleket. Ilyen most nincs, sok területen nincs, kulturális területen végképp nincs.

BAÁN LÁSZLÓ: Eddig volt külön keretük az alternatívoknak az NKA-nál?

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Nem volt.

BAÁN LÁSZLÓ: Az intézményes színházaknak erősebb az érdekérvényesítő képességük, mint az intézményen kívülieknek, már a kuratóriumokban is. Muszáj korlátot állítani az erősek elé.

SCHIFFER JÁNOS: Mi próbálkozzunk ilyesmivel, sajnos, eddig nem sok sikerrel.

SZABÓ ISTVÁN: Szerintem meg már a költségvetési törvényben szét kellene választani azt a mondatot, hogy „színházi vállalat

kozások, alternatív színházi műhelyek”. Mert a Ruttkai nem lehet egy kategóriában a Stúdió „K”-val.

BAÁN LÁSZLÓ: Egyetértek, és ebben az évben mi a minisztériumban szét is választottuk a döntési folyamat során a törvény által egységesen kezelt keretet. Újra csak azt tudom mondani: már a kuratóriumi döntések előtt szét kell választani az arra illetékes állami vagy önkormányzati döntéshozóknak a színházi célú támogatási kereteket, hogy csak azok versenyezzenek egymással, akik egy súlycsoportban vannak.

SCHIFFER JÁNOS: De ki alakítja ki ezeket a kereteket? Az önkormányzati színházaknál ez egyszerű, mert megképződnek szinte maguktól. Létrejött a Trafó – be van írva a törvénybe. De mi lesz például a Karinthyval? Ki fogja besorolni azt a hatvanöt játszóhelyet Budapesten, amely nem nagyszínház? Ki dönti el, melyik kerül az ötvenmilliós keretbe, melyik a harmincba?

BAÁN LÁSZLÓ: Azt mondom, hogy a nagyok elveszik a kicsik pénzét. Ha a struktúrán kívüliek számára létrehozandó keretek kérdéskörét nézzük, akkor már mások a problémák, nem az elvek, hanem az arányok. Ki, hol, miért, mennyit kapjon? Ezt a munkát el kell végezni, ezt a térképet meg kell csinálni, az államnak, az önkormányzatnak, hogy kitűnjön, hol lehetnek színházi értékek. Akkor nem lesz probléma a finanszírozási keretek értelmes létrehozása sem.

SCHIFFER JÁNOS: Erre mondja a Krétakör, hogy ők nem az intézményen kívüliek közé tartoznak, hanem az intézmények közé.

SZÍNHÁZ: Mert nyilván lennének olyan keretek, amelyek nagyobb biztonságot nyújtanának, és akkor mindenki azokba akarna kerülni.

BAÁN LÁSZLÓ: Nem feltétlenül. A kiindulási pont az, hogy összehasonlítható dolgokat kell egymással összemérni, s aztán már csak az egyes, egymástól elkülönült kuratóriumoknak kell szakmailag korrekt döntéseket hozniuk.

SZÍNHÁZ: Ezek szerint a kuratóriumok összetételén sok múlik. Ha egy tag önmagának nem adhat támogatást, akkor mindjárt valós szempontok alapján mérleget?

CSÓTI JÓZSEF: Szerintem ez nem így van. Én ültem már az NKA kuratóriumában. Az a néhány millió Kaposvárnak nem sok, de azért kell, a Stúdió „K”-nak sok. A gond nem az önzés, hanem a tájékozatlanság.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Az NKA-kuratóriumban a kőszínházak támogatása körülből egy-másfél százalékot tett ki.

SZABÓ ISTVÁN: De a többi nem az alternatívoknak ment.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Hanem fesztiválokra, utaztatásra stb. Igen. És az egészet torzítja a miniszteri keret is. Beszélgettünk kurátorokkal, egyelőre csak a policyről, a stratégiái kérdésekről. Ha egy kőszínház nem kapja meg a két százalékot, az szinte a hibahatár, észre sem veszi. De nem akarom megmondani a kuratóriumnak, hogy

a rendelkezésére álló, mondjuk, háromszázhuszmillióból százat adjon az alternatívoknak. Azt akarom megmondani, hogy a rendelkezésére álló négyszáz- vagy hatszázmillióból mit támogasson. Hiszen ha ezt a pénzt másképp osztják el az összes többi feladat között, ez a maximum hatszázmillió összeg akkor is csak két százaléka annak a bizonyos hárommilliárdnak, és ennyi még optimális elosztás esetén sem mozdítja meg az egészeket a szerkezetét. Ez sebtapaszt, nem több.

SCHIFFER JÁNOS: Kértem, hogy már a kiírásban kerüljenek előre az alternatívok, de ez is csak kicsivel jelent többet, a lényegen nem változtat. Ez sem fogja megoldani a struktúrán kívüli színházak problémáját. Nagyon nehéz különbséget tenni az alternatív színházak között, és még nehezebb ezt a különbségtételt elfogadtatni. Nehéz kiemelni a valódi súllyal rendelkező alternatív színházakat, ráadásul oly módon, hogy a többi se tegyük lehetetlenné. A pénzekből hiába csoportosítunk át; mondjuk, nem fog kapni a Vígszínház gyerekprodukciója – már ez sem egyszerű kérdés –, a szerkezeten ez sem változtatna. Ráadásul azt mondja a kuratórium is meg a bizottság is, hogy a kis színházi vállalkozások is szolgálnak Budapest polgárainak kultúrát.

SZABÓ ISTVÁN: A struktúrához hozzá lehet nyúlni, ha nem az a cél, hogy pénzt elvegyünk, hanem az, hogy hatékonyabban használjuk fel, ami van, és hogy bizonyos keretfeltételek működjenek. Például

A rendszer lomha és túlbürokratizált

■ BESZÉLGETÉS HARSÁNYI LÁSZLÓVAL ■



Schiller Kata felvétele

– Azt mondta, az NKA pénze csak „sebtapaszt” a színházra fordított pénz teljes összegéhez képest. De ha csak a produkcióra fordított összegeket nézzük, akkor már más az összeg, és más az arány is.

– Ezt évről évre meg lehet nézni. Sőt azt is, hogy ha, mondjuk, az NKA színházfinanszírozó költségvetése háromszázmillió forint, akkor ebből mennyi megy el lapra, intézetre, fesztiválra, utazásra. Azzal is kevesebb jut produkcióra. És ha öt százalék, nem kettő, az is kevés.

– És nem lehet úgy elosztani a pénzt a finanszírozók közt, hogy az egyik az intézményre adjon, a másik a rezsi, a harmadik a produkcióra? Hogy a minisztérium produkciós támogatását például az NKA pénzével együtt juttassák el a célszemélyekhez?

– A múltkori kerekasztal-beszélgetés óta sok víz lefolyt a Wesselényi utcán.

Most határozottabb lehetőséget látok arra, hogy a jövőben így történjék. Hogy épp a színházi területen-e, azt nem tudom. Most folyik a jövő évi költségvetés előkészítése, és hivatalosan javasoltuk a közigazgatási államtitkárnak, hogy próbáljunk meg bizonyos pénzeket konszolidált, egyeztetett módon egymást kiegészítő ügyekre odaadni. Cserébe a minisztérium vigye el tőlünk azokat az intézményfinanszírozási feladatokat, amelyek nem pályázatos pénzek, csak olyan „álpályázatosak”.

– Például?

– Mondjuk, valamilyen trükkös módon pénzt kell juttatni a külföldi magyar intézeteknek – ebben van produkció is, fönntartás is, de ezt az összeget tegye be a minisztérium a saját költségvetésébe. Mindenki a pénzénél maradna, és tisztulnának a finanszírozási profilok. Azt gondolom, hogy ez



Gáspár Máté és Szabó István

a keretfeltételek közötti működtetéshez tartozik, amit Csáki Judit szokott mondani: hogy tudniillik színház és színház között különbséget kell tenni, besorolási különbséget. Mert az egyik színház, mondjuk, szórakoztató színház, a másik pedig művészszínház. Ez a két fajta nagyon sok vonatkozásban nem egy pályán focizik. Ennek a különbségnek a támogatásban látványosan meg kellene jelennie. Tudjuk: jelen pillanatban nem jelenik meg. Azért nehéz ezt a szempontot végigvinni, mert a budapesti és a vidéki színházak működési különbségei, amire itt több célzás esett, megkérdőjelezik az érvényességét. Például Bu-

daörsön már nagyon nehezen tudom érvényesíteni a különbséget, pedig az már nem Budapest. A másik teendő az, hogy a pénzt nem automatikusan kell adni, hanem feltételekhez kell kötni. Ez az, amit pályáztatásnak hívunk. És az igazi pályáztatás itt még nem volt érintve, mert az NKA-t meg egyéb ilyen kis filléres dolgokat nem nevezem annak. A pályáztatás akkor kezdődik, amikor a költségvetési támogatásuknak mintegy tíz-tizenöt százalékát kapják meg majd az intézmények. Ezt többször végig gondoltuk, végigszámoltuk, és azért nem mondjuk, hogy a felét, mert akkor ellehetetlenítjük a színházakat, mert nem bírnak

el olyan kilengést, hogy az idén, mondjuk, ötven százalékot kapnak, jövőre meg esetleg csak tizet, pályázati úton. De akkor a pályázatokat feltételekhez kell szabni, és nagyon komolyan kell lebonyolítani. Ezért kérdeztem meg korábban Harsányitól, vajon az NKA alkalmassá tehető-e arra – persze nem ilyen törvényi keretek mellett –, hogy egymilliárdot átvegyen az állami büdzséből, és az a saját pénzével együtt keresztülmenjen az NKA mechanizmusán.

Azt mondom továbbá, hogy a kőszínház csak a dolgok első szintje. A második szint talán még ennél is sokkal fontosabb: ez az alternatív, mondjuk inkább magánszínházak köre. Az előbbi milliárdokhoz képest itt pár száz millióról van csak szó. Kérem szépen, ez a kétszázmillió, amivel itt vacakolunk, ez a magyar színház innovációjának, megújításának a kulcskérdése. Éppen azért hihetetlenül rossz ez a helyzet, mert ilyen kis összegekről van szó, mégis képtelenek vagyunk megoldani. Azt gondolom, hogy nem egyszerűen a szakma ellenállása gátolja a megoldást; nem lehet azt mondani, hogy a Megyeri meg a Csóti ellenérdekelt, és ezért ők tiltakoznak. Nem; ezt együtt nem tudjuk megoldani. Ez a szörnyű.

BAÁN LÁSZLÓ: Amiről most beszélés, ez a fajta tudatosság ebben a kérdésben mind a szakma részéről, mind a politika részéről hiányzik. Még egyszer mondom, ha a mostani három és feles vagy hárommilliárdos emelésnél az összeg egyhatodát átnyomjuk az alternatívokhoz – hát ennyi kellett volna.

helyénvaló fölvetés, ezt meg lehet csinálni, és a szándék is megvan rá. Hogy mennyire sikerül, és mennyire hajlandók a felek a presztízsszempontjaikat háttérbe szorítani, majd kiderül. Az elképzelés 2004-ben megvalósítható.

– Még egy tényező szerepel a produkció finanszírozásában: az önkormányzatok, amelyek külön adnak a fenntartásra is meg produkcióra is. Ezzel nem történik semmi?

– Nem.

– Nem vagyok a túlzott centralizálás híve, de ha így van, elkezdődik a „ha te adsz ennek, én adok annak”-finanszírozás.

– Persze, ez így van; de az is igaz, hogy a produkcióra adott pénzt át lehet csoportosítani a fenntartásra. Ez egy. Kettő: ha visszalépek a gondolkodásban, akkor föl kell tennem azt a kérdést, hogy hol végződik a fenntartás. Nem a produkciónál? Ilyen alapon azt is mondhatnánk, hogy „ide figyelj, te színház, te azért vagy, és a fenntartásod arra való, hogy egy évben száz előadást csinálj, és én kifizetem neked ennek a fajlagos költségét. És ami ezen túl van, azt már ügyeskedd össze, légy szíves, mert azt már nem bírom kifizetni. És eszerint szerződöm veled.”

– Kisebb színházak esetében ezt minden további nélkül el tudom képzelni. Leül az NKA például a Krétakörrel, és azt mondja, hogy évi ötven előadásra szerződik vele ötvenmillióért. Tokkal-vonóval.

– Mint valamikori közgazdász mondom, hogy ez igen furcsa dolog. Mert, ugye, van a klasszikus eladó-vevő fölállás, amennyiben a színház el akar adni valamit. De itt a vevő helyébe belép a fenntartó, hiszen a valódi vevő az maga meg én, aki bemegy vagy nem megy be a színházba...

– De ha bemegy, akkor sem tudja kifizetni...

– Igaza van, ha ki tudná fizetni, akkor a fenntartónak nem kellene a helyébe lépnie. Szóval a vevőt helyettesítő szervezet köt alut egy olyan szolgáltatásra, termékre, amellyel kapcsolatban semmiféle ismerete nincsen, nem tudhatja, hogyan fog arra a közönség reagálni. Tehát honnan tudja, hogy ötven előadást kell-e megvennie, vagy százat? Nem így van?

– Nem.

– Praktikusan mégis ez történik...

– Praktikusan tényleg ez történik, csak szerintem a vevőt helyettesítő fenntartónak igenis lehetne fogalma arról, hogy kitől mit és mennyi

nyit kellene megvenni. Hiszen itt nem olyan eladókra van szó, akik a Marsról jöttek; ismerjük őket, ismerjük az irántuk megnyilvánuló érdeklődést, létre lehet hozni bizottságokat, olyan kuratóriumokat, amelyek ezzel tisztában vannak...

– Igen, igaza van, lehetnek olyan kuratóriumok, amelyek ismerik ezt és tudják, és még arról is lehetne víziójuk – persze idáig végképp nem szoktak elmenni –, hogy, mondjuk, vidéken vesznek harminc operettet, tizenöt drámát, negyven vígjátékot stb. Ez már nem szokott működni, de elképzelhető volna, hogy megállapodjanak a műsorszerkezetben is. Pesten ez persze bonyolultabb, de azt kellene hinnünk, hogy egy vidéki színházi városban a kulturális tanácsnok vagy a kulturális bizottság mégiscsak tudja, hogy ebben a városban mire van igény.

– Tudhatná...

– Vagy legalább egyszer megnézhetné, hogy mire van igény. De hát nem így működik.

– A kérdéseim mind arra vonatkoznak, hogy ami nem így működik, működhetne-e így...

SZÍNHÁZ: *De mivel ezt senki nem tette meg, változatlanul az a kérdés, kinek kellene mégis megtenni ezt vagy mást, vagyis kinek kellene tudnia kezelni a magyar színházi finanszírozás és struktúra kérdését.*

SZABÓ ISTVÁN: Én most végigveszem, hogy ki hogyan tudja ezt kezelni, és mindenki meg fog sértődni, természetesen. De hát ezt el is várom. Az állam viselkedjen úgy, hogy azt a pénzt, amit színházra szán, jobban megcímezze; valamint súlyának megfelelően egyeztessen a felhasználást il-

Baán László



letően. Tehát stratégiaileg egyeztetni kell a többi forrással, ami azért nem olyan egyszerű, hiszen tudjuk jól, hogy a független kuratóriumok többnyire egymás zsebében kotorásznak. Nem jó ez a „kompenzációs módszer”, hogy mert ők adtak, mi nem adunk, vagy adjatok ti, mert mi nem adunk. Ez nem játék. Az önkormányzat nem hagyható ki a folyamatból, mert hiába nem az ő intézményéről van szó, ha már az állam is támogat nem önkormányzati intézményeket önkormányzati pénzből, akkor az önkormányzatnak még inkább ez lenne a dolga. És azért ha kicsi pénz is ez, ha a duplája lenne, már nem olyan kicsi. Az én elképzelésem szerint a következő helyzet lehetséges. Azt mondják Schifferék, hogy kétféle színház van ebben a körben, amely minket érdekel. Az egyikről azt szoktuk mondani, hogy struktúrán kívüli. Én ezt a meghatározást olyan nagyon nem szeretem; jobban szeretem azt mondani, hogy van állami, önkormányzati vagy magánszínház. Ez tisztább meghatározás, mert a tulajdonosra, a fenntartóra utal. Tehát vannak magánszínházak. A magánszínházak egy része, mint például a Stúdió „K” és a Krétakör, már szemmel láthatóan bizonyítottak. Ezeket nem abban a kategóriában kell kezelni, amelyen belül mindig produkcióra adunk támogatást. Akkor hogyan? Hát úgy, hogy van egy színházi alapom, és annak egy részéből leszerződöm produkciókra. Azt mondom, hogy kedves Krétakör, ötvenmilliót szánok neked ötven előadásra a következő évben. Tárgyalha-

tunk erről? Ez azt jelenti, hogy ez az ötvenmillió bent lesz az én színházi támogatásomban, arra megkapom az államtól a mindenkor negyvennégy *usque* ötven filléret, tehát valójában hetvenötmilliót terveztem neki. Így tárgyalok mindenkivel, akit ebbe a körbe tartozónak gondolok. És azt mondom, nekem az R.S.9. Stúdiószínház most ötmilliót ér, amire ő esetleg megsejtődik, és nem kéri.

SZÍNHÁZ: *Most kinek a nevében beszél?*

SZABÓ ISTVÁN: Az önkormányzat nevében. Az persze nehéz kérdés, hogy ki az önkormányzat, mert az sem nem a Schiffer, sem nem a Körmendy, sőt ezekhez jön még egy egész Bermuda... legalább nyolcszög, és abban kellene ezt a programot elhelyezni. Nem szeretném ezt az egészet úgy leegyszerűsíteni, hogy azt mondom: amennyiben mi most itt a Schiffert jól felkészítjük, akkor hazamegy, és ezt az egészet mindjárt eldönti.

SZÍNHÁZ: *Neki ehhez össze kell állnia a Harsányival és a minisztériummal?*

SZABÓ ISTVÁN: Ez csak egyeztetés kérdése. Igazából belül kell elintéznie, az önkormányzatban, a bizottságokban. Ugyanis ott fogják tőle megkérdezni, hogy mi lesz azokkal a kis éhes szájakkal, akik most indulnak el, és csak egyetlen produkciót akarnak létrehozni.

SCHIFFER JÁNOS: Ezt nemcsak belül, kívül is el kell intézni. Addig értünk egyet ebben a dologban, amíg itt vagyunk tizen, de ha megjön a tizenegyedik, aki érintett abban, hogy X színház semmit sem kap,

– Meg lehetne próbálni.

– Az ilyen főtámogatónak, mint az NKA, lehetne a kuratóriumai révén víziója arról, hogy mit akar támogatni, milyen eredményt akar látni az általa adott támogatásból, nem? Bizonyára vannak preferenciáik...

– Vannak. Sőt, olykor rejtetten, olykor nyíltan, vízióink is vannak. Úgy gondoljuk, olyan kulturális politikát kellene csinálni az NKA-nak, hogy nagyobb mértékben segítse a struktúrán kívüli színházakat, nagyobb mértékben tegye lehetővé a színházi világ körüli gyűrű fennmaradását, mert ezt a területet aztán senki nem támogatja, itt nincs fenntartó, nincs finanszírozás. Ezzel a támogatással talán nagyobb szolgálatot tehetnének az egyetemes magyar színházi kultúrának – ha egyáltalán lehet ilyen azt mondani –, mint bármi mással.

– Ily módon az innovációt kapcsolná be a támogatási szférába, nem?

– Azt is meg az együttműködési lehetőségeket, egymás megismerését, és azt is ki merem mondani, hogy bekapcsolnánk azt a promóciót, amit a magyar kulturális szereplők mindig elsajnálunk önmaguktól, vagy mert pénzük, vagy mert kultúrájuk

nincs hozzá. És bekapcsolnánk azt a kutatási-tudományos aspektust, ami nélkül szerintem egy ilyen humán szolgáltatás sokáig nem élhet meg, mert állandóan föl kell dolgoznia önmagát, és ez ebben a mai szerkezetben mindinkább feladta a Kulturális Alapnak. Szerintem mi azzal hozunk létre maradandót, ha ezeket a törekvéseket is támogatjuk.

– Az úgynevezett struktúrán kívüliek struktúrája lassan akkora, mint a hagyományos. Az NKA-nak tán nem egyszerűen többet – mondjuk, ötvenegyszázalékot –, hanem jóval többet, mondjuk, nyolcvanötöt kéne ezen a placcon elköltenie. Egyetért ezzel?

– Nem tudom. Azt gondolom, hogy ez a támogatáspolitikai legnagyobb kockázattal járó döntése. Mert ráadásul a struktúrán kívüliek egy része meg sem méretődik, vagy éppen csak elkezd megméretődni, és lehet, hogy volt egy sikeres dobása, és soha többet nem lesz másik, nem azért, mert nincs pénze, hanem mert ennyire futotta.

– De az is lehet, hogy azért, mert nincs pénze...

– Ez így van. Tényleg itt a legnagyobb a kockázat, mert nincsenek intézményi ka-

paszkodók. És még azt is hozzá merném tenni – nem megbántva az egymást követő színházi kollégiumok tagjait –, hogy ezek az emberek, akik itt ülnek tíz éve, szerintem túlnyomó többségben ennek a tradicionális struktúrának a tagjai. Feltehetően kevés ismeretük van arról, amire maga szerint nyolcvanöt százalékot kellene fordítani. Nem is várható el tőlük, hogy ezt tegyék.

– De nem lehet-e ezen segíteni? Azt mondta, nem tervez személyi változtatásokat a kuratóriumok összetételében, de nem lehetne elérni valahogy, hogy a jelenlegi kuratóriumok látókörét mesterségesen, mégis kényszerítő erővel szélesítse? Régebben a kuratóriumok mellé elképzelt mindenféle előkészítő bizottságokat, de ezek sokba kerültek. De nincs erre olcsóbb megoldás? Például el lehetne érni, hogy a tagok az előző évi pályázatok minőségi teljesüléséről szóló jelentéseket vagy véleményeket is a kezükbe kaphassák, valamiféle becsléssel együtt. Vagy lehetne tenne valamit azért, hogy a kurátorok ne hozathassanak meg bizonyos döntéseket elfogultságtól, személyes érintettségtől vezérelve, illetve kénytelenek legyenek pártatlanul, szakmaibb módon nézni a pályázókat.

akkor abból már kultúrbotrány lesz utána, nem a SZÍNHÁZ-ban, hanem egy másik lapban.

SZABÓ ISTVÁN: Én azt gondolom, hogy ebben a körben kétféle típusú színház van. Az egyiket jellemeztem. A másik az, amelyik most indul, most akar létrehozni egy produkciót, és verseng azért a kétszáz-ezer, maximum egymillió forintért. Mert ha ezeket megint kizárom, akkor mit tesztek? Az állami struktúra mellett létrehozok egy „félállamit”, és megint minden kaput bezárok, miközben mindig az a legérdekesebb, aki éppen a „művészet szélén” jelentkezik. Fontos viszont, hogy akik így bekerülnek ebbe a „fél” státusba, azoknak az életét úgy bátyázzuk körül, hogy ne kelljen „bemenniük a struktúrába”, csak olyan mértékig, ameddig ők akarnak. Ezáltal megtörténhet, hogy nemcsak ez az egy kör lesz, ami most van, hanem több; lesz egy olyan is, amelyikben dolgozni lehet, és még el lehet dönteni, hogy akar-e innen továbbmenni, vagy nem akar.

SCHIFFER JÁNOS: És hogy veszel ki valakit a körből, aki már bekerült?

SZABÓ ISTVÁN: Úgy, hogy kötök vele egy hároméves szerződést, majd ennek lejártakor esetleg azt fogom mondani, hogy nem tudok vele tovább szerződni.

SZÍNHÁZ: De a megállapodásnál valamilyes garanciát kell vállalni. Ha ígérsz ötvenmilliót a Krétakörnek, akkor jelezned kell, hogy ez egy hosszabb távú kötelezettségvállalás kezdete.

SZABÓ ISTVÁN: A Krétakör évente elszámol, és elmondja, hogy teljesítette-e a



Megyeri László és Csóti József

megállapodást. Azt gondolom, a jó szerződésnek arról kellene szólnia, hogy mit adok, és mit várok el. Minél árnyaltabban van megfogalmazva, annál jobban számon kérhető.

GÁSPÁR MÁTÉ: A Krétakör ma Magyarországon a „megszűnő színház” kategóriájába tartozik, mert – noha minden szempontból professzionális színházként működik – nem tudja a következő évadra leszerződteni a munkatársait. A megszűnés pedig nyilván nem a legvonzóbb alter-

nátíva. Az ezt előidéző válság jelei a színházi struktúra minden szintjén nyilvánvalóak – és hát erősebben is lehetne fogalmazni... Elindultunk annak idején a perifériáról, jövőnk befelé; most öt éve dolgozunk együtt, és bizonyítottunk is jó néhányszor, itthon és külföldön egyaránt. Próbáltunk intézménnyé válni: megpályáztuk a Bárka Színházat – nem sikerült. Az intézményi struktúrába való gyors és egyértelmű integrálódás nem ment. Ez az út ma Magyarországon nem vezet sehova.

– Hát... ez az „igen, de azonban” tipikus esete... Ez nem pusztán a színházi kuratórium problémája, hanem az egész Alapé. Az értékteremtés kontrollmechanizmusa nincs kitalálva, és most nem is látok rá jó és gyorsan kivitelezhető megoldást. Bizonyos területeken ez nem túl lényeges szempont – próbálok olyan példát mondani, amivel nem bántok meg senkit: mondjuk, egy levéltári projekt esetében a szakmai szóródás nem akkora, mint művészeti területen, ahol az értékes és a talmi közti eltérést borzasztó nehezen lehet letapogatni. Megoldást találni a pályázatok és a díjazottak tömegessége miatt is nehéz – hét-nyolcezer pályázat esetében ezt még elképzelni sem tudom –, és ami legalább ilyen fontos: a művészet esetében az izlés nagy szerepet játszik. Erre maga most azt fogja mondani, hogy vannak kritikusok, akiknek ez a hivatásuk, és ebben igaza van, lehet, hogy ki kéne próbálnunk, mit tudnánk ebből használni; borzasztó kényes ügy ez, nem szoktunk hozzá az ilyesmihez. A közgazdasági topon vannak ilyen listák, hogy a száz legjobb menedzser meg a száz legjobb vállalat, meg ilye-

nek... de most visszakérdezek: a magyar színházi kritikus szakma meg merné szavazni a száz legjobb előadást?

– Létezik ilyen szavazás, ha nem is épp száz előadásról...

– És akkor ki fog derülni, hogy a száz legjobból negyvenet három színház vagy négy foglal le...

– A számok tényleg nem jók, de az adott mennyiség nagy része át fogja fedni egymást. Százból hetven – bár mondom, a szám nem jó. De mondok mást: ezt a hipotetikus hetvenet, amiben mindenki egyetértene, majdnem bármelyikünk le tudná diktálni, akkor is, ha nem az ő egyéni listája.

– De az, ugye, nem biztos, hogy ez a döntés megegyezik a közönség véleményével? Igaz, a közönségizlést nem muszáj kiszolgálni...

– Szerintem bekalkulálható, hogy egy ilyen előkészítő vagy véleményező bizottság a szempontjai között bizonyos közönségkategóriák igényének a kielégítését is számon tartja.

– De miért is megy be a közönség vagy a kritikus a színházba? Valóban a produkcióért, vagy vannak más szempontok is? És akkor fölmerül a kérdés, hogy „kik is vagy-

tok ti, akik eldöntitek, hogy mit támogatunk?” Nekem ennek ellenére tetszik, amit mond... De mondok én is valamit, amin közben elgondolkodtam... Ha a Kulturális Alap informatikai rendszerét el tudnám vinni odáig, hogy a döntés-előkészítés számítástechnikailag támogatott legyen, akkor bele lehetne vinni bizonyos paramétereket. Azt mondom: van ötven pont, amit a pályázatban ki lehet tölteni, s ami egy ilyen „legjobblistán” bizonyos pontszámot ér. Ha ez működik, akkor a kurátorok szubjektivitását egy nagyságrenddel visszanyomom; megengedném ugyan az ettől a pontrendszerrel való eltérést, de akkor legalább meg kell gondolniuk, hogy miért teszik... De hát ehhez nincs meg az alapvető technológiai feltétel; ezért is hiszek abban, hogy ha a technológia terén előbbre tudok lépni, akkor bizonyos kontrollokat be tudok építeni a rendszerbe. Mindegyik művészeti ág nál ez nem fog menni, de némelyiknél igen.

– Az előadó-művészeteknél nagyjából megtehető...

– De ha megmondaná, hogy a képzőművészeteknél hogyan építem ezt be...

Szükség van egy olyan finanszírozási konstrukcióra, amely strukturális váltást eredményez. Nem esztétikai értelemben, mert szerintem ahhoz nincsen jogunk, hogy különbséget tegyünk színház és színház között; mi azt mondjuk, hogy színház van. Azért utasítottuk vissza az alternatív jelzőt, mert úgy éreztük, hogy a működésünket, a létezésünket lehetetleníti el, ha minket be lehet tenni az alternatív keretbe. Mert ettől kezdve mennek a „csomagolások”, a tíz-, húsz-, százmilliók.

Mit kérünk tehát? Miért lobbizunk, harcolunk évek óta? Azért, amit Fodor Tamás is mond: hogy hitele legyen egy kezdeményezésnek. Hozzáteszem, hogy mi már a bizonyítékokat és az érveket is talicskával hordjuk évek óta. A Krétakör-típusú kísérlet a társulati létezésben hisz, tehát a produkciós működés kiegészül, illetve alámasztódik a társulati létezéssel. És hát ez az, ami sok pénzbe kerül. Az embereket fizetni kell tudni. Ezenkívül természetesen produkciós szemlélet is van. Én a mai napig produkciós vezetőnek nevezem magam, mert ki akarom fejteni, hogy hiszek a produkcióra épülő, pörgő működésben. A másik kérdés, hogy mi a teendő akkor, ha az történik, ami mostanában velünk történt. Hogy a produkcióink olyan keregettek, és olyan sikeresnek bizonyulnak, hogy „kénytelenek” vagyunk őket repertoáron tartani. Csak azért, mert produkciós szemléletből jött létre, nem fogjuk levenni a *Liliomot*, hanem játsszuk tovább, amíg telt házzal megy. A *Hazámházzamat* levesz-



Schiffer János, Fodor Tamás és Gáspár Máté

szük, mert betöltötte azt a szerepet, amit neki eredetileg szántunk. De hogy a társulati rendszert és a produkciós szemléletet valahogy össze kell párosítani, az biztos. Ennek kulcsa viszont a probléma harmadik része: az ingatlan. Ha nincs egy terem, amit magunkra zárhatunk, és ahol normálisan dolgozhatunk – ismerünk ilyen példát, a Mozgó Házét, amely a turnékba és a külföldi eltartottságba kényszerülve gyakorlatilag önmagát zabálta föl és szüntette meg –, akkor nem lehet létezni. Ez a Krétakör számára is jelentős veszély. Kell egy hely. Ez a hely Budapesten ma nem létezik, és bár egyetértünk abban, hogy a kulturális kínálat nagyon szép, mégsem elégséges. Hiányzik az a fajta befogadóhely, amely mögött ott van mindaz az infrastruktúra és

kompetencia, amiről itt szó volt; ami az alkotás lehetőségét biztosítja a falakon kívül rekedteknek. Mi az elmúlt öt évben mindent kipróbáltunk: a Thália Színházzal kötött igen példamutató megállapodástól kezdve egy teljesen színházidegen hely, a Fővárosi Nagycirkusz bejátszásaig, hogy a Millenárisról, ahol a legutóbbi darabunkat mutattuk be, ne is beszéljek. Nincs hova mennünk. Létre kell hozni a fővárosban egy olyan helyet, amelyik biztosítékul szolgál az alkotómunkának. Meg kell teremteni a feltételeit, biztosítani a pénzt, az infrastruktúrát, és mögé, a holland modell alapján, nagyon sok lehetőséget a promócióra, a turnéztatásra. Ezt a koncepciót nem kell kitalálni, mert létezik és működik külföldön. Mi is odaadtuk a miniszté-

– Passz. De biztosan el lehet azon gondolkodni, hogy a formai követelmények mellett hogyan lehetne egyéb szempontokat is beépíteni az ellenőrzésbe. Vagy legalább kombinálni a kettőt...

– Két módon. Az egyikről, vagyis arról, hogy miképpen lehet beépíteni a döntésbe az elmúlt időszak eredményességét, már beszélünk, a másik – és itt hadd utaljam vissza a felelősséget a szakmai kollégiumokhoz – maga a kiírás.

– A kiírást viszont maga befolyásolni tudja.

– Hát persze. Kéréseket közvetíték a szakmai kollégiumok felé, és a bizottsággal is tudok döntéseket hozatni, ha megszavazzák. Én azonban jobban szeretek alku-
t kötni a kollégiumokkal – van, amelyikkel sikerül, van, amelyikkel nem.

– Végül is a kuratóriumok tájékozottságának javításához elég lenne, ha egy-két ember átlapozná a pályázatokat, összevetné az előző évi ígéretekkel, és tudná, kiket kell felhívni ahhoz, hogy további információkat szerezzen. És ezután kerülne a pályázatok a kuratóriumi tagokhoz.

– Ez is lehetséges. És kiegészíteném az-
zal, hogy, mondjuk, a kiírás után bejön

kétszázötven pályázat, és nyerhet huszonöt. Ha lennének rá jó módszerek, akkor egyből ki lehetne szűrni azokat, akik valamilyen okból eleve nem jöhetnek szóba, és akkor máris közelítenénk egy relative objektívebb döntési mechanizmushoz. Hát ezt nagyon szeretnénk.

– Esetleg kiderülne az is, hogy a pályázatok horribilis száma nem is olyan horribilis, mert viszonylag kevés a szóba jöhető. Kivéve persze, ha a kieső valamelyik kurátornak a szíve csücske.

– Hát igen. Őszintén szólva ezért hiszek a számítógépes előkészítésben, amelyet én már kipróbáltam. Ahol zsürielnök voltam, háromszáz pályázatból tizenötöt kellett kiválasztani; ide viszont több ezer érkezik. Ezzel együtt, ha sikerül a fejlesztést megcsinálni, akkor ez a rendszer 2005-ben már működni tud.

– Addig talán lehetne használni a humán erőit.

– Azt is, de jó lenne tudni – ha most csak színházi produkciókról beszélünk –, hogy melyik az az öt paraméter, amelyet adott esetben föl tudok vinni számítógépre, s amit vissza tudok keresni, aminek

alapján minősíteni lehet, mert hát ebben sincs megegyezés. Ötnél több nem lehet, mert akkor a rendszer kezelhetetlen.

– Persze nem lehet minden színházi kritériumot gépre vinni. A humán tényező kihagyhatatlan.

– De akkor is ezt kell csinálni, ráadásul még tizenöt kollégiumnál.

– És ráadásul gyorsan, mert jelenleg a kuratóriumok – hogy kimeneküljenek a mennyiség, illetve az ítékezés szorításából – nivellálnak. Ezt pedig meg kell szüntetni.

– Semmit nem gyűlölök annyira, mint a nivellálást.

– Mégis ez folyik, akkor is, ha olykor egyenlősdínek, máskor demokratikusnak hívják. Nivellálás, méghozzá – értelemszerűen – lefelé.

– Nézze, amikor megkérdeztek tőlem, mi lett az ígéreteimmel, azt feleltem, hogy nagy részüket a kurátorok elszabotálták. Erre egyébként számítottam. Majd megismétlem összel, és megismétlem tavasszal, és amikor összel lecserélik a kurátorok felét, akkor itt új világ kezdődik. Addig makacsul ismétlem, újra meg újra. És ha nem megy, akkor más eszközökhöz

riumnak, és a fővárosban is ismert ez a terv. Nem hiszek abban, hogy be lehet zárni színházakat, vagy hogy bármit el lehet venni attól, akinek van, mert az úgysem fogja odaadni. Én az igazi váltást abban látnám, hogy ezt a struktúrát egészítsék ki, tegyék flexibilisebbé; egy új modellt kellene meghirdetni, ami a befogadás, a „repülőterek” – ahogy Fodor Tamás már évekként ezelőtt is fogalmazott –, a számonkérhetőség, a szerződés és a hatékonyság elvén működik. Erre persze kell fogadókészség a másik oldalról, az biztos.

SCHIFFER JÁNOS: Mi a Krétakör problémájával megkerestük az összes kőszínház igazgatóját, de a minimális befogadói készséggel sem találkoztunk. Van egy koncepciónk erről, egy inkubátorházról – vagy nem is tudom, minek nevezzem –, ahol sok műhelylehetőséget, próbatermet kellene létesíteni.

GÁSPÁR MÁTÉ: Ennek a csírája sincsen meg jelen pillanatban. Gyakorlatilag a Szkéné működik olykor inkubátorházként, de nekik meg pénzük nincsen. És szerintem a Szkéné meg a Stúdió „K” is azért lett „alternatív”, mert nincs infrastruktúrális lehetősége arra, hogy befogadjon és megmozgasson. Ezt a fajta befogadást nem lehet számon kérni Zsámbékin vagy Léner Péteren, hiszen nekik nagy társulatuk, repertoárjuk van, és ezerszázalékos érdekük, hogy minden időt és minden lyukat kihasználjanak. Azt gondolom, hogy ha a Krétakörnek nem sikerül ezt megoldani mindazzal a művészeti potenciával, szak-

mai elismertséggel, nézőszámmal és sikerrel, amit a magáénak mondhat, akkor senkinek nem fog sikerülni. A mi kis személyes tragédiánk egyben nagyon rossz üzenet azok számára, akik ma indulnak...

FODOR TAMÁS: Örülök, hogy ez szóba került, mert erre muszáj megoldást találni. Olyan színházi hotel kellene, amelyben még magán(színházi)lakosztályok is lehetnek. A hely ugyanis, amelyben egy színház létezik, sugall valamit. Persze be lehet rendezkedni arra, hogy egyszer cirkuszban játszunk, egyszer elhagyott gyárépületben, egyszer egy kölcsönteremben. De egy idő után ez nem megy. Mert kell egy hely, ahova leül a színész, ahol otthon érzi magát. A társulat arculatát többnyire azok alakítják, akik játszanak benne. Arra kezd figyelni a néző, az kezdi érdekelni: a társulat, és nem elsősorban a produkció. Persze, a társulat produkciókban működik, és produkciók hosszú során forrja ki magát. A társulat életkora nem négy év. Most négy éves igazgatói megbízásokat ajándékoznak nagyon értékes ingatlanokkal. Odaadják valakinek a házat, és utána árgus szemmel figyelik, hogy miben vét az illető, és mikor... Illelnek megbecsülni azokat a műhelyeket, amelyekben az alkotók több éves együttlétre rendezkednek be, ahol számottevő az önerő, bár kisebb a hozomány. Ezeknek a független társulatoknak és az őket támogatni akaró államnak a viszonyát próbálom a légikikötő és az azt használó légitársaságok viszonyához hasonlítani.

SZÍNHÁZ: De ezt sem lehet egy kasszából megcsinálni. Lehet azt mondani a Fővárosnak, hogy találjon egy olyan helyet, ahol három-négy társaság is dolgozni tud egyszerre, és ahol otthon van egy ilyen színház, amelyeknek viszont van annyi pénze, hogy kibérelje azt a helyet, ahol játszani tud. De a főváros nem tudja ezt megcsinálni az állam, a minisztérium és a többi lehetséges támogató nélkül.

FODOR TAMÁS: Tehát elérkeztünk a politikai akarathoz. Ugyanis az ehhez szükséges összeget a költségvetési törvény tartalmazza, az pedig politikai döntés eredménye. Ezért vagyok én kétségbeesve, mert a támogatásokban meg kellene jelennie ennek a szemléletnek – vagyis a kockázat vállalását, az innovációt kellene kedvezményezni. Annak a kockázatnak a vállalását, amelynek eredménye lehet egy új termékfajta, egy új nullszéria, amely nem azonos a sorozatgyártással. Én azért bíztam valamikor a Nemzeti Kulturális Alapban, mert bár el van távolítva az államtól, mégis érvényesülhet benne az az alapelv, miszerint az országgyűlés, illetve a népképviselő felelőssége és kötelessége pénzt adni arra, hogy jelen legyen a kultúra az országban, még hozzá minél magasabb színvonalon legyen jelen, de azt már ne mondja meg, hogy ennek a kultúrának mi legyen a tartalma. Mert az állam dolga: beruházni sztrádákba és a kultúrába, de nem azon az alapon, hogy ez az én intézményem-e, emez pedig az AKA sztrádája-e ebben a pillanatban, avagy koncesszióba adom ki... Ez volna az igazán erős politikai döntés, már persze ha egyszer

folyamodom. A művészet támogatásában a nivellálás körülbelül olyan, mintha az ablakba tenném a pénzt, és egy ventilátorral lefújnom az utcára, aki kapja, marja.

– Akkor most beszéljünk – átmenetileg – valami egészen másról, egy konkrét javaslatról. Tudna-e részt vállalni, s ha igen, milyent, egy olyan projektben, amely biztosítaná az úgynevezett struktúrán kívüli színházak próbalehetőségét? Arról a bizonyos inkubátorházról vagy repülőtérrel van szó, amelyről már a kereszttalálónál is beszéltünk. Ha, mondjuk, a minisztériumot rá lehetne venni, hogy adjon teltet, esetleg egy üres gyárépületet – van is ilyen, még hozzá a Trafó közvetlen közelében –, a Fővárost meg rá lehetne bírni az átépítésben és a fenntartásban való részvételre, az NKA-nak maradna az odaireglő csapatok produkciós támogatása. Lát-e esélyt erre a hármas együttműködésre?

– Látok, persze, miért ne látnék. A minisztérium elhatározta, hogy az idén kidolgoz egy olyan programot, amely a „kultúrházak revitalizációjáról” szól. Én meg azt mondtam a közművelődési kuratóriumnak, hogy írjon ki egy külön pályázatot a revitalizált kultúrházak jövő évi programja-

ira, emelt összeggel, azért, mert ez most indul. Szokjanak oda az emberek, az önkormányzat az első évben úgyis csak nyögni fog, hiszen ismerjük a magyar valóságot, nem volt fölkészülve erre a feladatra, nincs pénz rá, de egy sikeres év után már összejöhet a pénz. Ez is egy inkubáció. Ha ez sikerül – és miért ne sikerülne? –, miért ne lehetne kipróbálni a színházakban is? Az inkubátorprogramok mindig jók. Ha meg tudom, hogy az országban jövőre tizenhárom helyen próbálnak meg lehetőséget teremteni erre beruházással, átépítéssel, kimeszeléssel, felmosással, mit tudom én, akkor én ezeknek kiírok egy pályázatot. A pályázóknak igazolniuk kell, hogy az önkormányzat be akarja dugni őket egy tornaterembe vagy akárrhová, és akkor én egy évig segítek nekik, hogy ússzanak... Ha nagyon gazdag ország lennénk, akkor két évig segítenék.

– Ez is valami. Ezeknek a csapatoknak ugyanis – a meglévő struktúra valamelyes átszabásával – játszaniuk még csak-csak lenne hol, de próbálni nincs helyük. Akkor most meggyünk tovább, és megkérdézzük a minisztériumot meg a Fővárost. Magától viszont meg azt

kérdézném, hogy a kiírás mennyire tud rugalmas lenni. Az ad hoc projekteken kívül milyen lehetőség van rá, hogy a kuratórium rugalmas legyen?

– Erre minden lehetőség adott. Van persze olyan kiírás, amely a bizottság határozata alapján születik, előfordul, hogy én kérek valamit, például hogy tízéves az NKA, és akkor ennek kapcsán írjanak ki valamilyen pályázatot, de egyébként a kuratórium szabad kezét kap. Amit viszont egyszer már kiírt, az kőbe van vésve. Ott utólag sem a feltételeken, sem a célokon nem változtathat. De ez szerintem érthető.

– Mindez jól hangzik, de ilyen előkészületeknek nyomát sem látni. Praktikusán hogyan zajlik ez? Ki fogalmazza meg a kiírást?

– A munkának két fázisa van. Először is a bizottság megpróbál bizonyos általános érvényű elképzeléseket megfogalmazni, ezek vagy direktívaszerűek, tehát teljesen érdektelenek – „több pénzt a határontúliaknak, a vidékieknek, az öregeknek stb.” –, és nem is szoktak működni, de hát inkább jelzésekről van szó; vagy ennél keményebb feltételeket fogalmaznak meg, és azt mondják, hogy az összes kuratóriumnak



Schiffer János, Gáspár Máté és Szabó István

Schiller Kata felvételei

komolyan vennék azt, ami minden politikai erő zászlaján ott volt a rendszerváltás hajnalán, de aztán azonnal elfelejtették és eldobták (velem együtt és mindenkiel, akinek ebben vétkes volt); azt ugyanis, hogy minden új kezdeményezést segíteni kell, nem csak a saját tulajdonú intézményeket. Ehelyett a gyakorlat: az intézményeinket el kell tartani, mert ha nem, abból botrány lesz. A színházfinanszírozás legfontosabb elve tehát: ne legyen botrány. Ebből lenne jó botrányt csinálni, de nincs erőnk hozzá. Ha a Krétakörnek van ereje a botrányhoz, akkor talán valami történik majd.

BAÁN LÁSZLÓ: A kulcsponthoz kellene a koncepciót kidolgozni; ott, ahol az innováció belép a képbe. Valóban az intézményesült színház körüli világról van szó, nem csak az alternatív színházokról. Azt kell megnézni, hogyan lehet a létező állami pénzeket, a létező színházi helyeket jobban használni, illetve hogy milyen pluszforrá-

sokra van szükség. Nem kellene szerintem ehhez újabb nagy összeg. A meglévő kereteken belül kell ezt a közbülső finanszírozási rendszert létrehozni; egy olyan keretet, amely képes azokat az állandósult magán-színházakat támogatni, amelyek ezt megérdemlik. Aztán lehet olyan beruházást tervezni a jövő évi költségvetésben, amelyik a „repülőteret” vagy „inkubátorházat” valamilyen módon a Fővárossal együtt létrehozza. Ez megvalósítható új beruházásként vagy akár egy meglévő épület, netán színház átalakításával. Tehát, magyarul, ami ennél az asztalnál az elmúlt néhány órában elhangzott, azt intézményesíteni kell.

SZÍNHÁZ: Nagyon jó lenne hinni, hogy igaza van, és itt a megfelelő résztvevők ülnek együtt ahhoz, hogy ez az új keret létrejöjjön. Mi kell hozzá egészen konkrétan? Ugye, kívülről nézve mi, gazdasági outsiders, borzasztóan félünk a keretektől, mert attól tartunk, hogy abban a pillanatban elvész az ügyben az innováció.

BAÁN LÁSZLÓ: A vége, ahogy Fodor Tamás is mondta, a politika. Az fogja ki-mondani a költségvetésre a végső szót. A lényeg az, hogy legyen egy megfelelően konzisztens logikájú anyag, amelyik megmondja, hogy ehhez és ehhez ennyi és ennyi pénz kell. Hogy aztán ezt ki vállalja föl, az az adott kormányzati pozícióktól, erőktől függ. Még egyszer mondom: ha van egy ilyen anyag, amely szakmailag elfogadott, és anélkül jelent megújulási pontot, hogy felforgatná az egész rendszert – mert erről nincs szó, szükség sincs rá –, akkor meg lehet találni azokat a szereplőket, akik ezt föl tudják vállalni.

SZÍNHÁZ: Kíváncsi vagyok, hogyan jöhet létre a Fővárosban egy olyan beruházás, amelyben mindenki kutya kötelességének érzi, hogy összerakja, amije van, hogy megoldódjék azoknak a színházi formációknak a gondja, amelyek...

FODOR TAMÁS: Létrejöhet. Ebben még én is bízom, mert ebbe a vállalkozásba még magánpénz is be lehetne vonni.

BAÁN LÁSZLÓ: Legfeljebb egy kevés magán-erő jöhet szóba... De először a kabát kell. Ha lesz rajta egy szép gomb, örülünk neki, ha nem, akkor teljesen közpénzből kell megoldani a problémát. Példák sora mutatja, hogy ha a politikai döntéshozatal kulcsszereplői mind a kormányzatban, mind a Fővárosban valamely ügyet a sajátjuknak érznek, akkor igen gyorsan meg tudnak oldódni a legmacsabb problémák is. Ha ez a személyes elköteleződés meglesz, akkor az intézményi-finanszírozási kereteket már könnyű lesz az együttműködésben részt vevő partnerek között egyeztetni.

SZÍNHÁZ: Nem került szóba egy sor olyan dolog, ami még a jelenlévők kompetenciája lett volna. De most ennyire telt.

elteszek öt- és tizenötmillió közti összeget a tízéves NKA pályázataira. Vagy nem fogalmaznak meg feltételeket mind a tizenöt kuratóriumra, csak egy, kettő, három számúra, mondván, hogy a könyvtári kollégiumnak öt-huszonötmilliót elkülöníték arra, hogy pályázatot írjon ki csak és kizárólag a városi könyvtárak állománygyarapítására. És az adott kuratórium látja, hogy neki van 313 milliója erre az évre, ebből, mondjuk, negyvenkettőt behatárolt a bizottság, a többitől ők döntenek el, hogy mire írják ki. Van például folyóirat-támogatási kötelezettségük meg sok egyéb...

– Az arányokat tehát a kuratórium dönti el?
– Igen.

– Akkor hiába mondom magának, hogy a struktúráján kívüliekre mennyit kellene adni, mert ebben egyikünk sem illetékes.

– Azért ez nem egészen így van, a bizottság ilyesmiben szokott általános érvényű állásfoglalást hozni, de szokott konkrétat

is. És nekem van jogom kéréseket intézni a kuratóriumhoz. A döntéshozó kuratórium ülésén ugyan nem szoktam részt venni, de a koncepciókitaláló ülésekre mindig bemegyek. Ott elbeszélgetünk, és az esetek növekvő számában meg tudunk egyezni. Ha ez nem megy, én szoktam beszélgetésre hívni a kuratóriumot. Ha akkor sem sikerül megegyezni, akkor a bizottságot próbálom meg döntésre bírni, mert az a kuratóriumokra nézve kötelező érvényű. Ha az sem megy, minden marad a régiben. Az elnök informálisan sokkal többet tud kijárni, mint formálisan.

– És maga honnan tudja, hogy a kultúrában melyik területen éppen mi a pálya?

– Megkérdezek, sőt, fizetek szakértőket. Nem biztos, hogy mindig jól választom ki a személyeket, de többnyire igen. És rengeteget olvasok. Elolvasok minden olyan általános érvényű cikket, amely közművelődésről, művészetről szól. E tekintetben

munkám jelentős részét az teszi ki, hogy igyekszem elébe menni a problémáknak, vagy megpróbálom legalább gyors követést elérni a szerkezetben. Őszintén megmondom, nem tudom, milyen találati aránnyal dolgozom. Nézze, ez nem valami tudományos módszer, leginkább heurisztikusnak nevezhetném, hogy jobban hangozzék, de az biztosan fontos szerepet játszik benne, hogy az NKA elnökének viszonylag magas a társadalmi presztízse. Ez nem a személynek, hanem a funkciónak szól; tehát ha kérek valamit – beszélgetést, segítséget, vélemény – azt nagyon ritkán utasítják el. Ez kegyelmi állapot, és a mindenkor elnöknek csak azt kell tudnia, hogy kérni kötelező, és a kérések egy részét meg kell hallgatni, és be kell építeni a rendszerbe. Ha ehhez az embernek van elég önfegyelme, akkor a módszer működik. Csak persze lassan, mert a rendszer lomha, túlbürokratizált és nehézkes.

Thália multiplex

■ BESZÉLGETÉS MEGYERI LÁSZLÓVAL ■

– Annak idején, amikor a Főváros létrehozta a Thália Színházat mint befogadó intézményt, az volt a koncepció, hogy rövid időn belül több hasonló követi. Végül mégis magára maradt. Arra kérném, foglalja össze, milyen tapasztalatokat szerzett a befogadó színházi formával, a fenntartóval, a szakmával kapcsolatban! Melyek az elmúlt öt év eredményei? Mire a legbüszkébb?

– Hát arra, hogy a semmiből kitaláltunk valamit, és az működik. Féltettek bennünket attól – illetve egyesek biztosan ennek szurkoltak –, hogy a Thália egy művelődési ház lesz, mert a befogadó jelleg ezt eredményezi majd. Mégis színház lett, és ez szerintem két dolognak köszönhető. Egyrészt a saját bemutatóinknak – melyek közt példa nélküli sikerek is voltak az első három-négy évben, a Katona és Kaposvár után mi kaptuk a legtöbb díjat...

– Milyen előadásokra?

– A Zalaegerszeggel közös Kurácsi mamiára többet is, a Vágyra... Ez azt bizonyítja, hogy a színház művészi törekvései – amelyekben Meczner Jánosnak, a művészeti vezetőnek oroszánrésze van – helyesek. Másrészt hogy a befogadott produkcióknál is az egyik elsődleges kiválasztási szempont a minőség volt. Sokszor mondtunk nemet. Olykor komoly embereknek is. Eredményként értékelem azt is, hogy óriási előadásszámot produkálunk, tavaly száznegyvenhetet – ebben sem a vidéki, sem a külföldi előadások nincsenek benne –, és mindezt egy ötvenkét tagú csapattal. Ez kevesebb, mint a fele a hasonló méretű, társulatos színházak személyzetének. Pozitívként értékelem azt is, hogy a második pályázatomból, 1999-ben – először '96-ban pályáztam – a pályázati kiírás azt a programot képezte le, amit mi megvalósítottunk. Ez visszajelzés a felügyelet részéről: elfogadta, hogy a befogadó színházi forma ezt tudja. Szívemhez közel álló eredménynek könyvelem el azt is – és most hadd legyenek személyes –, hogy a szakmai presztizsem a határon túli és a vidéki színházak vezetői körében magas.

– Egyrészt tehát a saját bemutatók... Másrészt viszont mitől lett színház a Thália?

– Tulajdonképpen attól, hogy pontosan és jól fogalmaztuk meg azokat a művészi, szervezeti és anyagi elvárásokat, amelyeknek gyakorlati megvalósításában következettek vagyunk. A saját és a befogadott produkciókat azonos mércével mérjük, és ugyanúgy levesszük a műsorról, ha nem érnek el bizonyos nézőszámot. Több

mint húszéves színházi múltam „színházi közgazdát” csinált belőlem; Meczner János szakmai tapasztalatai, respektje pedig a szakmai kapcsolattrendszerben működnek jól.

– A színházzá váláshoz azért biztos hozzájárult a két fesztivál is.

– Igen, tehát tudom, hogy ez részben a helyzetből következik. Ha továbbmegyek az eredmények listáján: úttörő kezdeményezés volt, amikor a táncművészeti főiskolásokkal megcsináltuk a Diótörőt, ami párhuzamosan fut az operaházzal, telt házzal, negyedik éve. Aztán gyakorlatilag életmentő ötlet dobtunk a Szegedi Kortárs Balettnak, amikor Szeged kicsúszott alóluk. Markó Iván Fesztiválbalettjét is mi vezettük vissza a színházi köztudatba; megalakulásunk óta minden évben létrehoz itt egy előadást – váltakozó sikerrel – a Bolygó Kultusz Motel. Szalay Krisztáék Ötödik Sallyjét '99-ben mutattuk be, és azóta műsorban van. A De mi lett a nővel?, amit Győrben, majd a Bárkában játszottak, szintén hosszú ideje megy. Tehát vannak tartós szériáink, és nem a gagyiból vagy a botrányosból. A Vaginamológok esetében például tudom, hogy noha színvonalas előadás, mégis elsősorban a témája hozza be a közönséget; ez nem baj, csak tudni kell, hogy ilyesmi könnyebben lesz sikeres. Eredménynek gondolom, hogy a táncszínházi szakma helyet kapott a Tháliában akkor, amikor még nem volt helye másutt. Azt is az eredmények közé sorolom, hogy a Budapesti Tavasz Fesztivál teljesen betagozódott a színház működésébe; azt a tizenvalahány napot, ami itt az övék, maradéktalanul kihasználják. Ez nekünk egyebek mellett azért is jó, mert a kínai színházról a franciáig mindenki megfordult nálunk. Mindez azt mutatja, hogy ez itt egy színház. Olyan színház, amely már harmadik éve kilencvenkét százalékos fölötti látogatottsággal működik, miközben a budapesti átlag kilencven körül van. Tekintve, hogy a programunk hatvan-hetven százaléka van igazán befolyásunk, ez nagyon jó teljesítmény. A saját előadásaink látogatottsága ennél magasabb.

– Azért, mert viszonylag gyorsan bele tud nyúlni a műsorba, ha valami nem megy? Mert rugalmasabb?

– Igen. Nem tudom, hogy ez eredménye, de nálunk nincs megfelelési kényszer. Ha egy előadás látogatottsága egy hónap alatt hetvenöt százalékos alá megy – akár



Schiller Kata felvétele

saját, akár vendégprodukció –, akkor levesszük a műsorról. És nincsenek olyan tehertételeink, hogy ha ezt vagy azt levesszük, akkor ennek vagy annak a művésznek nem lesz előadása a színházban. Azt is eredménynek tartom, hogy visszatérő partnereink vannak. Mi, ugye, elsősorban abból élünk, hogy a nagyszínpadon különféle projektek jönnek létre, illetve olyan céges és egyéb rendezvények vannak, amelyekre most már visszatérnek. Akad olyan, aki tavaly decemberben itt tartotta a partnereinek az ünnepségét – ilyenkor megvesz egy előadást –, és máris elfoglalta jövő évre ugyanazt a dátumot. Eredmény az is, hogy a színház jól működik, nemcsak pénzügyileg – bár az sem semmi, hogy soha nem úsztunk el, mindig van pénzünk mindenre, amire kell, én mindig fizetek –, hanem abban az értelemben is, hogy ez a színház pontosan van szabályozva; igaz, engem a szervezési-szabályozási kérdések nagyon érdekelnek. Amikor például a felügyelőbizottság elé tettem az érdeklődési szabályzatot, akkor gratuláltak, mert színházban még életükben nem láttak ilyet. Elkezdtem cégszerűen szabályozni és üzemeltetni az intézményt, ezáltal komoly belső érdekeltségi rendszer van.

– Tehát például a titkárság dolgozóinak közvetlen érdeke, hogy minél több néző legyen?

– Igen. De ez nem vihető le egyetlen ember szintjére. Mindenkinek az az érdeke, hogy a többiek is jól dolgozzanak. Működik egy belső marketing is; ez az, amikor az ember a dolgozókkal elfogadtatja a cég céljait, ettől kezdve ezeket ők képviselik kifelé. Én azt mondtam: mi szolgáltatunk, de nem szolgálunk. Tehát nem mi vagyunk eladók, hanem a szolgál-

tatásaink. Az is eredmény, hogy a cég egyfelé húz, egységesen működik...

– Kívülről nézve nincs nagy jövs-menés, évek óta ugyanazokat az arcokat látom.

– Ahol kellett, ott változtattam, mostanra beállt a csapat. A szervezésen például viszonylag új a gárda – itt nagyot kellett változtatnom, fiatal, vállalkozói szemléletű csapatot hoztam ide, akik már másképp gondolkodnak, értenek a komputerhez, más a szemléletük...

– És többet kell fizetni nekik ezért...

– Igen, megfizetem őket, és premizálási rendszerben dolgoznak.

– Maga meg a közgazdászdiplomája mellé most megint elvégzett valami iskolát...

– Igen, részt vettem egy uniós kultúrával kapcsolatos kurzuson – meglepődtem, hogy ez csak engem érdekel, hiszen a következő ötven évünkről van szó. Az uniós nagy hatással lesz itt mindenre, és ebből a színház sem fog kimaradni. Egy vezetőnek legalább annyit tudnia kell erről, amennyit ezen a kurzuson tanítottak. Hogyan kell pályázni, hová lehet pályázni – és azt is tudnom kell, hogy a titkárságról a munkatársamat melyik tanfolyamra küldjem el, hogy hasznos tudást szerezzen. Éppen most beszéltem a Trafó meg a többi fővárosi befogadóhely vezetőivel arról, hogy álljunk össze, valamilyen módon dolgozzunk együtt, és közösen fizessünk valakit, aki figyeli az uniós pályázatokat, megszerzi a kiírást, adott esetben lebonyolítja a projektet, mert ezt már amatőr módon nem lehet.

– Túl vagyunk az eredményeken?

– Nagyjából.

– Mi nem sikerült?

– Nem sikerült karakteres arculatot adni a nagyszínpadnak. Ez akkor is baj, ha az elvárás is hibás volt: mivel egyrészt az termeli a pénzt, bizonyos kompromisszumokat muszáj kötnünk, másrészt oda jön be a leg-többféle dolog. Ha nem a miénk lenne az egyetlen befogadó színház, hanem lenne még másik kettő, akkor megoszthatnánk a profilt, és akkor azt is tudnám, hogy a Thália elsősorban prózai művészeloadásokat játszana. Félreértés ne essék, én nem akarok befogadó színházakat kijelölni, csak példaként mondom. Szóval lehetne markáns az arculatunk – most nem az. Nem sikerült dűlőre jutni a Régi Stúdióval sem. Nem művészileg értem. Hanem úgy, hogy a sorsa tíz éve lebeg: lesz-e egyáltalán, kié lesz, közös lesz-e stb.? Elvenni nem meri senki, de azt sem hagyják, hogy hozzányúljunk, felújítsuk. Ugyanakkor folyamatosan vitákat gerjeszt, mert szabad vegyérték, és érdekek ütközőpontjába kerül.

– Mi nem sikerült még?

– Hát... voltak sikertelen produkciók. De szerkezetileg rendben van a dolog. Amit a pályázatban erre vonatkozóan leírtam, az megvalósult.

– Exportálható ez a forma?

– Nagyjából igen. Olyan modell, ami átvethető – és át is adom, nagyon szívesen.

– Kérte már valaki?

– Még csak a kht.-vá való színházak kértek segítséget. A befogadó színházi tapasztalatra, a produkciók adott esetben nulla forintból való kiállítására, nyereségessé tételére, bizonyos – a társulatos színházak esetében is alkalmazható – formákra még nem volt kíváncsi senki.

– A befogadásnak, befogadottságnak különböző formái vannak. A saját produkció tokkal-vonóval a maguké – ez ugyanolyan, mint a Katonában egy bemutató.

– Annnyiban más, hogy mi nem darabot választunk, hanem rendezőt. A gazdasági konstrukció azonban ugyanolyan. Van a koprodukció: itt a partner lehet színház, de lehet magánvállalkozás is. Például a *Kövek a zsebben* vagy az *Ég és Nő között* című produkciót egy-egy bt.-vel, illetve kft.-vel, a *Kurácsi mamát* a zalaegerszegi színházzal közösen készítettük. Ilyenkor valamilyen arányban megoszlik az investíció és a bevétel. Innen ágazik ketté a dolog. Van, amikor azt mondom, hogy teljesen felvállalom az előadást, én fizetek mindenkit, és enyém a bevétel. Vagy ők fizetik a költségeket, a bevétel meghatározott százalékáért vagy egy fix összegért. Ha úgy gondolom, hogy el tudok érni akkora bevételt, amiből ki tudom fizetni a kért összeget – ilyen az *Ég és Nő között* –, akkor fix összegért megveszem a produkciót, és ha mázlim van, marad rajta hasznom. Van az a befogadási forma, amikor idejönnek, létrehoznak egy előadást, és adott esetben azt én megveszem, vagy megosztozunk a bevételen, tehát közös a kockázat. A legutolsó konstrukció pedig – ez nagyon ritka egyébként –, amikor bérleti díjat kérek.

– Melyik fajtából van a legtöbb?

– Játsszói helytől függ, de pillanatnyilag a saját, illetve a koprodukciós fajtából. Ez a befogadói formát tekintve normális, hiszen teljesíteniünk kell egy bizonyos előadásszámot, főként a stúdiókban. Ahol amúgy az előadások negyven százaléka nyereséges, hatvan százaléka veszteséges. Ha tele vannak, akkor is. De nem is ez a legfőbb kényszerítőerő, hanem a közönség és a produkciók részéről egyaránt jelentkező igény. Most valójában mi is belekerültünk a repertoárszínházak csapdjába: olyan nagy lett a repertoárunk, hogy vagy leveszünk egy futó erős előadást, vagy ritkítjuk az előadásszámot. Egyik sem jó megoldás, de valamelyikre szükség lesz. A Régi Stúdióval az is probléma, hogy nehézkes az üzemeltetése.

– Mennyire befolyásolja a működésüket, hogy egyetlen befogadó színház van?

– Nagyon. Korlátoz. Ráadásul előfordul, hogy egy napon öt előadásunk van,

plusz egy vidéki vendégjáték. Házon belül Thália multiplexnek hívjuk magunkat. És rengeteg jelentkezőt el kell küldeni – pedig minden szempontból és mindenkinek előnyös lenne, ha minél többen jönnének. Nemegyszer fölhívunk vidékről, hogy született egy remek előadásuk, és szeretnék itt is játszani. Ezeknek helyük lenne nálunk – de éppen helyük, azaz napjuk nincsen. Ezeket az előadásokat egy alkalomra nem lehet fölhozni, mert az drága, és nem tudom rá eladni a jegyeket. Olyan konstrukcióban viszont, amilyenben például az *Amadeust* játszottuk – havonta egyszer-kétszer, akár két évadon keresztül –, nem gondolkodhatom, mert nincs hely.

– Ha ez ilyen jól mehet, ha ekkora igény van rá, maga szerint mi az oka annak, hogy nincs több befogadó színház?

– Szerintem a Főváros bátortalansága vagy gyávasága.

– Ez a jövő a struktúrában?

– Szerintem ez – illetve az, hogy több befogadó színház legyen a repertoárszínházak mellett. De arra, hogy a Főváros azt mondja néhány igazgatónak, hogy mostantól ez vagy az a hely befogadó lesz, és utcára kerül harminc ember, nem látok sem szándékot, sem erőt. Úgy látom, az a koncepció, hogy minden jó így, ahogy van.

– A színház nélküli csapatok legfőbb gondja nem is a játsszói, hanem a próbahely hiánya. Ezen nyilván a Thália Színház végképp nem tud segíteni. De ha létrejönne az a bizonyos „repülőtér” vagy „inkubátorház”, amelyről mostanában sokat beszélnek, az vajon mennyit változtatna a jelenlegi nyomorúságos próbahelyzetben? Ha másutt próbálnának, tudna több csapatot fogadni? Vagy van más ötlete?

– Egy ilyen „repülőtér” sokat segítené a produkcióknak, a csapatoknak. A szűk keresztmetszet a színpadi idő, ezért sok esetben csak olyan produkcióknak tudunk lehetőséget adni, amely megelégszik a mi – nagyon korlátozott lehetőségeket nyújtó – próbatermünkkel. A színpadi próbák nálunk szinte csak adaptációt tesznek lehetővé. Lényegesen több produkciót semmiképpen sem tudnánk fogadni, hiszen így is rengeteg előadásunk van, de előkészítettebb előadások jönnének be, és a szerepny támogatást nem próbahely bérletére kellene költeniük. Kihaszíratlan kapacitás, szabad idő a társulatos színházaknál is van, amelyek sokkal nyitottabbak lehetnének.

– Nézzük a számokat! 2003-ban a Thália Kht. a működésre körülbelül 177 millió forintot kapott a Fővárostól – például a Kolibri 199 milliót, az Új Színház 322 milliót. A művészeti támogatás ugyanebben az évben 37 millió – az említett kettőé 43, illetve 80 millió. Ennyivel olcsóbb ez a színház, mint a hasonló méretű többi – s ha igen, ez vajon a kht. forma miatt van-e így –, vagy ennyivel több a

saját bevétele? Esetleg mindkét tényező közre játszik?

– A hasonló nagyságrendű színházakhoz képest nem egy „társulatnyi” költség-gel kisebb a támogatásunk – és ezúttal társulaton nemcsak a színészeket, hanem a kapcsolódó ügykezelést is értem. A saját bevételeink 45 százalék körül mozog, ami nagyjából a legfőbb határ ahhoz, hogy a színházi jelleg megmaradjon. Ennél magasabb elvárásnak megfelelni már vagy a színházpolitikai feladatok rovására menne, vagy műfaji átrendeződést eredményezne. Ez azonban nem célja a Fővárosnak.

– *Hogyan vélekedik a fenntartó a Thália teljesítményéről?*

– Számomra a fenntartó legalább háromféle kapcsolatot jelent. A hivatalos kapcsolatrendszer az ügyosztály képviseli – ez korrekt és jó. Annak idején kemény csatákat vívtunk a kht.-s átalakulás idején, amikor én makacsul képviseltem bizonyos érdekeket, köztük a sajátomat is, de ennek eredményeként kialakult egy jó séma, amit azóta is használni tudnak. A másik sík a kulturális bizottság szintje, ahol szerintem bizonyos respektusom van. Ha a Thália szóba kerül, akkor, úgy gondolom, én jó tanuló vagyok, jól is vizsgálom. Jó anyagokat csinálók, belső kényszerből is. Leírom a számokat, a valóságot. A harmadik szint a főpolgármester-helyettesi iroda, a Schifferék – velük ambivalens a viszonyom. Ha valamit meg kell oldani – a pedagógus színházi utalványt például –, akkor engem szoktak keresni. A másik oldalról viszont... amikor annak idején létrejött a kht., és a felügyelőbizottságba beleírtam három városi posztot, akkor abból öt lett. Amikor megkérdeztem, hogy miért, azt mondták, azért, mert én vagyok az ügyvezető.

– *Mert bizalmatlanok maga iránt?*

– Igen. Engem jobban kell ellenőrizni. Hadd menjek picit vissza az időben, a Művész Színházhoz. A Töröcsik Mari-ügy azal kezdődött, hogy a színház gazdaságilag elúszott. Abban én is benne voltam, ezt soha nem tagadtam. Dr. Székely Gábornak, az akkori főpolgármester-helyettesnek jeleztem is, hogy ha ők nyitva hagyják a színházak számláit, akkor annak lehetnek olyan következményei, hogy a színházak túl gyorsan lehívják a pénzt – én is ezt tettem, bár szóltam, hogy ezt fogom tenni. Már februárban lehívtam a májusi támogatást. Székely azóta is jóban vagyunk, de általában mégis tartanak tőlem: nem tudják kiszámítani, mit fogok húzni. Pedig soha nem késülök váratlan lépésekre. De ha igazam van, akkor felőlem bárki állhat a túloldalon, az igazamat érvényesíteni fogom. Ez nem tesz könnyű emberré senki szemében. Ettől teljesen függetlenül van egy másik oldal is, a politikai. Én mindig liberálisan gondolkodó, szociálisan érzékeny emberként defi-

niáltam magam. Direkten nem politizálok, de ez van. Ha Domszky sajtótájékoztatót tart a Tháliában, akkor a Fidesz is, a kisdzák is tarthatnak. Ugyanannyiért – mert hogy mindenki fizet érte. De ebből sem politikai nyomás, sem probléma eddig nem származott.

– *Mondja, ha túl sokáig egyedül marad ebben a befogadói arculatban, nem teszi-e tönkre az eddigi eredményeket a várhatóan fokozódó nyomás? Ha ugyanis a hely nélküli csapatok egyre növekvő számát nézem, a nyomás nyilvánvalóan fokozódni fog. Márpedig akkor egyre távolabb kerülnek attól a bizonyos vágyott színházi arculattól...*

– Ennek már vannak jelei. Furcsa módon a következő közszolgáltatási szerződésben a saját bemutatók számának nem a növelését, hanem a csökkentését kellene „díjazni”. Ez lehetőséget adna a több befogadásra, ugyanakkor kockázatosabbá tenné a működést, a színvonalat és a gazdasági kiszámíthatóságot. Úgy gondolom, ezzel a kérdéssel foglalkoznia kell a tulajdonos Fővárosnak, mert a döntés legalább akkora horderejű, mint a befogadó színház létrehozása.

– *Néhány éve már, hogy színházat igazgat. Ilyenkor a leginkább menedzserszemléletű ember is kezd elhinni magáról, hogy ért a színházcsináláshoz. Maga ért hozzá?*

– Természetesen úgy gondolom, hogy értek hozzá, igen. De a művészeti részhez nem értek, és nem is hiszem azt, hogy értek. Van egy réges-régi emlékem, ami mindig is meg fog akadályozni abban, hogy ezt higgyem. Valamikor az egyik színháznak volt egy főmérnököl lett igazgatója. És egy reggel azt láttam, hogy az új bemutatóról ő beszél a tévében. Akkor megfogadtam, hogy ilyet én soha nem teszek. Tartom. Ami a művészi előrehaladásomat illeti: most az a helyzet, hogy az átlagnézőnél egy kicsit talán jobban látok, többet értek. A rendezőkkel is mindig ebből a pozícióból beszélek.

– *Meczner János beleszól-e, mondjuk, az érdeklődési rendszer kidolgozásába?*

– Eszében sincs. Örül, hogy nem kell.

– *Akkor ez viszonylag harmonikus együttműködés?*

– Persze. Még ha külön-külön tárgyalunk is valakivel – ami azért sokszor előfordul –, sosem kötelezzük el magunkat olyan kérdésben, ami a másik asztala.

– *A szakma nem rajong magáért. Sokan szerették volna, ha belebukik ebbe a színházba?*

– Sokan. Ez érthető is, hiszen innen kitétek egy társulatot. És a magyar színházi legendárium szerint a színház két tartópillére a repertoár és a társulat. Szerintem egy tartópillér van: az épület – de ez az én magánvéleményem. A megítéléshez hozzátartozik, hogy amíg volt Színházművészeti Szövetség, addig én az igazgatói szekció

egyik vezetője voltam, Kerényi Imre és Korcsmáros György mellett. Ez egy tiszta helyzet volt, automatikus szereposztással; az összes finanszírozási, gazdasági és jogi ügygel én foglalkoztam, a szakmai ügyekkel a többiek. De egyre kevesebb ügynevezett szakmai ügy volt, és egyre több a finanszírozási-jogi. Ettől kezdve engem ismertek a szakmában, és sok kérdésben mértékadónak számított a véleményem. Amikor a Budapesti Színigazgatók Egyesülete megalakult, nem léptem be. Hárman nem léptünk be, nagyon egyszerű okból; elolvastuk az alapító okiratot, kapunk rá tizenöt percet, és azt mondtam, hogy ez rossz, de én szívesen készítek egy jót. Mire azt mondták, hogy nem kötelező belépni. Azért megcsináltam a jót, egyeztettem a másik két nem belépővel, Márta Pistával és Csányi Jánossal, és elküldtem a többieknek. Az első ülésen Kerényi közölte, hogy nem foglalkoznak a dologgal, nem muszáj minden színigazgatónak benne lenni az egyesületben, illetve nem muszáj mindenkinek színigazgatónak lenni. Aki nem lép be, ne legyen igazgató. Én meg újra igazgató lettem, de azért nem örültem ennek a megjegyzésnek. Ahogy annak sem, amikor a rendezői szekcióban elhangzott, hogy miért vagyok én igazgató, amikor annyi állás nélküli rendező van? A helyzetet igen sommásan úgy jellemeztem, hogy nekem és a színháznak ezzel a szakmával közös érdekeink vannak, de azonosak nincsenek. Ahol az érdek közös, ott részt veszek és alkalmazkodom, de semmi olyanban nem veszek részt, ami valójában szakmaiságba burkolt magánérdek, amilyen például a Budapesti Színigazgatók Egyesületének életre hívása is volt. Tehát megfelelő távolságtartással kezelem a szakmát – persze a szakmán belül vannak olyanok, akikkel nagyon jó a kapcsolat, másokkal semleges a viszonyom, és vannak, nem túl sokan, akikkel nem állunk szóba egymással.

– *Még egy utolsó kérdés. Krétakör. Egy ideig mintha jó lett volna az együttműködés, aztán balhé támadt körülötte.*

– Ezt sérelmezem is, hiszen megállapodtunk, hogy ha nézeteltérés támad közöttünk, azt nem vesszük ki a nyilvánosság elé, hanem megpróbáljuk magunk közt rendezni. Ők mindenféle nyomásgyakorlás révén egyszerűen megpróbálták a Régi Stúdiót leválasztani – magyarul lenyúlítani – a Tháliától. Mindennek ellenére változatlanul, most is, a jövőben is örömmel helyet adunk nekik. Ennyi mondanom van erről. Amit csinálnak, az jó meg értékes – és színházban az egyéb szempontok olykor méltán szorulnak a háttérbe.

SZERKESZTETTE ÉS AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: CSÁKI JUDIT

CSONT ANDRÁS

Jó lapjárás az Operaházban

■ CSAJKOVSZKIJ: PIKK DÁMA ■

Puskin *A pikk dáma* című elbeszélése 1833-ban keletkezett, a szöveg alapján írt Csajkovszkij-operát 1890-ben mutatták be. A két dátum közt szellemileg nem kevesebb történt Oroszországban, mint hogy megszületett Dosztojevszkij teljes életműve és részben Tolsztojé is. Puskin darabja egyrészt vérbeli romantikus alkotás, néhány E. T. A. Hoffmantól átvett rekvizitummal. És talán az sem véletlen, hogy a főszereplő német: az orosz Puskin szerint csak egy holdra bámuló germán (Hermann!) ábrándozó képes a tébolyig merülni képzelődéseibe. Ugyanakkor ez a gunyoros távolságtartás biztosítja az elbeszélés antiromantikus vonásait: Puskin nemcsak Hermann gúnyolja ki, de a szöveg legvégén egy félmosollyal tudósít az orosz liba, Liza (*nota bene*: Puskin egyik irodalmi apja, Karamzin nagy sikerű preromantikus regényének címe *Szegény Liza* volt) házasságáról: ugassa bár a német Hermann a pikk vagy a káro dámát, a banalitás világa diadalmaskodik. A kártya és egyáltalán a pénzszerzés örületét Dosztojevszkij viszi majd a végletekig, nem csak az operával kapcsolatban unostig emlegetett elbeszélésében (*A játékos*), de *A kamasz* című, kevésbé ismert regényben is, melynek főalakja egész egyszerűen Rothschild akar lenni. Hogy a modern világban a pénz az egyetlen médium, mely a szabadság garanciája, ez Dosztojevszkij hőseinek egyik alap gondolata (gondoljunk csak a *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű* vagy *A Karamazov testvérek* egyik legfőbb konfliktusára). Szinte egzisztencialista eszme ez (nem véletlen Camus Dosztojevszkij-imádata), a szabadság és a választás teorémája. Csajkovszkij, noha sok tekintetben inkább Tolsztoj rokona – levelezett vele, és rendkívüli módon tisztelte –, mélyen átértezhetette a másik nagy kortárs író eszmevilágát; operája sokkal sötétebb, sokkal démonikusabb, mint Puskin elbeszélése.

Romantikusabb, magyarán szólva. Mint láttuk, Puskinnál némi ironia és kemény morális ítélet illeti a német Hermann, aki hamis istenek teremtette csalképeket üldöz, és ezért bukásában nincs semmi kataraktikus elem, röviden: a kényszerzubbony csak azt kapja, amit megérdemel. Ráadásul a Liza iránti szerelem a novellában csupán színlelt érzésként lepleződik le, tiszt uram számító sarházi, aki csak a három kártya titka miatt férkőzik az ábrán-



Bándi János (Hermann) és Budai Livia (Grófnő)

dos, kártyaiszonyos árvácska közelébe. Csajkovszkijnál Hermann szerelme eleinte őszinte (lásd a figura megkapóan melodikus ariózóját az első felvonásból), csak később hatalmasodik el rajta a téboly, és válik eszement poentórré – és bizonyos értelemben ez a folyamat az opera pszichológiai merituma. A Csajkovszkij teremtette Liza alakja sokkal romantikusabb, úgyszólván bővérebb, mint a Puskin-féle drámai szende. Puskinnál esze ágában sincs a Néva veszejteni fiatal életét, helyette az érdekházasság révébe evez. Csajkovszkijnak azonban fontos volt alakja, és jellemző, hogy az eredeti librettóban (a zeneköltő testvére, Mogyeszt Csajkovszkij műve) egy idő után tökéletesen elfeledkeztek róla, olyannyira, hogy később maga a komponista érezte szükségét, hogy megköltsse Liza öngyilkosságát, sőt, e jelenet szövegét is saját kezűleg írta. Ebben egyrészt a gyakorlati színházi ember mutatkozik meg, aki látja, hogy képtelenség, ha az egész harmadik felvonás női szereplő nélkül marad. Másrészt viszont Csajkovszkij művészi alkata mentes volt az ironiától, nála Liza tragikus hősnő, aki belepusztul Hermann iránti meddő szerelmébe. Vagyis mindenekelőtt esztétikai okokból kellett neki a Néva-parti jelenet.

A *Pikk dáma* romantikus opera abban az értelemben is, hogy véresen komolyan veszi a konvenciók, a szürke köznapok és a lázadó, szárnyalni akaró szubjektum világának szembenállását. A *Pikk dáma* zenei-dramaturgiai lényege a konvenció, a banalitás világa és a szabad szív közötti konfliktus. Csajkovszkij Nagy Katalin viszonylag felvilágosult abszolutizmusának korába helyezi a cselekményt, és ezzel két dolgot nyer. Egyrészt lehetősége nyílik a saját korához képest száz évvel korábbi zenei stílus parodizálására, másrészt ezzel megnyitja az utat a fő kollízió adekvát zenei ábrázolása felé: Hermann (és kis részben Liza) nagyjából a kromatikus romantika muzsikáját használja anyanyelvként, így teljesen világos stílári elkülönülésük is a XVIII. század kissé rokokó formanyelvétől. Csajkovszkij

a darabban már a függöny felnyílásakor egyértelműen fogalmaz, a nyári kertben játszó jelenet vegyes kórossal, gyerekkarral (az utóbbi a *Carmen* katonai gyerekkórusának nyilvánvaló paródiája) maga a megtestesült banalitás és konvencionális. Ebben a légkörben mozog oly otthontalanul Hermann, noha már említett F-dúr ariózója eleinte csak csekély mértékben haladja meg a cárnői udvarra jellemző reprezentatív nyilvánosság (Jürgen Habermas fogalma) operai kereteit, hogy aztán a második, f-moll részben olykor már trisztános hangokat hallasson. A két világ elkülönülése akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Tomszkij elbeszélésében felmerül a három kártya, a „tri karti” természetesen három hangból álló motívuma, mely lassan Hermann rögeszméjévé válik, amolyan fixa idea lesz, mint sokkal korábban Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* főtemája, mely szintén végigkíséri a művet. A három kártya teljesen kilöki a konvenció világából Hermannt. A második felvonás első képében vadul be végleg a főhős. Eleinte sima Mozart–Gluck-paródiaként indul a kép, az álarcosbál vendégei fényes D-dúr muzsikára gyülekeznek, pontozott, indulószerű kórusuk után felcsendül egy kényes egyensúlyú sarabande, végül pedig Daphnis és Chloé bukolikus jelenete zárja a betétek sorát, az igaz, a hű szerelem apoteózisa, mely ellenáll Plutó, vagyis az arany csábításának. Ebbe a kvázi-idézőjeles, levitézlett operába és stílusba illeszkedik a „valódi” opera, a jelen idő cselekménye, benne Jeleckij szerelmi valómása a hidegen elforduló Lizához, Hermann-nak a három kártyával kapcsolatos látomásai, valamint az éjszakai randevú megbeszélése Lizával. A jelenetet Nagy Katalin cárnő váratlan megérkezése koronázza meg, aki persze eredetileg láthatatlan szereplő, hiszen még színpadra lépése előtt lehullik a függöny. A budapesti előadás egyik remekül épés ötlete, hogy ezúttal fizikai valójában is megjelenik: a csárdáskirálynő szerű jelmezt kapott hölgy mozirevüs mozdulattal dobja a magasba szép karjait. (És az sem elhanyagolható, hogy a cárnő kísértetiesen emlékeztet a „bábuskára”, vagyis a kártyatitkot őrző Grófnőre – Hermannunk döbbenet nézi groteszk alakját.) Erre a képre felel a felvonás második jelenete: Hermann a Grófnő hálósobájában. A bevezető A-dúr zene a vonósok sóhajmotívumával szinte misztikus éjszakai hangulatot teremt, a Grófnő szolgálói hadától kísért megjelenése félelmetesen groteszk, ezt a rendező, Vagyim Milkov nagyszerűen oldotta meg: a női kar a színpadra behátrálva kíséri az öreg arisztokrata hölgyet. Ezután következik Csajkovszkij egyik legzseniálisabb ötlete. A félálomban lévő „bábuka” egy régi operai dallamot dúdol maga elé: idézet ez a kor egyik legnagyobb dalszínházi sikeréből, Grétry *Oroszlán-szívű Richárd* című, 1784-es darabjából, vagyis a Grófnő ifjúkorából. Megint a konvenció világában vagyunk, de a zeneszerző oly leleménnyel hangszereli újra ezt az egyébként meglehetősen igénytelen, bár megkapó h-moll dallamocskát, hogy az – legkivált a basszusklarinét lehajló skálamenete révén – mintegy gyászindulóvá nemesedik, a fáradt, elhasználó-

dott asszonyi test, az egykori „moszkvai Vénusz” rekviemje lesz. És a konvenció ezúttal kísérteties emlék is: a Grófnő mintegy a túlvilágról beszél már, megelőlegezve ezzel későbbi megjelenését, amikor „valóban” kísértetté válik. De Csajkovszkij a harmadik felvonás első képében még tovább megy. Amikor a sírból visszatérő Grófnő megjelenik Hermann-nak, hogy elmondja a kártya titkát, nem túl kurta monológját mindössze egyetlen egyvonalas „f” hangon énekli el; e monoton repetíció tökéletes egyszerűséggel és szemléletességgel ábrázolja a hullamerevséget.

Hermannhoz hasonlóan Liza is a konvenció világából érkezik: az első felvonás második képében barátnői körében látjuk és halljuk, tüllben és fodorban, viháncolva a szaténszalomban – *comme il faut*. Az ebben a világban kötelező, zongorakísérettel ellátott házimuzsikálásában nem kevesebb, mint három betétdal hangzik el: Liza és Pauline duettje, aztán Pauline románca, végül pedig a lányok orosz népdalt idéző kóruskaja. Ez mind a hangot öltött banalitás és konvenció (és nem csupán praktikus okból énekli a Pauline-t játszó énekesnő Daphnist a második felvonás udvari közjátékában – mindketten a sablonok világában születtek). Ebből a környezetből szakítja ki Lizát Hermann; csakhogy nem a konvenció értelmes tagadásába, hanem a tébolyba rántaná a drámai szendét. Szegény Liza, valóban.

Ha jól láttam, a rendező Vagyim Milkov is legkivált a konvenció és a romantikus örület szembenállása alapján irányította a színpadi játékokat. Az első felvonásban még semmi különös nem történt, a játék konvencionális volt (olykor talán túlzottan is), a második felvonás már közeledett a látomáshoz, a harmadikban pedig, különösen a játékbarlangban zajló záróképben, nyilvánvaló lett, hogy elsősorban az eszelős Hermann szemszögéből látjuk a színpadot és ezzel a világot. A díszlet (Viktor Volszkij átgondolt és a műhely által szépen kivitelezett munkája) is ennek megfelelően változott, ahogy haladt az idő, úgy lett egyre üresebb a színpad, eltűntek a barokk-klasszicista szobrok, hogy átadják helyüket a lélek színpadának, mondhatni. A bevadul, agresszív váló banalitást is remekül sikerült megjeleníteni, mégpedig az operát záró képben, a kártyások kórusában, melyet összefogózza, vad kólként táncolnak végig ezek a részeg vadbarmok: ez háttorzongató volt.

Jurij Szimonov vezetésével a zenekar első osztályú teljesítményt nyújtott, nagyon plasztikusra sikerült a Grófnő hálósobájában játszó jelenet, remekül szólt szinte minden szólam, különösen a fafúvósok. Szimonov nagyon is tisztában van a Fritz Busch által megfogalmazott dilemmával: az operadirigálásban a legnagyobb

Bándi János és Maria Gavrilova (Liza)

Mezey Béla felvételei



probléma, hogy mikor legyen visszafogott és mikor legyen elengedetten harsány a zenekar. A hangszeresek most soha nem nyomták el az énekeseket, de amikor kellett, például a második felvonás bevezetőjében, megmutatták erejüket.

Az előadás egyik legfontosabb hozadéka, hogy az énekeseknek sikerült *ensemble* porculónt nyújtaniuk, senki sem volt lehangolón a gyenge, még Pauline kis szerepében (Meláth Andrea) is elsőrendűt hallottunk. A két orosz, Andrej Breusz (Jeleckij herceg) és Anatolij Fokanov (Tomszkij gróf) a stílus fölünyes ismeretében énekelt, feltárva e két arisztokrata nemes jól nevelt szellemi ürességét. Bándi János feltehetően élete egyik legkomolyabb alakítását adta; sikerült érzékeltenie, milyen nagy utat jár be ez a gátlásos, üres zsebű tisztecske az elfogódott hősszerelmestől egészen a pisztolyt rántó tébolyultig. Végül bordala a kártyaszobában, közvetlenül a sorsszerű utolsó tét előtt, igazi nagy tett: Hermann itt, mivel úgy sejt, hogy az ásszal pillanatokon belül roppant vagyon ura lesz, és felrepül az égbe, az élet semmisségéről monologizál: minden csak játék, voltaképpen semminek sincs értelme. Bándi megmutatta a nihilt, megmutatta ennek a szerencsétlen flótásnak a mélységes szálnalmasságát: olyan fiók-Jago lett. Ráadásul szinte tökéletes orosz kiejtéssel. Szerelmi társa, a Lizát adó Maria Gavrilova nem bizonyult tökéletesen méltó zenei és színészi partnernek, noha ő is megtette, ami tőle tellett. De sem a színpadi jelenléte, kisugárzása, sem a hangja nem elég átütő és karakteres – igaz, a szerep kissé talán egysíkú, lélektanilag nem oly gazdag és bonyolult, mint Hermanné. Így aztán az előadásban a Grófnő lett a kártyabolond tiszt valódi ellenfele. Számomra Budai Livia alakítása az est abszolút csúcspontját jelentette: a már idézett Grétry-dalban a lehető legkevesebb eszközzel sikerült megjelenítenie egy, a sír felé tartó öregasszony egész múltját, hajdanvolt sikereit, mostani törődöttségét, hogy kísértetként aztán hajmeresztően látomásszerű legyen.

Szóval egészében jól sikerült ez a bemutató, két kimagasló alakítással, szép ruhákkal, átgondolt rendezői és karmesteri koncepcióval. Zsótér rendezése mellett az évad legjobb produkciója.

**PIOTR CSAJKOVSKIJ:
PIKK DÁMA
(Magyar Állami Operaház)**

DÍSZLET: Viktor Volszkij. **VEZÉNYEL:** Jurij Szimonov. **RENDEZŐ:** Vagyim Milkov.

SZEREPLŐK: Jurij Maruszín, Fokanov Anatolij, Andrej Breusz, Daróczi Tamás, Valter Ferenc, Szilágyi Imre, Zsigmond Géza Ferenc, Budai Livia/Mészöly Katalin, Bátoriné Éva, Meláth Andrea, Jász Klára, Szepessy Beáta, Szűcs Árpád, Péchy Kornélia/Wierdl Eszter.

Hadd idézzem fel először egy másik magyar opera ősbemutatóját, amelyre még tavaly ősszel került sor, s amelyről e helyütt be is számoltam.

Tallian Tibor ezzel kezdte Fekete Gyula operájáról szóló kritikáját: „Nem volna szabad írnom *A megmentett város*ról. Nem lehetek tárgyilagos bírálója. *A megmentett város* szövege az 1960-as évekből származik, és magán viseli a kor bélyegét. Engesztelhetetlen haraggal tekintek vissza az 1960-as évekre, benne akkori önmagamra.” (Muzsika, 2003. január) Én mindenesetre nem éreztem úgy, hogy a művészi tett, amely az Eörsi-darab nyomán Fekete Gyula zenei-drámai koncepciójában és Halász Péter színpadi víziójában öltött testet, megkerülhetetlenül szuggerálta volna a hatvanas évek kontextusában való elhelyezést. Annak ellenére sem éreztem így, hogy nem maradt előttem teljesen rejtve: Eörsi színműve, ha nem is azonos, de bizonyos tekintetben éppen azzal a drámai típusal rokon, amelyet a magyar operaszerzés a hatvanas és hetvenes években szinte kizárólagosan kultivált – a „heroikus misztériummal” tehát, amely a kiválasztott, megváltó hős és az eredendő bűn állapotában leledző társadalom konfliktusát modellezi. Emellett úgy gondoltam, hogy mindaz, ami a Fekete-operában figyelemre méltó, messzemenően igazolja a mégoly kockázatos alászállást „az 1960-as évek irodalmi limbusába”. Nem gondolja ezt másként az *Utolsó keringő* utáni önmagam sem. De most már az a benyomásom támadt, hogy az újabb magyar operai termésről szólva a hatvanas évek fantomját – eme meghittén magyar, állami, operaházi fantomot – egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az 1960-as évtized a magyar zenés színpad történetében annak a műnek a berobbanásával kezdődött, amelyet egyik első méltatója, Pernye András az évtizedek óta várt új magyar opera születéseként ünnepelt. A népi-nemzeti stílust felmondó fáziskéséses zenei modernizmus, amelyet a korai kádárizmus művészetideológiája „kritikai realizmusként” igyekezett elkönyvelni a bevételi oldalon, olyan színpadi anyagon csiszolhatta oroszánkörmeit, amely a történelmi-kollektivistá problematika háttere előtt voltaképpen privát sorsdrámát állított a középpontba. Petrovics Emil Hubay Miklós szövegkönyvére írt *C'est la guerre*-je 1944 őszén Magyarországon játszódik. Aligha meglepő, hogy a bemutató kritikusaiknak jó része, miközben a „fasizmus”, a „háború” és a „humanizmus” szembenállásának felmutatásáért magasztalta a művet, egyúttal el is marasztalta, amennyiben megállapította, hogy a szerzők elmulasztották a konfliktus cselekvő, harcok kidolgozását. Megemlítendő, hogy a darab fogadtatástörténetének egy későbbi szakaszában hallgatólagosan megfogalmazódott az a felismerés, miszerint a Hubay-szöveg vajmi keveset kezd a „fasizmussal”. E szó, ha minden igaz, egyszer sem szerepel Breuer János 1979-es tanulmányában, amely – az értelmezés horizontját akarva-akaratlanul egzisztencialista irányba tágítva – az opera kapcsán általánosságban beszél az emberi kisvilágot fenyegető ellenséges külvilág megjelenítéséről (noha arról azért nem tud lemondani, hogy a darab értéktételezését a kisvilág középpontjában álló asszony „tevékeny humanizmusában” lelje meg).

Akárhogyan vélekedjék is az ember Petrovics első operájáról – s lehet annak örülni, hogy e vélekedéshez a darab 2001-es operaházi felújítása alapot ad –, egy mai magyar operaszerzőnek minden oka meglehet rá, hogy ne lépjen bele a *C'est la guerre* folyójába, sőt messzire elkerülje azt. Nem pusztán azért, amit leegyszerűsítve a magyar (zene)drámai modernség korszékifikus ellentmondásosságának nevezhetünk. Hanem, mondjuk, az autonómia iránti igény miatt is. Autonómián persze senki sem az újat mondás penzumát kéri számon a posztmodern kor fiától és lányaitól, hanem elsősorban az önmagunk felépítését szolgáló tájékozódás, anyaggyűjtés és válogatás szuverenitását, illetve merészségét. A fantomok kijátszását.

Madarász Ivánnak az *Utolsó keringő* kompozíciójához kapcsolódó első választása végzetesre sikeredett. Görgy Gábor 1964-ben, mellesleg tehát Eörsi előbb emlegetett drámájával azonos évben írta *Délutáni tea* című egyfelvonásosát, amelynek nyomán az *Utolsó keringő* librettója a kilencvenes években megszületett.

A *Délutáni tea* kísértetiesen emlékeztet a *C'est la guerre*-re.

A cselekményt, azaz a cselekménytelenség drámáját mindkét librettó polgári lakásba helyezi, még pontosabban a magyar *ancien régime* keresztény úri középosztályának otthonába. A lakásban itt is, ott is teát szolgáltatnak fel a szereplőknek. Ennél fontosabb, hogy a lakás döntő szerephez jut a drámai fordulatok topográfiai leképezésében: a nagy kérdés a *C'est la guerre*-ben és az *Utolsó keringő*-ben is az, hogy ki juthat vagy legalább lehet be a lakásba, s kinek kell onnan távoznia. Nem csoda, hogy a bejárat mindkét darabban meghatározó tényezővé válik: míg Hubaynál csengővel és álkulcsokkal operálnak, addig Görgynél mindenki a megvetemedett ajtóval küszködik. Odabent a sajátjának és alakíthatónak hitt élet, odakünn a halál (a változtathatatlan sors) uralkodik. Eleinte legálabbis ez a látszat. Kell-e mondani, hogy a főszerepet játszó úriasszonyok mutatkoznak a legeredményesebbnek a bent maradásban: Hubay Felesége és Görgy Asszonya? Mindkettőjüknek két fontos embere van. A Feleségé a Férj és a Szőkevény (a házibarát); az Asszonyé a Férj és a Férfi (a fiú). A nők igyekeznek e férfiukat a lakásban tudni, s ott

PÉTERI LÓRÁNT

Lakásproblémák

■ MADARÁSZ IVÁN: UTOLSÓ KERINGŐ ■

vigyázni rájuk. Aztán persze kiderül, hogy a lakás semmitől sem véd meg, s a férfiak végső *exitusát* nem lehet megakadályozni. A lakás imigyen a nők számára értelmetlenné válik, sőt a végzet börtönként lepleződik le előttük. E börtönből szökik el végül saját sorsban hívó szabad lelkük. Börtönörként, a külvilág házoni belüli képviselőjeként amúgy alsóbb osztálybeli asszonyságok szolgálnak. Amott a Házmesterné, emitt a Szakácsnő. Állandóan jelen lévő, de integrálhatatlan közönségességük kezdettől figyelmeztet a megteremteni vágyott bensőség és biztonság csalóka voltára.

Keletkezésük helyéből és idejéből következik, hogy mindkét darabot meghatározza a polgári illúziószínház, a társalgási dráma eszköztára. De ugyanezekből következik az is, hogy

merített, észre kell vennünk azt is, hogy ezen túl az általa választott darab e paradigmának legalábbis vitatható értékű képviselője.

A librettó több lehetséges irányba tesz tétova lépéseket, de mindegyiket elvételi miatt, amit megengedően nevezhetünk ugyan absztrakciónak, de inkább a kidolgozottság és a részletezettség bántó hiá-



Iván Ildikó (Asszony) és Takács Tamara (Szakácsnő)

a maga módján és szintjén mindkét darab reflektál önnön teatralitására, játszmaszerűségére. A *C'est la guerre* ezt a groteszk keretjáttékkal éri el; az *Utolsó keringő* pedig azzal, hogy egy délután „reálisan” eltelt idejébe az Asszony életének utolsó évtizedeit véli belesűríteni.

A hasonlóságok sora itt aztán véget is ér. Az eddigiekben felvázolt modell ugyanis Hubaynál és Petrovicsnál csupán vázként szolgál, amelyre fel lehet húzni a darabot, Vizavistul, katonatiszttestül, szerelmi háromszögestül. Görgeynél azonban a váz – maga a darab. S ha e ponton tudomásul vettük, hogy Madarász milyen drámai paradigmából

nyát kell benne felismernünk. A formalizált, misztériumszerű lét-dráma, amely nemcsak a cselekményről és a fordulatokról, de voltaképpen a szituációk változásáról is lemond, nyilvánvalóan gondosan ki-alakított szimbólumrendszert kívánna. Elég valószínű, hogy Bartók megzenésítése



Székessy Zsuzsa felvételei

Takács Tamara és Iván Ildikó

híján ama másik mániákus ajtónyitogató egyfelvonásos is kevésbé tűnne számunkra fontosnak. De azért azt nem lehet tagadni, hogy a munka ott el lett végezve, a vár fel lett építve. Ezzel szemben a halál ajtaja, az élet melódiája (vagyis a keringő) és a penelopéi sálkötögetés: egy kicsit kevés.

Az általában vett elsőáldozás, az általában vett elsőbálozás, de még az általában vett, noha illatos babatalp is gondtalanul elsiklik amellet, ami után emlékeink között kutatni szoktunk, ha legalább visszamenőleg meg akarjuk érteni, mi is történt-történik velünk e világon. S ezzel nem a regényességet hiányolom, hanem csak észrevételezem azt az érzéketlenséget, amelyet a sorsukat elszenvető emberekről szóló szövegek könyv a sors rejtelmessége iránt tanúsít. (S közben eszembe jut a *Júlia és a szellemek*: a nem rendkívüli középosztályi nő sorsának és személyiségének a részletekben megnyilvánuló rendkívüli-sége; az emlékekből és látomásokból összeálló személyes mitológia végtelen gazdagsága és sokértelműsége.)

Úgy tűnik, a színpadi események formalizáltsága, kvázirituális rendje és létszerű motíváltságának hiánya összeegyeztethetetlen a polgári miliővel. A kettő közötti feszültséget persze el lehetne vinni az abszurd irányába, ám ez nem történik meg. A problémával nem csak a színrevitelnek kell megküzdenie. Megsínyli azt már a mű nyelvi megformáltsága is. A komolykodó példázatosság és a társalgási forma mint színpadi alaphelyzet kibékíthetetlen ellentétben áll egymással. Absztrakt életről még csak fecsegni sem lehet. Ez hallatlanul lapos, üres és nem utolsósorban unalmas párbeszédre vezet. Idézem a szöveget a partitúrából: „Asszony: Fáradt vagy, drágám? Ül le, ül le. Férfj: Igen. Ma is keményen kellett küzdenem, hogy a felszínen tarthassam magam. Asszony: Hát pihend ki magad, drágám. Mindjárt itt lesz a tea. Férfj: Az élet egyetlen küzdőtér, helyt kell állni, helyt kell állni. Ez a dolgunk. Asszony: Hát persze, drágám, de itthon mindig kipihenheted magad.”

Értem én, hogy a szereplők „elbeszélnek egymás mellett”, ahogyan azt a műsorfüzetben a szerző is írja. Elbeszéltek már Maeterlinck *Pelléas*-ában is, ahol minden idők legstilizáltabb időjárásai társalgásait olvashatja-hallhatja az ember. De meg lehet közelíteni a nyelv funkciójával kapcsolatos kételyeket és az emberi kommunikáció lehetetlenségének érzését a másik oldalról is, felmutatva a jelentésüket veszített nyelvi fordulatok hulladékszerűségét. Ez persze a színpadi beszéd funkciójának radikális újragondolását is jelentené. Ami azonban megint csak nehezen lenne összeegyeztethető a – mégoly

sablonos – karakterábrázolás igényével, amelynek a jelen librettó esetében a mellékszereplők közlései jórészt alá vannak rendelve (miután nincsenek szituációk, a színpadon fellépőknek maguknak kell elmondaniuk, hogy ők kicsodák).

Lehetne mindezt szatirikusan is fel-fogni – talán. Madarász Iván megzenésítése mindazonáltal komolyan veszi irodalmi alapanyagát, s a szöveg-zene viszonyt alapvetően a zenedráma fogalmi szerinti kezeli. A szövegek könyv bőbeszédűsége és prózaisága mindenesetre nem könnyíti meg a dolgot. Az énekes megszólalások túlnyomó többsége Madarász órányi egyfelvonásosában nem más, mint a széles zenekari platók felett kiritmizált, gyakran emfatikusan tág hangközlésekben mozgó énekesbeszéd („recitativo accompagnato”). Ez olykor egyazon hangmagasságon álló recitálással egyszerűsödik; máskor melodikusan kibomló ariózóvá tágul, különösképpen az Asszony monológjaiban, az elfeledett s végül újra meglett keringődallam felidézéseikor. A döntően harmóniai ihletettséggű (értsd: homofon) zenekari letét legtöbbször egy-egy akkord vagy hangzástömb figurált kitöltését szolgálja. Ritka az a pillanat, amikor egyidejűleg különböző mozgásformák jelennek meg a zenekari szólamokban. A jelenetek vagy jelenetrészek formájának felépítésekor Madarász előszeretettel él a repetíció eszközével. Ütemnyi vagy frázisnyi egységek felelnek egy-egy hosszabb szakasz hangvételéért: hatásosságukat az ismétlés maximálisan próbára teszi. Igen, ebből a kompozíciós módból veszedelmesen hiányzik a monotóniával szembeni elővigyázatosság. A számos extrával dúsitott szimfonikus nagyzenekar hangzásának homogeneitása a librettó szövegbeli és strukturális ismétlődéséhez társulva ószintén szólna igénybe veszi a hallgató türelmét.

Hiányoznak ebből az operából a valódi és a kitágított *pillanatok*. Az előbbieket létrejöttét az orkesztrális aláfestés repetíciós technikája akadályozza meg; az utóbbiak, amelyekkel az énekes megnyilvánulásoknak az énekesbeszédnél zártabb, koncentráltabb, melodikusabb formáira utalok, már a szöveg lírai reflexív rétegének csökevényessége okán sem születhettek meg.

A totálisan kromatizált, de körültekintő, sőt tapintatos disszonanciakezelésű, tonális vonatkoztatási pontjait mindig megfelelő hangrendszer adekvát keretet biztosít a középponti keringőtéma megszólalásaihoz. Megjegyzem, e téma – akárcsak az opera többi háromnegyedes metrumban mozgó passzáza – tartózkodik attól, hogy valódi valcerlépésre mo-

duljon. Van ebben valami zavarba ejtő, bár az kétségtelenül igaz, hogy Richard Strauss után a keringőopera folyójába lépni ugyancsak lélekveszejtő vállalkozás volna.

Az ímént az Operaház tájékoztatása alapján neveztem az *Utolsó keringőt* egyfelvonásosnak. A partitúra előlapján ugyan az „opera két részben” meghatározás szerepel, de a szerzői útmutatás lehetőséget ad a szünet nélküli előadásra is. Az amúgy végigkomponált mű közepén táncjelenet jelöli ki a határvonalat: az asszony víziója ama régi bálról. Ha a bál jelenet eklektikája nem is minden tekintetben vonzó, eme aleatorikus elemeket is magába fogadó intermezzo mégis többet mutat meg Madarász zeneszerzői és hangszerelői fantáziájából, mint az opera egésze. Van erő abban, amikor e szakasz végén az *ajtó* fenyegető unisono motívuma szólal meg, s rá a trombiták apokaliptikus és kaotikus hangja válaszol. Közben az *Utolsó keringőt* nem tartom sikerült vállalkozásnak, biztos vagyok abban is, hogy a *Délutáni teából* nem is lehetett volna jól megoldott zenés színházi produkciót létrehozni.

A színrevitel a legkevésbé sem segítette elő, hogy a problematikus darab előzékeny befogadóivá váljunk. Kezdem a diszlettel (Csikós Attila). A feladat kétségtelenül nehéz volt: be kellett rendezni a színpadon egy lakást. Nem sikerült.

Egyetlen, nem ízléstelenül, de kissé siváran bebútorozott helyiséget látunk, amely vélhetően egyszerre előszoba (hiszen itt áll a ruhafogas), nappali (benne társalgóasztal fotelekkel), valamint hálószoba (ágygal, öltözőasztallal). Nagyfokú szociális tapintatlanság lenne persze feltételezni, hogy az alvás, az étkezés, a munka és a társas élet funkcióit minden magyar otthonban sikerülhet elkülöníteni. Más kérdés, hogy ahol ezek a funkciók összekeverednek, s ahol az érkezők a bejáratú ajtóból még utcai ruhában eshetnek a ház asszonyának fekhelyére, nos, ott a legritkább esetben szoktak Szakácsnőt tartani, aki sűrű nagyságázás közepette szolgálja fel a délutáni teát. A ruhafogasnak vannak persze további implikációi is. Ha ugyanis ama félelmetes ajtó tényleg a lakás bejárata volna, megválaszolatlanul maradna az a kérdés, hogy a Szakácsnő honnan hozza a teát. A gang végi közös konyhából? Vagy a legközelebbi cukrászdából, beciszavát adva, hogy a porcelánsettelt, amint tudja, visszaviszi? A realista színpadkép sajnos megkívánja tőlünk, hogy felelősséggel felvessük a kétségeinket. Azt már csak melléleg jegyzem meg, hogy az előadás egészen jól meglenne fogas és ágy

nélkül. Az előbbi csupán akkor kap szerepet, amikor a Férj kabátját ráakasztják – aminek éppenséggel semmi jelentősége nincs az előadás lefolyásában. Az ágy pedig valamilyen okból az a kitüntetett felület, ahova az Asszony lefekteti a gyászruhákat, amelyeket sosem vett fel, s nem is vesz fel többé.

Van még egy túlfüggöny átellenben az ajtóval, a színpad szélén. Az ajtóhoz hasonlóan ez is afféle szimbolikus-realista tárgy. Dobozszínházilag a szoba (lakás?) ablakát oda kell képzelünk, ahol a függöny van. Másfelől ez a függöny az előadás folyamán fokozatosan zárul össze a szemünk előtt, párhuzamosan az Asszony megöregedésének és elmagányosodásának fázisaival.

Az oldalfalak engedelmesen felemelkednek, amikor a Férj halála után betör a lakásba az irracionális szele, s az Asszony a régi bálról vizionál. Ez rendben is van. Annál súlyosabb hibája Szikora János rendezésének, hogy a zárójelenetben a velünk szemben lévő falat tünteti el, ajtóstul. A fal mögötti tér távolában ekkor keringőző párokat pillantunk meg, halvány narancsszínű háttér előtt. A látványnak, a perspektívának ez a váratlan, látomásos kitágulása nagyon is alkalmas volna záróképpnek. Ámde írva vagyon, hogy a darab végén az Asszony ama sokat emlegetett ajtón át követi szeretteit a túlannra. A kifelé élő férfiak előtt annak idején nehézkesen tárult ki ez az ajtó, amit tán úgy kell értenünk, hogy mondvacsinált tevékenységekkel kitöltött életükből készületlenül s erőszakos hirtelenséggel ragadta el őket a halál. A befelé élő Asszony előtt „hangtalanul, puhán, magától kinyílik az ajtó mindkét szárnya”. Ez mindenesetre szép kép, s érdemes is lenne méltón megvalósítani. Csak hát az ajtó éppen felment a padlásra, a színpadon pedig az órányi előadás legerősebb képét látjuk, amelyik történetesen egy *másik* kép. Seba. Újra leküldik a falat az ajtóval, amely ekkorra már nyilvánvalóan elveszítette minden mágikus elhatároló funkcióját. Hiszen megtudtuk, hogy mi van mögötte. Az Asszony mindenesetre előzékenyen várakozik, a fal kis robajjal földet ér, az ajtószárnyak kitárnak. Na: most már tényleg lehet menni. Két kép olykor mérhetetlenül kevesebb, mint egy.

Nehéz volna megmondani, hogy mennyiben írható a librettó és mennyiben a rendezés rovására a színpadi játék alapvető hiteltelensége. Fried Péter basszusára és fellépésére azért, mint mindig, most is oda kellett figyelni. Ettől ugyan nem vált megirtta a Férj vázlatban maradt figurája, de néhány percre enyhült a nézőben a színpadi történekek kínzó irrelevanciájának érzése. A rendezés láthatóan nem tudott mit kezdeni a karriertudós fiú (a Férj) tanmesei figurájával sem. A tenor Wendler Attilának igazán nem róható fel, hogy nem sietett a lehetetlen helyzet megmentésére. Szikora két ötlettel próbálja jellemezni az alakot – kétséges eredménnyel. Egyfelől ő is kap egy laptopot, akár csak Basilio énekmester a Szinetár-féle *A sevillei borbélyban*. (Még azon se lennék meglepődve, ha kiderülne, hogy ugyanarról a kellekről van szó, ugyanis mindkét előadás laptopjára öles betűkkel ráírták, hogy IBM. A gyengébbek kedvéért, nyilván.) A másik ötlet: a Férj a szövegében többször is elhangzó, csúcshangokon kivágandó frázist, miszerint „a nevemnek nemzetközi csengése van”, a fotelből felugorva énekl.

Nincsenek könnyű helyzetben az Asszony alakítói sem (e szerepet az Operaház ket-tős szereposztásban adja). Egyfelől a figura sablonosságával kell megbirkózni, másfelől viszont azzal a nagyon is intenzív színészi feladattal, amit az Asszony egy délutánba sűrített öregedése jelentene. Az utóbbira sem Iván Ildikó, sem Temesi Mária játéka nem reflektál érdemben. Amúgy meg maradnak a manírok, egy vélt pszichológiai realizmus kliséi. E klisékkel Iván Ildikó dolgozik elszántabban és intenzívebben; szopránja nem kifejezetten szép, de végig lehet vele énekelni az előadást. Temesi Mária elsősorban gazdálkodik: a szöveg jó részét olyan halkán énekl, hogy hangja szinte át sem jön a zenekaron, de a szöveget egészen biztosan nem lehet érteni; aztán a nagy tut-tik felett megszólaló csúcsmeneteket keményen és harsogón szólaltatja meg. Takács Tamara kellőképpen egyszerű és mogorva Szakácsnő. A bál jelenet koreográfiáját nem elemzem. Popova Aleszjával mindenesetre megint olyan személyiség lépett a színpadra, akire érdemes volt odafigyelni. Medveczky Ádám dirigált, üzembiztos összjátékot biztosítva.

MADARÁSZ IVÁN: UTOLSÓ KERINGŐ (Magyar Állami Operaház)

SZÖVEG: Görgy Gábor színműve alapján Görgy Gábor és Madarász Iván. **KARMESTER:** Medveczky Ádám. **DISZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Csik György. **KOREOGRÁFUS:** Egerházi Attila. **RENDEZŐ:** Szikora János.

SZEREPLŐK: Iván Ildikó/Temesi Mária, Takács Tamara, Fried Péter, Wendler Attila.

SZÓLÓTÁNCOL: Popova Aleszja és Bajári Levente.

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN

Mestermunka

■ RICHARD WAGNER: LOHENGRIN ■

*E*lhihetik, kivételesen semmi ironia (tréfa vagy mélyebb értelem) nincs a címadásban. Az ember (néző, kritikus), amíg fiatal, hajlamos arra, hogy az újdonságokat hajszolva lenézzék a „kis”-mestereknek becézett rendezőket, s nem hallgat Hans Sachs szövegére abból a másik Wagner-operából, a kései-bölcs Mesterdalnokokból, hanem nagy élvezettel húzgálja a strigulákat, ha hibát talál valamilyen, ami „hagyományos”. Most saját korábbi előítéleteimmel szembesülök, amikor a Lohengrin meggyőző produkcióját látom Debrecenben. A színházvezetés egy „idős mesternek”, Horváth Zoltánnak adott jogosítványt, hogy sokéves szünet után újra Wagnert állíthasson színpadra a Csokonai Színházban.

Az első jó pont már a kezdés előtt megszületett: a műsorfüzet gondolatgazdag, ötletes, jól kezelhető. Nem a szokásos,

operakalauzokból kimásolt, élettelen, szintelen-szagtalan vagy (néha) nagyon is tendenciózus tartalmi ismertető. Egy rendező gondolatai címmel rövid töredékek olvashatók: a gondos és alapos felkészülés tanúbizonyságai. Szemelvények az elmúlt száz-harminc év nemzetközileg is izgalmas előadásainak kritikáiból, s szubjektív kommentárok azok tartalmi és formai megoldásaival kapcsolatban. A rendező számos vonzódására és tudatos választásaira is magyarázatot adnak az ismertetett ötletek, hiszen van, amit elutasít, ami helyett szándékosan másra helyezi a hangsúlyt.

Az előadás első negyedórja után kiderült, hogy a számomra alig ismert karmester, Somos Csaba zenei koncepciója nem más, mint a partitúra tisztelete. A Debreceni Filharmonikus Zenekar, a Kodály

Kórus, a színházi énekkar és a Bányai Júlia Általános Iskola gyerekkara külön-külön és együtt is illúziókeltő. A monumentális hangtömbök és a tartalmas – színházi jelentést szolgáló – pianisszimók mindvégig a helyükön vannak. A színpadi zenét megszólaltató rézfúvós fanfár fontos szerepet kap a látványban és az akciókban. Elégedett lehettem az általam látott előadás szólistáinak vokális teljesítményével is. A színlapon mindössze három művész neve mellett szerepelt az „m. v.” rövidítés. Közülük Sudár Gyöngyvér évek óta szorosan kötődik a Csokonai Színházhoz. Jekl László eddig ritkábban szerepelt színpadon, Molnár András viszont most újra magyarul éneklő kedvenc szerepét. Nehéz volna a színészi megvalósításról és a színpadi történekekről külön-külön szólni. Főleg, ha az ember (a néző, a kritikus) színházi elvárásokkal megy operába.

Egy kedves ismerősöm a minap azt mondta: téves szemléletet sugall az a visszatérő fogalmazási sztereotípa, hogy megyek „operát nézni”. „Ez olyan dolog, amit hallgatni kell! – így a tenorista ismerős. – Többé-kevésbé középen áll egy énekes, az a lényeg, amit ő csinál. És elsősorban a hangjával dolgozik. Ha az, amit az arcán, a testén, a tartásán látunk, nem zavarja a zenei élvezetet – akkor jó az alakítás. Ha a környezet, a színek, a díszle-

Molnár András (Lohengrin) és Sudár Gyöngyvér (Elza)





Tréfás György (Madarász Henrik)

tek s mások akciói nem vonják el figyelmünket a protagonistáról – akkor jó a rendezés!” Kemény iskola volt ezt hallanom, elfogadnom még nehezebb.

Most Debrecenben jó kompromisszumra kínálkozott lehetőség. Horváth Zoltán rendezése azért mestermunka, mert munkatársait összehangolva képes megfelelni a műfaj alapkövetelményeinek. A zenéből kiindulva, a szituációkat tiszteletben tartva öntörvényű világot teremt. Ha ennek *valósága* helyett szájbárágó illusztrációja lenne meg a színpadon, ahogy ez másutt gyakran megtörténik, kellemetlen redundancia érzése kerítené hatalmába az embert (nézőt, kritikust).

Túri Erzsébet díszletében a képek tele vannak finom, belső rímekkel, utalásokkal, kultúrtörténeti asszociációkkal. Semmi sem didaktikus a látványban. Nem „megérteni” segít a dolgokat, hanem egy értelművé teszi a környezetet, s diktálja a színész és a kórus mozgási lehetőségeit. A zenekari árok két végén, jobb- és baloldalt fémmel keretezett járás vezet kifelé. Jellegzetesen díszített, sima felületeket és geometrikus domborításokat kombináló ajtókeret, nyílászáró, hangsúlyozott közlekedési útvonal ez. Az első felvonásban jobbról rács zárja el: ez a börtön kapuja,

ahonnan majd adott pillanatban a király ítélőszéke elé vezetik az ártatlanul megvádolt Elzát. Ekkor értjük meg, miért kell a színpadnyílás lezárására szolgáló, építészetiileg a színházhoz-nézőtérhez tartozó portált ennyire karakteresen elválasztani mind a nézőtértől, mind a szabad térséget ábrázoló, szinte teljesen üres játéktértől, amelyet egy trónszék és a kóristák dinamikus mozgattat, kék és piros csoportjai tagolnak. Az istenítéletre szólító hírnök és Madarász Henrik király ruhája finoman „egymásra van vonatkoztatva”. A jelmeztervező, Gyarmathy Ágnes, nemcsak gyönyörű – égszínkék, lazacvörös, sötétbordo – bársonyból készült öltözeteket tud kreálni; a térben mozgó tömegszínfoltjaival meghatározója a látványnak.

Az opera tablóiiban, jelentést hordozó állóképeiben fegyelmezett statiszták helyett énekkari művészek lépnek fel: akkor dolgoznak, ha kell. Nem reagálnak külön-külön egyéniségként, nem magamutogató emberek; egynemű közeget alkotnak, anyagként áradnak, mozognak. Az együttes a szőlomokban közösen „demonstrál” érzéseket, viszonyulásokat. A tabló előtt archetipusok jelennek meg: a mese-monda világának színpadra menekített figurái. Ősképek. A „jó király” – Tréfás György –

méltóságteljes színészi jelenlétével tölti be szimbolikus feladatát. A veterán énekes nagyszerű formában van, erős pontja az előadásnak. Tartás, dikció, nemes hangképzés – minden együtt van a nagy alakításhoz.

Lohengrin ezüstpáncélban lép elénk. A hattyú – mint minden, a külvilágra utaló jel – a színpad hátsó falának hatalmas, gyöngyházfehér vászonzonhorizontjára van vetítve. Felhős ég, ború, naplemente a szabadtéri jelentekben. Lombos fa, óriástölgy az első felvonásban, a királyi igazságtétel és az istenítélet színhelyén. Amikor a Grál-ról esik szó, a „hatalmas templom” gyönyörű mennyezetének mérműves ablakán stilizált fény sugárzik ránk. A második felvonásban és a nászszoba-jelenetben Molnár hímezett ministránsinget s lebbenő, fehér palástot visel. Lohengrin kettős figura: „ezüstben” az érinthetetlen, az érkező és távozó Grál-lovag, „fehérben” a földi emberi lét nagy kísérletébe bonyolódó, felsőbbrendű szellemiségű lény, aki csak némiképp tud hasonulni környezetéhez és – főleg – Elzához.

Az ártatlanul megvádolt fejedelmi leány Wagnernél vokálisan a „jugendliche-dramatische” fach tökéletes megtestesítője, képileg természetesen a „tisztá szűz” allú-

zióját hordozza. Wagner írta erről a figuráról: „Elza az asszony, akit nem értettem eddig, és most megértettem, tökéletes forradalmárrá tett. A nép lelke (...) ő, amelyre vágytam, művészként is, megváltásomért” (idézet a műsorfüzetből). Sudár Györgyi színpadilag ezt is tudja érzékelteni; énekben az álom-elbeszélés megy neki legjobban.

A rendező elég bölcs és türelmes ahhoz, hogy Ortrud és Elza párbeszédében, illetve a nászszoba-jelenetben ne saját magáról, a nőkhöz való viszonyáról valljon, hanem Wagner e téren is megmutatkozó patológiájáról engedjen megsejtenünk valamit. Elza átváltozik – átöltözik. A nászinduló hangjaira ezüst gyöngyfátyollal eltakart arcú leányok vetkőztetik őt – nem ez az egyetlen keleti motívum a rendezésben –; felkészítik a nagy aktusra. Lohengrin laza mozdulattal dobja a szék karfájára uszályos, hatalmasan redőző köpönyegét, hogy ott maradjon – ministránsingben. Elza egyfajta hétfátyoltáncot ad elő. (Ami azért fontos, mert megsejteti az előadás tragikus végkifejletét. Férfiak, katonák mészárolják majd le, büntetik halállal a normák ellen vétő asszonyt. A kép Salome megölését idézi Richard Strauss egyfelvonásosának végéről.)

Mi Elza bűne? Ha Horváth Zoltán nem akarná értelmezni a mesét, azt mondhatnánk, hogy az örök asszonyi kíváncsiság. A másik asszociációs irányt egy másik modern klasszikus, Balázs Béla–Bartók Béla *Kékszakállúja* jelöli ki. Horváth Zoltán (és Sudár Gyöngyvér) leginkább Judit nyomán indul el. A fátylas táncosnők újabb és újabb csipkeköntösrétegeket fejtenek le Elzáról. Szól a nászkar, s amikor kimennek, még mindig van a lányon egy díszes pruszlik a gyoicsing fölött. Egy posztmodern rendező ebben a pillanatban kiábrándító és/vagy vadul erotikus képeket sorakoztatna a „szexuális nyomorúság” vagy „a szeretkezésre készülő ember esetlensége” címszavával. Horváth, bár megmosolyogja, megszüntetve meg is őrzi a romantikus opera közhelyeit, s a lélektani „mélység” irányába távolodik el a partitúra betűjétől. Elza egyre jobban „begerjed”, egyre lángolóbb tekintettel követeli a neki kijáró boldogságot: a szélesen áradó dallamok nála közvetlen szexuális kihívást jelentenek. A nevét, identitását titkoló Grállovag azonban a fennkölt germán szerelmi eszmény jegyében „áradozik” – melodikusan azonosul, fizikailag gondosan ügyel a tisztességes távolságtartás szabályaira. Ezért érzem telitalálatnak, hogy a legjobb hazai Wagner-specialistát hívták vendégül Lohengrin szerepére. Molnár alkata szerint „nemes”, „tiszt” és „szűziesen távolságtartó”, még a legforróbb szerelmi jelenetekben sem veszi le „hivatalnoki könyök-



Elza halála (középen: Sudár Gyöngyvér)

védőjét”. Miközben árad a wagneri kantiléna – különleges pillanat ez az életműben –, a színpadon a mai dezilluzionáló német iskola ízlésvilágának megfelelő jelenet zajlik. A vége nem is lehet más, mint a feltüzelt Elza – a zenekarban ekkor a „boszorkány” Ortrud motívuma szól – ismételt kérdése: „Ki vagy te??” Lohengrin erre nem tehet mást, mint elvonul. Sértetten védi méltóságát, resignáltan búcsúzik a meg sem ízelet „földi” élettől.

Vajon lehet-e ezt továbbvinni ebben a stílusban? Van okunk félni, hogy az utolsó kép majd ellaposodik. De nem. Jönnek a fanfárok, s a rezek hangja minden oldalról betölti a színháztermet. A megfáradt Henrik király igazságot oszt. Bódi Marianna végre igazán magára talál, a csodálatos hangszínű, nagy hangerejű művésznő eddig is fölségesen mutatott vörösbárony díszruhájában, melynek „erezete” – milyen meglepetés! – éppen olyan, mint Elza alsóneműjének artisztikus pántjai. Ez a megsejtetett, el- és felfedett nőiség pontos képi megvilágosítása. Sajnos Bódi – nem utolsósorban a Wagner Lajos által énekelt Telramund jellegtelenége folytán – eleinte kevesebb drámai lehetőséget realizált, mint várható lett volna. Ortrud az utolsó támadásban már leplezetlenül boszorkány: átka a régi nagy bosszúáriák utódja. A zeneszerzői tömörítés jegyében néhány pillanat alatt kell elénekelni azt, amire más hősnőknek, más zenetörténeti korokban áriák sora jutott. Elza ekkorra már csak szenvedni tud. Lohengrin összeszedi magát, és az összegyűlt nemesek számára is tudatosítja küldetését. Fantasztikus koncentrátsággal szólal meg a Grál-elbeszélés: a hős azért jött, hogy segítsen a szenvedőknek, de az asszonyi gyöngesség elől menekülnie kell. A felgerjedt tömeg – említettem – meglincseli Elzát, aki miatt elvesztették a népet megmentő, megváltást hozó Grál-lovagot.

Wagner keserű tapasztalatok birtokában írta ezt a romantikus operát. Egy érett rendező pedig a maga világi hívságokon túli bölcsességével megértette és megrendezte. Tudja – mi is tudjuk –, hogy nem ez az egyetlen megközelítési mód; ám az előadás tiszta, világos és konzekvens.

RICHARD WAGNER: LOHENGRIN (Csokonai Színház, Debrecen)

FORDÍTOTTA: Lányi Viktor és Horváth Ádám. **DÍSZLET:** Túri Erzsébet. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **VEZÉNYEL:** Somos Csaba, Kocsár Balázs. **RENDEZŐ:** Horváth Zoltán.

SZEREPLŐK: Tréfás György/Jekl László m. v., Molnár András m. v./Györfi István m. v., Sudár Gyöngyvér m. v./Pesti Emese, Bódi Marianna/Simon Katalin, Bőjte Sándor, Vince János, Schild Jenő, Kocsis László, Wagner Lajos/Szvétek László m. v., Ürmössy Imre/Jekl László m. v.

FUCHS LÍVIA

Hova tovább?

■ AZ MNBA STÚDIÓ ■

A Magyar Nemzeti Balett Alapítvány jubileumi gálája hétköznapi módon zajlott le a Nemzeti Táncszínházban. Se virágok, se ünnepi szavak nem keretezték az estet, s hogy egyáltalán valamiféle évfordulója lehetett a stúdióegyüttesnek, az is csupán a szórólapról derült ki. Azon ugyanis Egerházi Attila azt állítja, hogy a „Stúdió fiatal alkotói immáron ötödik éve jelennek meg »vadonatúj« felfedezéseikkel”. Ha valóban ötödik éve működik egy fiatal csapat, akkor igazán volna mit ünnepelni, már ha valakinek fontos, hogy mi és hogyan is történt az eltelt fél évtizedben. Az eddig megtett művészi út számbavétele azonban ezen a jubileumi esten elmaradt. Ezért is vállalkozom most arra, hogy ne csupán egyetlen programról írjak, hanem a saját emlékeim és a fellelhető dokumentumok alapján rekonstruáljam: milyen célkitűzéseket hirdetett meg a Stúdió, és öt éves működése alatt hogyan váltotta valóra e művészi elképzeléseket.

A Stúdió indulását – ha éppen most voltak öt évesek – az együttes az 1998-as Petőfi csarnokbeli bemutatótól datálja. Igen ám, csak hogy az nem stúdióprodukció volt, hanem az anyaegyüttes, a Magyar Állami Operaház kiruccanása. Ez a kilépés a tradíciótól meg-

Jelenet a II. fejezet című darabból (Liebich Roland, Gáspár Orsolya, Cserta József és Rujsz Edit)



szentelt és ugyanettől fullasztóan konzervatív falak közül jelentős művészi tett volt. A fiatal és dinamikus változásokat ígérő igazgató, ifj. Harangozó Gyula nyitása egy új közönség felé, amihez nyilván újfajta művek kellettek. Fiatal vagy kezdő alkotók pártolásáról ekkor még szó sem esett, inkább a művészileg kielégítetlen, az új táncirányzatokat a saját testükön alig megta-pasztaló előadóművészek lehetőségeinek bővítését vállalták, amikor olyan ismert koreográfusokat hívtak meg, mint Miriam Naisy vagy itthonról Juronics Tamás és Egerházi Attila. Az ő műveiknek ekkor már régés-rég az Operaház repertoárján lett volna a helyük, ha az együttes a saját otthonába is befogadta volna a kortárs alkotókat és irányzatokat, hogy ezzel felfrissítse a jobbára idős – vagy gyermek – balettközönséget. Azt a fiatalokból álló közönséget azonban, amelyik a Trafó elődjének számító Petőfi Csarnok estjein vált tánckedvelővé, nem mozdította meg ez a balettest, mert ők bizony ezen a színpadon évtizede már egészen másféle művészi utakat ismertek meg kortárs táncként. A balettigazgató azonban nem adta fel azt a vágyát, hogy fiatal táncosai kortárs balettekben is megmutathassák magukat. Így a program áttelepült a Thália Színházba, itt azonban olyan nemzetközi sztáralkotó művet illesztették a programba – Hans van Manen *Öt tangóját* –, amelynek nem egy stúdióesten lenne a helye. Ugyanekkor viszont egy új alkotó is bemutatkozott, Lőcsei Jenő, aki azonban csak az Operaházban számított kezdőnek, hiszen éveken át, még németországi periódusában rendszeresen komponált. A közönség azonban ezúttal is közömbös maradt, igaz, plakát is alig akadt a városban erről az új estről, amelyet a Thália mint az Operaházzal való – balul sikerült – együttműködés részét egyszerűen „kipipált”.

A következő évad aztán meghozta a mai Stúdió születését, azaz olyan „koreográfiai műhelymunka” indult el, amely „újító szellemű, kortárs koreográfusok képzését” tűzte ki célul, olyanokét, akik majd megfelelnek „a dinamikus fejlődő külföldi és hazai táncművészeti élet követelményeinek”. Koreográfussá válni együttesi körülmények között a legszerencsésebb, hiszen ez az a szakma, amelyet csakis a gyakorlat keservei között lehet megtanulni. A képzés mestert feltételez, élő mintát – a követés és a megtagadás értelmében egyaránt –, ilyennel azonban a Stúdió soha nem rendelkezett. Vezetővel viszont igen – hiszen Egerházi Attila vitte a kis csapat ügyeit –, és még zsűrivel is, amelynek tagjai a próbateremben döntöttek el, nyilvánosság elé kerülhet-e egy-egy kompozíció. (Hogy volt-e „tiltott” mű, nem tudni, hiszen a

néző mindig csak azokat a jobb vagy színpadképtelen darabokat láthatta, amelyek a zsűri esztétikai vagy ízlésbeli szűrőjén átjutottak.)

A Stúdió az Új Színház apró színpadán mutatkozott be, s ott próbált valamiféle rendszerességgel játszani. Az első műsorokat még mindig megtámogatta az Operaházból származóan kikopott North-remekmű, *A halál és a leányka* és Hans van Manen *Szarkazmusok* című duettje. De a többi valóban jobbára kezdő alkotók próbálkozása volt, valamint Egerházi Attiláé, aki csak az Operaházban számíthatott fiatalnak és kezdőnek, hiszen mögötte ekkor már másfél évtizedes koreográfusi pálya állt. Viszont ő valóban megtapasztalt néhány kortárs táncirányzatot, hiszen Raza Hammadi dzsesszes „modern balett” stílusát ugyanolyan jól beszélte már, mint Jiří Kylián gazdagon szőtt sajátos nyelvét. S e különböző ihletések nyomán régóta formálgatta saját koreográfusi hangját, hiszen a Budapest Táncszínháznál és az operaházi gálaesteken egyaránt feltűntek kisebb, később a Stúdióban is játszott művei – mint a *Zárt függönyök* –, majd a MU Színházban jelentkezett mint „független” alkotó. S éppen ő lett az, akinél a stúdiósisztéma ideálisan működött, hiszen *Beszélő testek* című műve átkerült az Operaház repertoárjába. Azóta is ő

Lennon Suite (elől: Boros Ildikó, Gyarmati Zsófia, Komarov Alekszandr)



számít a kortárs hazai koreográfusnak az operai balettegyüttesben, miközben a Pécsi Balettnél művészeti vezető és koreográfus lett, s a stúdiós korszakában született *Reminiszcenciák* most már a pécsi repertoárt gazdagítja.

A többi stúdiós „alkotói” pályája vagy szinte rövest véget ért az első próbálkozás után, vagy a fejlődés és kibontakozás elmaradása miatt megrekedni látszik. Kutszegi Csaba például, aki *Nyitó és Záró palotást* komponált az első esten, azóta sem jelentkezett új darabbal, pedig a két kis szkeccs – ha eredetiséget nem is – legalább ironiát ígért. Bajári Levente kétszer, Sábli Péter pedig eddig egyszer vett részt a stúdiómunkában, róluk egyelőre csak annyi tudható, hogy bátran belevágtak abba, ami feltehetően nem az ő világuk, hiszen alkotói kreativitásnak nyoma sem volt ezekben a próbálkozásokban. Gáspár Orsolya viszont érzékeny és arányos kettőssel mutatkozott be; a *Hullámok* azonban egyetlen új darab sem követte, holott kvalitásait tekintve ő tűnt a legnagyobb ígéretnek. Meg persze Lukács András, aki ahogy kilépett a kreativitását felszabadító elmhursti iskolából, szinte szórta magából a kisebb darabokat, mintegy azonnal művekké – vagy korrekt stílusgyakorlatokká – formálva a frissen tanultakat. Biztos formakultúrával tehát Egerházin kívül csak ők ketten rendelkeztek, míg Kun Attila inkább ömlengett, semmint komponált, amikor érzelmi- leg túlfűtött balettvalloásokat tett a színpadra. Bacsikai Ildikó ígéretesebben indult, mint ahol ma tart, mert egyre csak „életből vett”, ám közhelyes szituációk körül toporog. Andrea Merlo és Delbó Balázs egyre rutinosabban tesz színpadra szórakoztató etűdöket, ám Merlo minden színpadi pillanatából kibukik a szerethető szentimentális vagány, míg Delbó nem tud szabadulni az előadóművész virtuozitásának fitogtatásától, ezért könnyedség helyett görcsösek és szinte egyformák a darabjai.

Kováts Gergely Csanád és az együtt „alkotó” Detrich–Feicht–Hegyaljai–Szakács kvartett jelentkezése e stúdióprogram egyik nagy tévedése, már ha egyetlen percig is komolyan vesszük, hogy mégiscsak az operaházi – és hazai – koreográfusok utánpótlásáról lenne valójában szó egy ilyen műhelyben. A legócskább kommersz összes toposzának újramondása nem lehet(ne) egy ilyen stúdióprogram része, bár nyilván egy lehetőséget mindenki kaphat. Mégis elgondolkodtató, hogy az öt év alatt sem fogalmazódott meg – ha nem szavakban, legalább a színpadon láthatókból –, mit értenek a Nemzeti Balettnél kortárs koreográfián. Mert ha valóban a már idézett újító szellemet, akkor rég bezárhatták volna a Stúdiót, hiszen műfaji, táncnyelvi vagy dramaturgiai újítás eddig egyetlen résztvevőnél sem bukkant fel.

A legutolsó, immár ötödik est azonban – két színpadi bemutatásra éretlen sutaság-butaság és Bacsikai Ildikó kulturált mozgásvilágú, de érdektelen és lezáratlan darabja mellett – végre olyan művekkel ajándékozott meg, amelyekről nyugodtan állíthatom, hogy érett és mives munkák. Nem formabontók vagy radikálisak, és nem is eredetiségükkel teszik magukat emlékezetessé, hanem „csupán” azt bizonyítják, hogy szerzőik koreográfiai érzékkel rendelkeznek, ami az én szememben igazán ritka erény. Andrea Merlo *Lennon Suite*-je nem több, mint amit a cím ígér: gördülékenyen megfogalmazott táncok laza füzére. A koreográfiában szerencsére nincs erőltetett „történet” vagy „cselekmény”, „hős” és „konfliktus”, hanem öt táncos – két lány és három fiú – folyamatosan változó, szinte tételenként másként pulzáló kapcsolatát láthatjuk. És a táncosok számában és nemében eleve meglévő kontraszt már elég is a mozgások mélyén ott vibráló feszültséghez, ha a koreográfus ezt tudatosan és finoman ki is aknázza, mint ahogy Merlo teszi.

Venekei Marianna nem most mutatkozott be koreográfusként. Stúdióbeli első művét követően azonnal felkérést kapott a Trafótól, ahol egy duettben mutatta meg, hogy nem csupán tapasztalt táncosnő, aki saját korábbi szerepeiből ügyesen bányássza ki a mozgásemlékeket. Venekeinek ugyanis volt személyes közlendője az általa legjobban ismert táncosi pályáról, az idealizált és a naponta meggyötört, agyonhajszolt testtel való szembesüléséről. S ezt egyszerre bohókásan és poétikusan meg is fogalmazta a női duettben, ahogy most két pár összekuszált vonzódását és tétovaságait sikerült arányos egyfelvonásosban színpadra állítania. Venekei sem akar történetet mesélni, de az érzelmek finom egyensúlyának és kibillenéseinek megjelöléséről nem mond le. Munkáján ezúttal is óhatatlanul érződik Egerházi mozgáskincsének hatása, és soha rosszabb távoli „rokont” Kyliánnál!

A program igazi meglepetései Kun Attila – és az ő művében fellépő előadók. Mert az évek óta a Rambert Balett-nél táncoló Kun Attilára nem lehetett ráismerni, olyan izgalmas táncmatériával és olyan enigmatikus koreográfiai világgal jelentkezett, mintha nem is ő próbálkozott volna megformálatlan balettetűdökkel alig néhány éve. Ahogyan az *If*-ben a törzsek és a végtagokat használja, ahogyan a mozdulatókat megtöri és szervesen újraépíti, ahogyan mindebből egységes stílust és variációkban gazdag struktúrát teremt, az nem csupán eltér a nálunk közismert „kortárs” trendektől, hanem több mint ígéretes! És az előadókkal is csodát művelt, még ha Solti Csaba testsúlyproblémáin nem tudott is segíteni. De sem Soltit, sem Kozmért



Kovács Gergely Csanád a Sensoriumban

Alexandrát – a vendég Emmanuel Gázquez mellett – nem láttam még ilyen koncentráltan, ennyire önátadónak.

A friss hangú, korszerű szemléletű, kortárs táncnyelvekben kiművelt és kreatív koreográfusok hiánya – akiket egy ilyen Stúdió szárnyukra bocsáthatna – egyenesen fullasztó a hazai balettéletben – és nem csak az Operaházban. (A Győri Balett stúdiójában még ma is ugyanazok „kísérleteznek” – ha egyáltalán –, akiket jó évtizede az együttes helyzete szorított rá az „alkotásra”; Szegeden és Pécsen pedig egyáltalán nincs stúdió, azaz igény a koreográfusi utánpótlásra.) Ezért is tiszteletre méltó, és eléggé nem hangsúlyozhatóan jelentős a Nemzeti Balett Stúdiójának léte. De szerintem csak akkor, ha tényleg azért működik, hogy a tehetségesebbeket felismerje és felkarolja, hogy ösztönözze őket további lehetőségekkel, és megnyissa előttük az operaházi repertoárt. Mármint ha az operaházi balett is „dinamikusan fejlődőnek” tartja magát, s nem olyan mozdíthatatlanul konzervatív intézménynek, amely csak az előadói és alkotói energiák lecsendesítésére működteti a Stúdiót, anélkül, hogy valójában törődne avval, mi történik e műhelyben, ahol a saját jövője formálódik. Hiszen nemzeti táncrepertoár öt, tíz és húsz év múlva is kellene majd, mert csak a múltból még a balett sem élhet meg. Ennek belátásához elég szétnézni a világban – a New York City Balettől a Kirovig vagy a Royal Balettig –, ahol hasonlóan drámai helyzettel viaskodik minden valamirevaló balettigazgató.

A Stúdió második estje a *Tovább...* műsorcímet kapta. A jubileum megkerülhetetlenné teszi a kérdést: hogyan és hova tovább?

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Taposs, taposs!

■ BARÁTHY GYÖRGY: ALGEBRA ■

Az Algebra látélet. Magyarország, 2003. Huszonévesen már lát-
szanak a bomlás jelei mindenkin, szellemileg, fizikailag és mor-
rálisan: kinek mi jutott. Itt a „győztesek” – a pénz, a népszerűség, a
karrier vagy a család illúziójába kapaszkodók – nem kevésbé torzak,
mint az ócska munkahelyen tipródó, szép lassan begolyózó vagy egyik
adag herointól a másikig araszoló „vesztések”. És mindenki ismerős.

Született egy kíméletlenül pontos darab egy szétesett generáci-
óról. Összeszorított foggal taposó ügyeskedőkről, reménytelenül
lecsúszott féltévhetségekről, a kispolgári lét egyhangúságába mene-
külről robotokról. A szerző, Baráthy György a dramaturg szakról ér-
kezett, társulata, az Artéria Színházi Társaság pedig zömében
olyan alternatív színházi műhelyekből összegyűlt fiatal színé-
szekből áll, akik elszántan vágyódtak arra, hogy – az éjszakai pró-
bákat, a nulla költségvetést is tudomásul véve – méltó feladatot
kapjanak.

Az Algebra hat figura sajátos leépülésének kórrajza, hat egy-
másba gabalyodó életúté, melyek mindegyike egyformán kilátástal-
lan. Itt van Robi, korunk hőse: az atléta, a gladiátor, az életmű-

vész. Hatvan kilogrammnyi izom, százezer eladott fitnesskazetta.
Gyereksztárként indult, ő volt a dagi egy ifjúsági sci-fi-sorozatban,
és most egész népét tanítja a koleszterin elleni harcra. Identitása a
teste. Luxuskurva. A bőre alatt is pénz van. Mivel létrehozott egy
fiktív hőst, mely bármikor elemeire hullhat, visszamenőleg ki kell
radiroznia múltját.

Zsolt kíméletlen, törtető lúzer. Foglalkozására nézve resze-
lőügynök, napi nyolc órán át üvölti ugyanazt a szöveget a reszelő
legyőzhetetlenségéről egy áruházban. Mellesleg drogdíler, Robi-
nak is szállít. A XXI. századi szociáldarwinizmus fiókája: vallja,
hogy az erősek eltiporják a gyengéket. A farkastörvények hatalmát
a saját bőrén érzi, miért hinne másban? Szűkölve, fogcsikorgatva
akarja a sikert, mindenáron.

Liza évek óta heroinfüggő. Otthagyta az egyetemet, szakított a
családjával, és az általuk normálisnak tekintett életút (bölcsész-
diploma, család) helyett most az utcán kéreget. Viszonylány. A he-
rointól és Zsolttól egyformán függ, önálló akarata nincs. Kerüli az
emberek tekintetét, hazudik, hárít, tagad egyfolytában. Egyik nap-
ról a másikra él.

Hetényi Zoltán (Zsolt) és Tabi Orsolya (Liza)



Liza nővére, Anna, úgy tűnik, hogy befutott. Sikeres orvos a férje, ő pedig idejében lecserélte a tanítói státust egy party-szervező ügynökségre. Zárt személyiség, csak idegenekkel bizalmas. Szoborszerűsége mögül néha elő-előtör a hisztérika. Egy nő, aki nagyban játszik, akinek az élete a tét. Napról napra nő a daganat a mellében.

Péter, Anna férje orvos. Jóképű, befutott, sikeres, de ereje az öt körülvevő betegek gyengeségében rejlik. Kamasz, aki a jóságos doktor bácsi póza mögé bújva üldözi labilis páciensét, hivatástudatnak, segítségnyújtásnak, majd szerelemnek képzelve saját öngazolási kényszerét. Egyik napról a másikra, egy gyerek kíméletlenségével szakít eddigi életével.

Eszter egy kisállat-kereskedésben dolgozik, és közel áll ahhoz, hogy teljesen bekattanjon. Antidepresszánsokon él, vizionál, öngyilkossági gondolatai vannak, sokszor annyira szorong, hogy nem mer kilépni az utcára, nem akar beszélni senkivel. Megpróbál eltűnni, elpárologni, hiszen úgy érzi, láthatatlan, egy senki, csak utánpótlás annak, akinek lennie kellene. Kifelé tart a létből, úgy tűnik, semmi nincs, ami itt tartaná.

Meglepően friss ez a darab. Durva és patetikus, nyers és érzékeny egyszerre. Az *Algebra* cím nem véletlen, hiszen a szereplők sorsa kiszámítható, mindenki megkapja azt, amitől a legjobban fél, és mindenki tönkreteszi azt, akire a leginkább vigyáznia kellett volna. Mégis a kicentizett sorsokba néhol hiba csúszik, a számítás mégsem válik be. Van esély, de csak a legnagyobb bajban. Baráthy György darabja, amellet, hogy reagál az utóbbi évek változásaira, arra, hogy egy generációnak szó szerint kicsúszott a lába alól a talaj, a misztériumjátékok elszántságával keres. Mintha minden jelenet egy apró, végtelenül szomorú példabeszéd volna.

Hiszen egy hetedik szereplő, egy groteszk és lehetetlenül civil halálfigura is ott bolyong a többiek között, mindent tud, és mindenki fájdalmát ismeri. Több alakban is felbukkan, ő az iskolai portás, aki az emlékeitől búcsúzó Annát végighallgatja, belé botlik az utcára került Liza, és vele találkozik Eszter is. Nem véletlen, hogy éppen a három lány kerül vele közvetlen kapcsolatba, mert ők azok, akik már a határon billegnek, megérték a találkozásra. A halálfigurához számtalan kulcsot kapunk, mégsem egyértelmű, hogy egyszerűen leszűretelné az arra megérett embereket, vagy a lelküket készülné megmenteni. „Maga egy angyal”, hálálkodik régi iskolájában Anna a portásnak, aki megígéri neki, hogy nem árulja el: „Hallgatok. Mint a sír.” Ezek az elhasznált közterek leplezik le a fahangú, szelíd portás civil éne mögött megbújó nem e világi figurát. Másrészt viszont a portás beszéde legtöbbször mulatságosan profán, sőt éppen gyakorlatiasságával, földhözragadt kíváncsiságával és tanáros jóindulatával lóg ki a többiek közül.

Bár a darabot szinte ütésváltásként felfogható, lecsupaszított párbeszédek jellemzik, a szavakkal, a jelentéssel való többretegű játék enyhíti a kíméletlen diagnózist. Közterek, érzélgős, teatrális allűrök és dallamok mögött rejtőzik az igazság, máskor meg humor, hazugság vagy félreértett mondatok mögé bújik. A szavak elkoptatott alakja elrejt, megőrzi a lényeges dolgokat. Többször felbukkan a virrasztás és a várakozás Bibliából ismerős fogalma, bár igen elfedve: a portás nem tud aludni, és éjjel egy után már nincsen adás a tévében; az önjelölt zárandok Eszter és a hozzá csatlakozó Péter a buszra vár éjszaka. A szerző szellemesen, akasztófahumorral úgy mozgatja a szereplőit, hogy azok folyamatosan elbeszéljenek egymás mellett, halmozva ezzel a morbid szóváltásokat. Nem véletlen, hogy többször is előfordul a szavak, az „igazság” rögzítésének problémája: interjú és diktafonra vett vallomás, stúdiófelvétel és házilag összebarkácsolt show, betanult ügynöki szöveg sorjázik egymás mellett. Rengeteg a játékoság a darab struktúrájában is: a taposás mint létmód az azt követő jelenetben fitnessgyakorlatként bukkan fel, a halott mellett saját riválisának története szól, mely véglegesen az ő sorsává, búcsúztatójává lesz.

Meggyőződésem, hogy Baráthy az *Algebrával* a figyelemre méltó kortárs magyar drámaírók közé írta be magát. Az pedig, hogy képes volt a semmiből létrehozni egy előadást, az Artéria Társaság macacsságát és elszántságát bizonyítja.

Nézzük a sikeres null-költségvetésű színház receptjét! Adott egy tehetséges író-rendező egy jelentős darabban, mellé tehetséges színészek, akik az első percekben talán túlságosan is fiatalnak tűnnek, nélkülözhetetlen egy szellemes és érzékeny csellista, aki felerősíti vagy ironikusan ellenpontoszza a színpadi eseményeket, továbbá kell még egy alagútszerű, szűk tér és néhány tárgy: maci, kés, egy tábla csokoládé, apró műanyag madár, nejlonzacskó, kánál, kazetta, napszemüveg, papucs.

A tárgyak, éppen mivel nincs belőlük sok, a szereplők attribútumaivá szegődnek. Anna elképzelhetetlen napszemüvegei nélkül, Robinak az egész előadás alatt csak egyetlen tárgy jut, egy videokazetta, melyen a sztár gondosan cenzúrázott élete fut, Eszter társa az apró műanyag madár és egy kés, Péter barna kockás házipapucsban sétál ki házasságából, Liza élete egyetlen nejlonzacskóba gyűrhető, és heroinhoz használt kanálában bámulja arcát, Zsolt sci-fi-fitnesshez kreált csizmájában tanul taposni. A halál, a hetedik, titokzatos szereplő pedig egy ócska játék macival keresi a lelkeket.

Az előadás alapmotívuma, hogy ezek a figurák bent rekedtek a gyermekkorban, de ez jelen esetben nem csupán infantilizmust jelent. A jövőtlenség miatt ugyanis a felnőttkor egyáltalán nem létezik, vagy ha mégis, csupán illúzió, olyan, mint mikor a gyerek felveszi szülei ruháit, és azokban illegeti magát a tükör előtt. Bepelelkázott nemzedék. Az előadásban pontosan kirajzolódik az állatvilágból ismert két lehetőség: harcolj vagy menekülj! A menekülés egyben retardáció, visszahúzóds a valóság elől a múltba, a gyermekkorba vagy egy fiktív világba. A harc viszont valóban harcot jelent: kíméletlenséget, törtetést, benyalást, taposást.

A szereplők kapcsolatait gyerekesen kegyetlen játékok és játszmák szövik át. Zsolt és Robi még huszonevésen is képletes, de egyre árulkodóbb párbajjal köszönti egymást, Robi az elforduló Zsoltot hátba lövi, megelőlegezve barátságuk szétrohadását, máskor Zsolt egy bérnyilkos módszerével egyszerre több golyót ereszt Robiba egészen közletről. A hat szereplő a nyolcvanas évek szörnyű tornatermi bulijaiból származtatható székfoglalós játék mai változatát is bemutatja: a résztvevők rögeszmés elszántsággal küzdenek a helyekért, aki kiesik, az hiába vár segítséget, félrelökik, de a győztest is szembeköpi a kieső.

Nem kapcsolat, hanem test test elleni harc köti össze a játékosokat. Az előadás lételeme a mozgás, ezek közül is leggyakoribb az ütközés, a zuhanás, a testek szándékos vagy csupán esetleges egymásnak feszülése. A másik gyakori mozgássor a bizonytalan tapogatózás. Mindkét rész egy-egy vak jelenetsorral kezdődik, a szereplők szemén fekete kötés, tévován, elveszetteken keringenek a térben. Ez az elveszettség nem csupán az elhúzódozó kamaszok szerencsétlenkedése, hanem egyrészt metafizikai jellegű, mint Kafkánál, másrészt társadalmi jellegű, tehát korántsem ér véget egy bizonyos életszakasz meghaladásával.

A darab egyik legdurvább játéka, a „Felelsz vagy mersz”, bár szintén a gyerekkor nyúlványa, lényege azonban a totális kiszolgáltatottság, az utolsó titkok kitergetése és a legmocskosabb húzásoknak a másikon való kipróbálása. A játékok úgy csúsznak át játszmákba, hogy Eric Berne is tapsikolna örömeiben, de ezek a játszmák nem csupán egyes személyek között zajló párbaok, hanem egy olyan kor túlélőjátékai, melyben bevett dolog egymás hulláján keresztül élni be a célba.

Egy szorosan idetartozó rövid megjegyzés: a darabban a pénzzel kapcsolatos kérdések nagyon is hangsúlyosan vannak jelen, a szerző nem bújtatja el ezeket álszemérmesen, és nem tesz úgy, mintha nem léteznének. Lizának drogra kell a pénz, Zsolt fel akar törni, Anna pályamódosításának szintén a pénz az oka, Robi abból



Sáfár Kovács Zsolt (Férfi) és Tabi Orsolya

Schiller Kata felvételei

gazdagodott meg, hogy szülei befektették a gyerekkorában keresett pénzét, és még Eszter is (aki látszólag már kiszállt ebből a világból) hisztérikusan elzavarja a kéregető Lizát: „Én dolgozom!”, később pedig „Dögölj meg!”-rikácsolással. „Mindenki korpa közé keveredik”, hangzik el a darabban, és valóban, itt senki nem tudja megőrizni az ártatlanságát, mert akkor éhen halna.

„Mindenki képes változtatni az életén”, halljuk ezerszer, elszántan, önhittén, unottan vagy fanatikusan, mígnem ez az elcsépelet szólam ironiával telítődik, és megannyiszor önmagát cáfolja. Robi ajánlja először híveinek, majd Zsolt próbál kuncsaftokat toborozni reszelőjéhez ugyanezzel a szöveggel, de Anna is ezt veti oda drogfüggő hűgának. Nem, senki sem képes változtatni az életén. Mégis mind megpróbálják: a szereplők sorra rúgják fel megszokott életüket, hogy mindent abbahagyjanak, hogy új életet kezdjenek, de ez a kísérlet persze mindig, mindannyiszor kudarcba fullad.

Tabi Orsolya Lizája tétova, ideges mosolyokkal, félrenézve kommunikál a külvilággal, folyamatosan tagad, hárit. Jellegzetes, apró, monoton gesztussorozatai az elrejtőzést szolgálják. A színésznő – aki az idén végzett a Teátrumban – markánsan formálja meg az örökös hazugságai mögé búvó, szétesőfélben lévő, magányos, bizalmatlan lényt, hiszen Liza senkiben nem bíz, tétován hátrál mindenki előtt. Hetényi Zoltán, aki szintén a Teátrum végzőse, a testéből játszik, mint egy táncos, nagyon jó a mozgása, erőteljes és groteszk, ha kell. Pár perces sci-fi-fitnesselőadása bravúros. Alufóliával bevont bukósisakban, ezüstcsillagokkal dekorált gumicsizmában, úszószemüvegben érkezik, és izzasztó tempót diktál képzelt közönségének. Taposni tanítja őket, izomból. A Kolibri stúdiójából érkezett Vincze Mártonnak Robiként az a legfőbb erénye, hogy látni engedi a szakadékot a figura sebezhetetlennek tűnő, tökéletes, fiktív gladiátor éne és valódi, teljesen összezavarodott éne között. Robi agresszív nyomulása ugyanis tanult viselkedés, jól begyakorolt szerep, mely sok pénzt hoz a konyhára. Hajós Eszter – a Teátrumban végzett két éve –, a többi színészhez hasonlóan, Annaként kettős szerepben van jelen. Az egyik véglet a fegyelmezett, lassú gesztusokkal élő, határozott, elegáns, tekintetét napszemüveg mögé rejtő jégscobor, a másik pedig a tablóképek alatt zokogó, magányos haldokló, aki iszonyatosan görcsösen, mohón, még utoljára ki akarja harapni a részét az életből. Sokak számára lesz emlékezetes Fodor Annamária Esztere is, akinek alakja kissé Sylvia Plath *Üvegűra* című regényének főhősét, Esthert idézi. Eszter papírvékony, áttetsző, szinte nincs is, kicsúszik a létből, kitörli magát, mert azt gondolja, hogy megőrült. A jelenleg bábszínész szakos Fodor Annamária alakítása keskeny határvidéken mozog: valóban nem lehet eldönteni, hogy Eszter tényleg beteg-e, vagy pedig

látó, aki képtelen megbirkózni adottságával. Simon Kornél, aki a PESZ Magyar Színház stúdiójából érkezett, Péter szerepében eleinte az egyetlen hipernormális szereplő illúziójával áltatja a nézőt. Íme egy komoly, hivatásának élő ember. A figura akkor kezd igazán érdekessé válni, amikor talajtalan lesz, és az atyáskodó doktor bácsi helyébe egy félszeg, remegő kezű fanatikus lép. Sáfár Kovács Zsolté, a halálfigurát játszó színészé az egyetlen igazán ismerős arc a fiatal társulat tagjai között. Langeléta, kopasz, jóindulatú, kappanhangú alakja automatikusan könnyebbült nevetésre ingerel, és a szerző bőségesen el is látja őt poénokkal. A viccesen vagy komolyan felmerülő szerepkörök összességéből (portás, ügynök, perverz kukkoló, halál, Jézus-alak) leginkább egy esetlenül apáskodó figurának látszik, aki sajnálja a fiatalokat, és nem hagyja, hogy továbbra is becsapják önmagukat. Ő az előadás leginkább civilnek ható szereplője, fura kakukktója; és mégis ő a csiriz, mely összeragasztja a szálakat.

BARÁTHY GYÖRGY: ALGEBRA (Artéria Színházi Társaság, R. S. 9.)

ZENE: Jánosházy Péter. **DRAMATURG:** Csikós Il-dikó. **ÍRTA ÉS RENDEZTE:** Baráthy György.

SZEREPLŐK: Hajós Eszter, Fodor Annamária, Tabi Orsolya, Simon Kornél, Vincze Márton, Hetényi Zoltán, Sáfár Kovács Zsolt.

SZÁNTÓ JUDIT

Lektűr, tupírozva

■ SAMUEL BENCHETRIT: A PÁRIZSI GYORS ■

A franciák ebben a műfajban páratlanok. Kiszemelnek egy váratlan alkalmi találkozásokra alkalmas helyszínt (és a vasút – pályaudvar, váróterem, vonatfülke – mintha erre a célra teremtdőtt volna), belevetnek két-három, legtöbbször átlagos, de azért nem unalmas szereplőt, és a köznap hangnemből kibontakozó társalgás előbb-utóbb eljut az élet nagy közös nevezőjéig, többnyire a szerelemig, de az élet-halál-magányosság perspektívái sem mennek ritkaságszámba. A műfaj új divathullámát egyébként az abszurdok indították el, Ionesco, Pinter és társaik, a maguk rövid, egy helyszínes, kevés szereplős darabjaival, amelyek a banalitástól rugaszkodnak el az örök nagy témák felé; a bulvár, a majdnem irodalom lektűr aztán ezt a receptet hígította fel, és tette közfogyasztásra alkalmassá.

A furcsa nevű francia szerző, Samuel Benchetrit is effajta ügyes pszeudoabszurdot küldött a Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójának színpadára. Az egyszerű alaphelyzet – három ember várja

jeszt a nézőtérén: a három ember közül kettő, a fiatal nő (Michelle) és a fiatal férfi (Vincent) szerelemre gyullad egymás iránt, és a végén kettesben szállnak fel a párizsi gyorsra, magára hagyva a harmadik szereplőt, a nő apját (Charles-t), holott ezt a kettőst, a lányt és apját különlegesen meghitt kapcsolat fűzi egymáshoz.

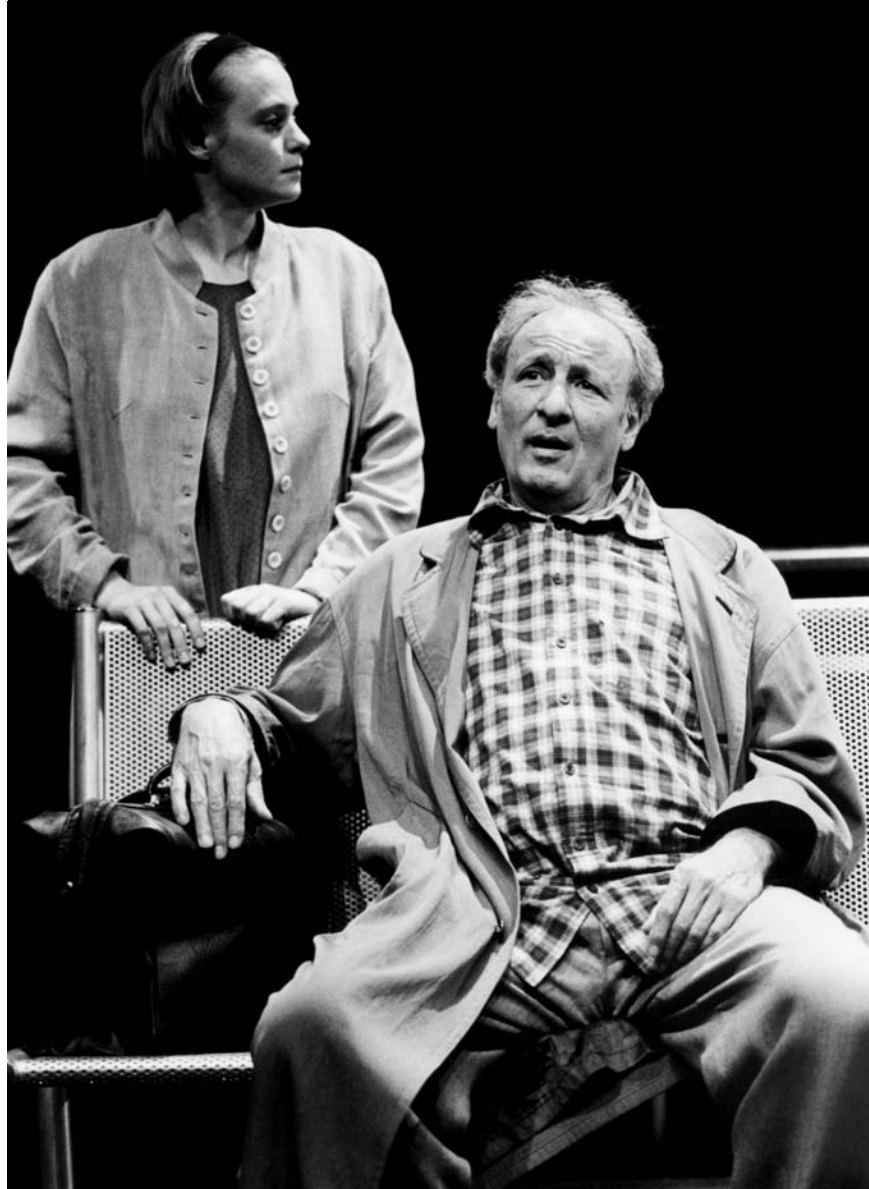
Az egyszerű történetet a dramaturgiai kiműveltségű szerző több írói fogással is igyekszik megbolondítani. Először is egy adag titokzatossággal. Az apa-lány kapcsolatra csak jó színpadi negyedóra elteltével derül fény, addig a fiatal férfi azt hiszi, a másik kettő is idegen egymásnak. Megokolva nincs ez a megtévesztési komédia; éppen ezért a néző kombinál, és elképzeleli például, hogy egy összeszokott szélhámoskettős vezeti az orránál fogva a balekjelöltet, praxisukban talán nem is először. Titokzatos a darab vége felé Michelle hosszú percekre rúgó eltűnése is, és mivel a magyarázat újlag elmarad, a néző megint gondolhat mindenfélére, öngyilkosságtól valami sötét machinációig, amelynek keretében Michelle ki-



Vallai Péter (Charles), Karácsonyi Zoltán (Vincent) és Juhász Réka (Michelle)

a párizsi gyorsot egy isten háta mögötti kis helység vasútállomásán – eleve hordoz bizonyos feszültséget: a történésnek, bármi legyen is az, egy átlagos, még a késést beszámítva is körülhatárolható várakozásnyi idő alatt kell kifejeznie és lezárulnia. A hamar nekilendülő történés a maga banalitásában is olyan, ami érdeklődést ger-

szolgáltatja a megzavarodott Vincent-t a rejtélyes szándékú Charles-nak. Mindez hasztalan spekuláció: Michelle, mintha csak pisilni ment volna, visszajön, és az előbb még kétségbeesett Vincent úgy fogadja, mintha mi sem történt volna. Mint ahogy a banális végkifejlet ellenére körüllegli a befejezést némi titokzatos-



Schiller Kata felvételei

Juhász Réka és Vallai Péter

ság: igazi szerelem érett-e meg előttünk, avagy rutinos férjfogási manővernek voltunk tanúi; kárvallott, szerencsétlen öregember-e a magára hagyott Charles, vagy csak meg akart szabadulni lányától, hogy zavartalanul bolondíthassa a nőket (mint ahogy rögtön randevút is szervez a negyedik, láthatatlan szereplővel, a hangosbeszélő bemondónőjével).

Egy további eszköz a darab felértékelésére a franciákhoz mindig is közel álló szürrealizmussal való visszatérő kacérkodás. Számos citálásra alkalmas motívum közül említsünk itt csak hármat: a bemondónő beszámolóját egy Vincent-hoz az összetévesztésig hasonló fiatalember friss keletű öngyilkosságáról (emiatt késik a vonat), Michelle gyerekkori meséjét az öt nyomtalanul csipkedő szomszédasszonyról vagy Vincent panaszát szüleiéről, akik azért hazudták magukat nem vér szerinti szülőknek, hogy az elmenekülő fiú szobájában a papa kiállíthassa képeslapgyűjteményét.

Mindez azonban csak leleményesen – és ismerjük el: kulturáltan – alkalmazott ködösítés, amely a szerény anyag felstilizálására (a *feltupírozás* szó talán ideillőbb volna) és nem utolsósorban az egy és negyed órás játékidő kitöltésére való; persze a rendező – adott esetben az Asbóth utcába kiránduló Fodor Tamás – bolond lenne, ha nem használná ki ezeket az alkalmakat: a szürrealista betétek pléhpfával való előadásától a titokzatosságból adódó feszültség speciális kiaknázásáig, vagyis az egyidejűleg többfajta, egyaránt jogosult lehetőség eldöntetlen felvillantásáig. Fodor meri vállalni a kihívást, ami három pad és a rajtuk ülő három ember statikus szituációjának dinamizálásában rejlik, és sokszor fel is rázza az állóképet (például feszültséggel tölti fel a két kávézási jelenetet, amikor előbb Michelle és Vincent, majd Vincent és Charles megy ki kávé inni; a néző ismét hajlamos eltöprengeni, mi történhet vajon a színpadon kívül, holott semmi – kávéivás történik). Csak kis részben írható az ő számlájára, hogy az előadás így is többször leül, unalmassá válik, és bántóan sorjáznak az obligát közhelyek („Ez a különbség férfi és nő között... A nők már akkor sírnak, amikor elmegyünk, a férfiak meg, amikor a nő nem jön vissza”). És még szerencse, hogy – bizonyára a dramaturg, Szeredás András közreműködésével – kihúzták a szöveg utolsó mondatát, ezt a kínosan durranó közhelyet: „Az édesanyámra emlékeztet... Azt hiszem, így fogom kezdeni” (ti. a bemondónővel).

A felelős persze elsősorban a szerző; Fodor ugyanis valóban törekedett rá, hogy a színészi játékot „főidőben” is, „holtidőben” is mozgalmassá, változatossá és némely mozzanatban, például a legőszintébb személyiségrétegben: a sokarcú magány megélésében emberivé is tegye. Az ilyen, egyestés szórakoztatásra szánt, műlékony életű darabocskák hatásának azonban van egy alapvető titka: miközben a szerepek alapszinten elég ügyesen felskicceltek és általános tartalmukban elég igazak ahhoz, hogy jelentős színészek is hajlandóak legyenek beléjük költözni, sikerükhöz nélkülözhetetlen az ilyen színészekről eredő vérátömlesztés. Nem csoda, hogy Párizsban egy Jean-Louis Trintignant formátumú és presztízsű sztár kölcsönözte *présence*-át – érdekességét és rajongással övezett kis modorosságait – Charles figurájának, és Michelle lánya szerepét tulajdon lánya, a szintén sztár (azóta tragikusan elhunyt) Marie vállalta; megérezték, hogy a darab alkalmas rá, hogy ők ketten akár szenzációt is keltsenek benne.

Nos, Fodor Tamás nem volt ily irigylésre méltó helyzetben; ezen a színpadon ő az egyetlen sztár (még ha ezúttal sztár formátuma nem is elsöprő erejű). Hármasszögata – Vallai Péter, Juhász Réka, Karácsonyi Zoltán – tisztelen helytáll, de nem vibrál tőlük a színpad. (A negyediknek, Kóti Katinak egyetlen hatás eszköze, a hangja lehetne szuggesztívabb, színezebb, randevúra ingerlőbb.) Vallai immár főleg impozáns, szálas, ősz hajú megjelenezésével és szép beszédhangjával hódít, amúgy újabb időkben minden szerepét ugyanazzal a modorkészlettel stafírozza ki, bár elismerem: abban, aki először látja, még kelthet illúziót. A két fiatal becsülettel küzd, hogy ne csak instrukciókat valósítson meg, hanem egyéniségét színpadilag is érvényessé tegye; az eredmény még nem meggyőző. (Habár Karácsonyi Zoltánt láttam már remeknek is, a *Bűn és bűnhődés a rácok mögött*-ben; igaz, abban az előadásban mindenki tíz centivel önmaga fölé nőtt.)

Szegő György díszlete korrekt, Németh Ilona jelmezei jelentéktelenek. A pikáns arcú Juhász Rékát lehetett volna franciásabban, sikkesebben öltöztetni; a ruha előnytelenségének nincs mondanivalója.

**SAMUEL BENCHETRIT:
A PÁRIZSI GYORS
(Budapesti Kamaraszínház,
Shure Stúdió)**

FORDÍTOTTA: Karikás Péter. **DÍSZLET:** Szegő György. **JELMEZ:** Németh Ilona. **DRAMATURG:** Szeredás András. **ASSZISZTENS:** Kákonyi Éva. **RENDEZŐ:** Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Juhász Réka, Vallai Péter, Karácsonyi Zoltán, Kóti Kati.

STUBER ANDREA

Pécsi menetnapló

A Pécsi Nemzeti Színház 2002–2003-as műsorterve körülbelül annyira tűnt ígéretesnek, mint amennyire nem. Zömmel jól bevált darabokból állt, amelyek bemutatója nem rejt magában különösebb kockázatot, kísérletezéssel nem biztat, nem fenyeget, váratlan ambíciókat feltehetően nem sarjaszt a színrevivókben. (Ámbár sosem lehet tudni. Nagyobb tapasztalattal általában előre látható, hogy kitől-mitől mit várhatunk, de biztosra menni lehetetlen. Szerencsére.)

A pécsi program többé-kevésbé átlagos színházi szakszolgáltatást kínált, amelynek jegyében évadkezdéskor tizenkét premiert hirdettek, majd pedig tizennégyet valósítottak meg. A bizonytalansági tényezőket rejtő kivételek közé sorolható Spiró György *Elsötétítésének* műsorra tűzése (rigorózus színmű, egy évvel korábbi, pesti színházbeli ősbemutatója vegyes fogadtatásra lelt, és nem lett slágerdarab a Váci utcában), továbbá a többszörös koprodukcióban készült Bertolucci-átirat, *Az utolsó tangó Párizsban*. Ez utóbbról annyit mindenki tud látatlanban is, hogy pikáns dolog, így eleve lehetett vonzereje a közönség számára, de ettől még bárhogy elszülhetett volna. (Illetve a létrehozói tudhatták, hogy elszülni nem fog, s botránytól sem kell tartani.) A harmadik kivétel a *Kakukkfészek* a tánctagozat előadásában, ami elég bátor vállalkozásnak mondható.

A tervezett program ígéretességét inkább a standard darabok sugallták, mint az előbb felsorolt rizikósok. A táncosok egy tuti balettel is jelentkeztek, a *Diótörő*-vel, míg az operát szintén egy könnyed sikerdarab, a *Szöktetés a szerájból* képviselte. Jó minőségű kommerszként László Miklós *Illatszertára* és Eisemann Mihály *Fekete Péter* című operettje készült beékelődni a repertoárba. Spirótól *Az imposztort* is műsorra tűzték, valamint egy másik kortárs szerző, Szakonyi Károly *Adáshibáját*. Afféle önképző színházi produkcióként egy kései, halovány Pirandello-dráma várta nézőit, és végül, de elsősorban két nagy Shakespeare-tragédia készülődött: a *Hamlet* és a *Rómeó és Júlia*. Ez sokat mondó vállalkozás. Az a színház, mely egyazon évadon belül önértékű bemutatja a *Hamletet* és a *Rómeó és Júliát*, bizonyára ereje teljében van, színésztársulata gazdag, érett, hiánytalan. Férfiből, nőből, fiatalból,

idősből – mindenféleből formátumos színészek állnak rendelkezésre ahhoz, hogy megfelelő Rómeót, Mercutiót, Lőrinc barátot, Hamletet, Claudius, Poloniust, Júliát, Gertrudot stb. állítsanak ki. Továbbá bírnak olyan rendezőkkel, akik a társulatban folytatott többévi építőmunka után most jutottak el oda, hogy felkészült színészeikkel kifejezzék alaposan megérlelt mondandójukat e remekművekről, amelyekből mindig csak valami fontosat lehet eljátszani, az egészet talán soha. (Jellemző női türelmetlenségtől hajtva itt most előreszaladok, és közlöm, hogy a két Shakespeare-előadás mindebből szinte semmit nem igazolt.)

HÁROM A MAGYAR

Impozáns hétvége nyitotta meg a pécsi szezon bemutatóinak sorát; október elején három estén három magyar darab premierjét tartották. Némiképp a véletlen sodorta ezeket egymás mellé, hiszen *Az imposztor* színrevitele Jordán Tamás elfoglaltságai miatt tavaszról ősre csúszott, az *Adáshiba* pedig télire beköltöző produkció: nyáron született a Horvát Színház szabadtéri színpadára.

Az imposztor sajátos eset; az évad elején létrejött előadás más konstellációba került az évadvégére, amikor is Németh Ákos invitálására részese lett a POSZT versenyprogramjának. Ősszel Jordán Tamás még egy pesti kishízház igazgató-rendezőjeként jött a pécsi-ekhez Bogusławskinak, tavasszal már a Nemzeti Színház vezetőjeként. Ez a pozíció a közönség szemében talán emeli is a vendégjáték rangját, fényét. Ráadásul Jordán (tetszőleges évszakban) sokat elvesz az idős csepűragó kiábrándultságából és cinizmusából. A darabbéli vendégművész anyagiassága – ahogyan magáévá teszi a színház összes pénzét, s közönyös alapossággal meg is számolja mindenki szeme láttára – keltethet ugyan némi ellenszenvet, de a társulatban való közlekedésében mégis van egy jó adag jovialitás, sőt már-már némi halvány „lukaizmus” (vö. *Éjjeli menedékhely*). A pécsi Bogusławski egyáltalán nem kiszáradt alak, inkább gyakorló sármőr. Ez mindenesetre jól illik az előadás atelier-hangulatához, hiszen Hargitai Iván rendezése leghívebben a színházat mint munkahelyet ábrázolja. Talán ezért a lehetőségért kellett a történetet kiemelni a maga korából (a XVIII. század elejéről), s a *majdnem* mába helyezni át. Történelmi léptékben a húsz-egynéhány évvel ezelőtti kor ugyanis csaknem manák tekinthető. Hogy az előadás kezdetét jelentő vetített képeken egyebek mellett az 1980-as moszkvai olimpia megnyitóját látjuk, s Brezsnyev lesz a darabbéli *Tauffe*-ben istenített uralkodó, ez egyeseknek (a nagyon fiataloknak) semmit nem mond, másoknak (a nem nagyon öregeknek) túl sokat is, összességében pedig nem elegendő.

A konkrét társadalmi-politikai kontextus súlytalan marad, viszont megejtően létrejön a színházi légkör. Érzékletes a sivár, mégis családias színészbüfé hangulata (Kovács Yvette a díszlettervező), a tehetségtől hirtelen felfűtötté váló, gyertyafényes próba, a színpadi és civil pozícióknak az az öntudatos összemosása, amit N. Szabó Sándor valószínűleg Rogowski szerepében. Vagy ott van az a többeknek többfélén emlékezetes momentum, amikor Jordán-Bogusławski vendégművész felismeri Sólyom-Hrehorowiczównát, és egymás nyakába borulnak. Egy pályatársamat (cikke szerint) meghatotta az őszinte, hiteles helyzet, amelyben valóban két régi, egyetemi színpados játszótárs találkozik újra. Másik kollégám (POSZT-os felszólalása szerint) kirívóan machénak, csupa klisének találta e jelenetet. Én meg önróniának véltem. A színészek pont ilyen viharosan szoktak megömleni egymásnak, bármit gondoljon is ki-ki a másiktól. Ez a már-már parodisztikus pillanat része annak, ahogy e kellemes és nem jelentős előadás szemérmesen és szerelmesen elsusog valamit a színházcsinálásról. Ebben sikeres Hargitai Iván rendezése. Igaz, a bemutatón a darab politikai botrányba torkolló harmadik felvonását találtam a legerőteljesebbnek. Talán mert végre egyszer átérezhetővé vált a skandalum a maga felemelő és félelmetes mivoltában. S talán mert akadtak színészek – a Kamińskát játszó Fábán Anita vagy a Rybakot megformáló Harsányi Attila (ők most megválnak a pécsi színházról) –, akik épp itt, a darab vége felé kezdtek jók lenni szerepükben. Nagy kérdése mindig *Az imposztor*nak, hogy a társulatot játszó társulat elég markáns figurákat képes-e színre hozni. Itt Pécsen most egyenként nem vagy csak ritkán hatottak érdek-

nek a színészek. De az együttesük tartalmas. (Tagadhatatlan jó érzéssel jegyzem meg, hogy ebben az előadásban a kritikus – az Ottlik Ádám játszotta Chodžko – nem hülye! Nagyon utálni való persze, de legalább nem hülye.)

Az *imposztor* előzőeken helyet csinált egy másik Spiró-darabnak, az *Elsötétítés*nek, amelyet *Az imposztor* után, tízórai kezdettel a nagyszínpadon játszottak. Itt kell szövé tennem, hogy a szerző, aki sok mindent nagyon pontosan meghatározott a színrevivők számára, elkövetett egy súlyos írói mulasztást. Nem kötelezte a darabot bemutató színházat instrukcióban arra, hogy a nézőtér különös gondossággal legyen kialakítva. Így fordulhatott elő, hogy a pécsi produkció jószerével láthatatlan – ugyanis a hősök mindvégig egy asztalnál ülve beszélgetnek az alig emelkedő nézői tribün aljában. A legádázabb nyújtózkodással sem lehet folyamatosan a színészek arcára tapadni. (Azt meg soha nem fogom megtudni már, hogy Kovalcsik Anikó jelmeztervező milyen zoknit adott a Férfit játszó Lipics Zsoltra, és meddig ért a Nő, Gráf Csilla ruhája.) Ha eltekintek a Balikó Tamás rendezte előadás vizuális korlátaitól, és mondjuk, pályát tévesztett rádiójátéknak veszem, akkor is az idei pécsi évad egyik értékének tartom. Ámbár nem vitathatatlan értéknek. Ugyanis bárki vitathatja, aki nem Pécsen, hanem az őszi Thália színházbeli vendéjátékon látta, amikor hosszú csúszás és nyüglődés után az éjszaka közepén három ideges, kapkodó, dekoncentrált színész elhadarta a drámát.

Optimális esetben a pécsi *Elsötétítés* olyasmit (is) mutatott a darabból, amit a Pesti Színház okos és elegáns előadása nem: szenvedélyeket. Marton László rendezésében nagy erejű, analitikus tézisdramát láthattunk a Váci utcában, itt meg izgalmas, remegő, kétesélyes küzdelemnek lehettünk tanúi. Már a felütés is más: az asszony a hazatérő Férfit nem illedelmes hitvesi puszival fogadja, hanem zaklatott szerelmes csókban forrnak össze. Azután megtárgyalják, hogy a harmadik zsidótörvényre való tekintettel, gyermekük érdekében felbontsák-e vegyesnek bélyegzett házasságukat. A pesti színházbeli főhős, Lukács Sándor higgadtan és józanul fogott bele mondandójába, az asszony meggyőzése érdekében lenyűgöző egyszerűséggel és szuggesztivitással beszélt. Lipics Zsolt még nincs egészen túl a döntésen. Vívódó, dúlt, felindultságában remeg a keze, és sokáig némi bizonytalanságot hagy a szócsata végső kimenetelét illetően. Gráf Csilla a Nő szerepében kevésbé karcos és okoskodó, mint Hegyi Barbara volt, s egyúttal finomabb, emocionálisabb. Helyenként kész gyönyörűség Gráf és Lipics kettőse! Rádásul nem nagyon üt el, viszonylag jól illeszkedik hozzájuk Fillár István (Barát) visszafogott, kulturált játéka. Lipics színészetében egyszerre tud jelen lenni az érzelemgazdagság, a pikírtetés és a fanyar humor. (Vevő vagyok erre a mixtúrára.) Gráf Csillából pedig kitüremkedik a Nő igazsága, vagy nem is tudom, mi történik vele. Ez a darab két egyenrangúan nagyszerű szerepet kínál, a Férfiét és a Nőét. Az egyszeri néző azonban csak egyféle lehet – vagy férfi, vagy nő –, és nehezen megy neki, hogy ugyanabban a pillanatban mindkét hős helyzetét átérze. (De legalább megpróbálja. Mint McMurphy, akiről alább még úgyis lesz szó.)

A korunkhoz közelítés *Az imposztor*nak nem sok nyereséget hozott, az *Adáshiba* viszont kifejezetten rajtavesztett. A mű a maga idejével együtt a biztonságát is elvesztette, mivel a színre hívó Bezerédi Zoltán se békében hagyni, se ártételmezni nem bírta. Megpróbálta a Bódog családot a mában helyezni el, de ez csak a tévéműsorokra vonatkozó beszólások szintjén valósult meg. Az aktualizálás logikus következményeit vagy nem gondolta végig a rendező, vagy azt hitte, hogy majd mi nem gondolunk velük. Például hogy kerül a szomszédba a tolokocsis Szűcs úr (Stenczer Béla) manapság tévézni? Vagy elképzelhető-e a család legmenőbb tagjáról, a jól szituált Dönciről (Lipics Zsolt), hogy használt téglát hajkurász garázsa építéséhez, és ócskavastelepről szerzetteti be a hozzávaló ajtót?



Spiró György: *Elsötétítés*. Gráf Csilla és Lipics Zsolt

A színpadon zavarodottság. A színészi játék éppoly hevenyészett, mint Znamenák István díszlete, amely egyszerre jellegtelen és használhatatlan. (A jegyek nem helyre, hanem befutóra szólnak a Kamaraszínházba, ezért minden néző hosszán válogat az ülések közül, mert bárhová telepszik is, ott mered előtte a színpadon egy bútordarab, amely kitakar.) A színészek rosszul hangzó mondatokba kapaszkodnak. A Pécsre Bódogné szerepében visszalátogató Vári Éva jön ki a legjobban az egészből. Ő hoz egy érző, áldozatos, mindent elsöprően anyai anyát. Barkó György Bódognéként bájosan jelzi idegenkedését az elüzletiesedett világtól – tróóóóó, mondja többször, nagyon hosszú ő-vel. (A molyt is ugyanígy megnyújtja, bár annak nincs társadalombírálati stichje.) Lipics a maga dinamikus módján fel-felfortyan, Simon Andrea kedvesen locsog Saciként, Füstí Molnár Éva Vandája vehemenssen különbözni akar, Széll Horváth Lajos sápadtan keresi a helyét és az emberek megváltásának módját mint Emberfi. Kibekkelik valahogy az estét.

KAKUKKTOJÁS

Októberben még egy bemutatóra sor került a nagyszínházban. A *Fekete Péter* rendezője Halasi Imre, akit az igazgató Balikó Tamás és a művészeti vezető Hargitai Iván nyilván beváltnak minősített e munkája alapján, hiszen a következő évadra is felkérték dolgozni. Egyáltalán: a pécsi vezetőség hűséges: minden vendégrendezőt visszavár, visszahív, visszafogad. Ifj. Bagossy László talán kívül esik ezen a körön, pedig ő a megelőző szezonokban létrehozott egy-egy jó előadást Pécssett (*Éjjeli menedékhely*, *A revizor*), mégis hiányzik az idei és a jövő évi műsortervből, és igazán hiányzik.

A *Fekete Péter*-előadás engem speciel a legkisebb lelkesedésre sem készítetett, de elismerem, hogy eléggé elhanyagolható hányadát képeztem a nagyjából jól szórakozó közönségnek. Azért nekem is nyújtott élményt az a délután. Megtudtam, hogy igazából kicsoda Stenczer Béla, aki teljes ellátást mondhatott magáé-

nak ebben az évadban, hiszen az *Adáshiba* Szűcs ura mellett Poloniust, az *Illatszertár* Hammerschmidtjét és Lőrinc barátot is eljátszotta. Nos, Stenczer Béla ragyogó, klasszikus operettszínész, aki Gaston Auriol pici szerepében erőteljes duzzadó, lehangoló, elsöprő lendületű. Ugyanez nem mondható el a főszereplőkről, akik mintha nem ölték volna elég munkát az előadásba. A címszerepben Lipics Zsolt jobbra fáradt, görcsös, ötletelen rutinpoénokat kínál. Nyelvét nyújtogatja, kacag mint hiéna, ilyesmi. Mellette a dekoratív Lesznay Katalin Colette-ként operettet játszik, a sikkesen nyakigláb Fábián Anita viszont musicalstílusban éneklő Claire-t. A táncról talán ne is beszéljünk, azt hat-hat lábánézó fiú és lány abszolválja. Fillár István (Lucien) jóvoltából az eleganciát legalább nem kell teljesen nélkülözni, de azt azért nem írnám alá, amit a fináléban énekelnek a játszó, miszerint: operetthez nem kell szépség, operetthez nem kell ész...

A különös táncjáték, a *Kakukkfészek* november 15-én és 16-án került színre a Kamaraszínházban, két szereposztásban. A legkevesebb, amit elmondhatunk, hogy érdekes. Meg a legtöbb is ez. Weber Kristóf, Balikó Tamás és Keveházi Gábor írta színpadra Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* című regényét – Balikó a díszletet is jegyzi –, és többé-kevésbé talán sikerült elmesélniük szavak nélkül a történetet. Azon túl semmit. Lényegtelen apróságokhoz ragaszkodott a koreográfus Keveházi Gábor (például hogy a McMurphynak nagyon fiatal és nagyon kevésbé jellegzetes Pataki Szabolcs McMurphy-sapkát viseljen, és a pólója ujjában tároljon cigarettát, mint Nicholson a filmben), a lényegesebb dolgok azonban ábrázolhatatlannak bizonyultak. Hogyan mutassa meg az Indiánt játszó Lencsés Károly, hogy ő – a többiekkel ellentét-

ben – nem beszél, amikor itt a műfajból adódóan mindenki hallgat? Rádásnak ropja el azt is, hogy egyszer mégis megszólal? Eltáncolható-e egy artikulálatlan üvöltés? Lehet-e drámai pillanat a Főnéni fojtogatása, ha Czebe Tündét már addig is sűrűn fogogatták, emelgették, rakosgatták tánc gyanánt? És tovább sorjáznak a kérdések az adaptáció irodalmi-filmes előzményeinek ismeretében. Aki pedig ezeket nem ismeri, annak marad a látvány: néhány fura fickó – a sokkal kevésbé táncos, mint inkább jó mozgással és kifejező alkattal dolgozó fiatal pécsi táncosok. A legremekebb figura Weber Kristóf. Ő a zeneszerző, aki az előadás zenéjét jelentős mértékben a Forman-film zenéjéből szerezte, viszont önállóan adja az egyik „tengőt”. Felemás zokniban ücsörög, félig felnyírt hajjal, oldalra szegezett fejjel, bamba arccal. Igazi kabinetalakítást nyújt.

FÉLRELEPÉSEK

December 6.: *Illatszertár* Mikulásra. Közvetlenül a premier előtt Gordon Zsuzsa átadja a tizenkét éve alapított Szendrő-díjat Bánky Gábornak, aki, mintegy hálából, igen jó Sípós ura az előadásnak. (Bár az kicsit zavar, hogy talpig becsületes ember léte ré tortát csen, és belegyömöszöli a táskájába.) É. Kiss Piroska díszlete a drogéria kirakata mögött a békebeli Váci utcát villantja fel, amire G. Béres Attila rendező rá is harap. Csorog a víz, esik a hó, és élet próbál lenni a kirakaton túl. Koldus, zsebtolvaj, járókelő, rendőr mozog arra. Néha be is jön az élet az üzletbe. Például amikor egy cseléd lány esik be szappanért, s a személyzet addig kitérő modora rögtön nyersre vált. Különben minden szépen

Illatszertár



zajlik a formák szerint, néha harangjátékenére, gépiesen. (Bár e bábjáték mozdulatait nem minden szereplő dolgozta ki elég precízen.) Finom, kicsit fanyar illat terjeng. Egy kellemes parfüm a nézőtérben a közlemben. Az előadás is kellemes, finom, stílusos, bár jó néhány szereplő „nincs meg”. Stenczer Béla Hammerschmidtnek túl sok. Az ő harsogó, kicsattanó drogériatulajdonosának nem bír halk fájdalomra lenni. Vidákovics Szláven Asztalos urának az elején akadnak fals hangjai, azután belejön. Gráf Csillában viszont nincs semmi irritáló, pedig arra Balázs kisasszonyként szükség lenne. Helyes kis szöke nő, miért pikkelt rá bárki is? Széll Horváth Lajos (Kádár), Fábíán Anita (Rátz) és Tadic Agnes (Molnár) helyénvaló és felejthető. Nem úgy Urbán Tibor – ő a pécsi társulat legnyomósabb fiatal karakterszínésze –, aki Árpi, a kifutófiú képében egyfelől maga a lihegő, lázas odaadás (ahogy kész elgázolni a biciklijével Kádárt, az frenetikus!), előléptetése után pedig még az arcvonásai is szinte eltorzulnak attól, hogy hatalomra tett szert. Jut még egy kedves pillanat a premier végére. A koldust játszó névtelen szereplő áll a tapsnál a sor szélén, és álmodozik. Azt játssza magának, hogy ő a főszereplő. Ragyog az arca ettől.

Ugyanezen a hétvégén volt látható *Ártatlan bűnök* címen Pirandello *Nem tudni, hogyan*ként ismert művének premierje a Szobaszínházban. (Ezt a darabot jószerével csak Pécsen ismerik. 1971-ben itt volt a magyarországi ősbemutatója is.) A művet a színész Rázga Miklós tárta elénk, elég súlyos csalódást okozva nekem, aki *Ványa* bácsi-rendezését igen szerettem. Ezúttal egy érvénytelen darab hiteltelen előadását hívta létre. Ráadásul antihumánus is a tett, amennyiben három, harminc-harmincöt perces felvonás zajlik stúdiósínházban, ahol a húszperces szünetekre nem szabad bent maradni, kimenni meg szinte nincs is hová. (Ehhez képest Tresz Zsuzsa díszlete az első felvonástól a másodikig nem változik – fehér falak, kék, zsalus ajtók, charter-járatos, félpanziós nyaralást idéző környezet –, a harmadik felvonásra viszont ravatalozóvá válik a helyszín, a végkifejletről árulkodva.)

Két olasz házaspár négy tagja bő szókinccsel azt ragozza darabhossziglan, hogy vajon valóban bűnös-e az, aki megcsalta házastársát, ha különben nem akarta ezt tenni, és már el is felejtette. Ennek kapcsán a legfőbb hősnek eszébe jut, hogy ő már máskor is volt bűnös, például gyerekkorában megölt valakit, de ez kiment a fejéből azóta. Harsányi Attila, Köles Ferenc, Simon Andrea és Mészáros Sára toporog a színen. Talán van

valami titkos oka hősies erőfeszítésüknek – ki tudja, nem igényelte-e valamelyikük lelki terápiaként e strapás viszonyjátékot –, de mi, nézők a tétet nem érezzük, a szereplők kapcsolatai nem születnek meg előttünk. Külsőséges eszközöket látunk, erőltetett egymásra meredéseket, kimódolt zihálásokat. Simon Andreának – aki ez idő tájt talán már Opheliára készül – olyan rosszul megy a bemutatón Ginevra szerepe, hogy néha még össze is lehet akadni kínlódó, zavartan elkapott tekintetével. A produkciónak alighanem az az egyetlen erénye, hogy Mészáros Sárából – akin itt minden szép ruha esetlenül fennakad – előhívott valami dacos színészi akarást, amely aztán két és fél hónappal később szerencsésen utat tör magának a *Rómeó és Júliában*.

Szerény karácsonyi ajándék december 20-án a *Diótörő* bemutatója. Nem a háromfelvonásos, Petipával és Vajnonnennel fémjelezhető változat, hanem a koreográfus-rendező Egerházi Attila saját átirata. Már csak ezért sem lenne méltányos összehasonlítani, mondjuk, a Magyar Állami Operaház előadásával a pécsit. Ez utóbbi mindenben a fele (se) az előbbinek. (Az időtartam, a szereplők száma, a látvány gazdagsága vagy akár a főszereplő gyerekeknek jutó karácsonyi ajándékok

Váradi Mariann, Haramza László, Györfi István és Vermes Timea a *Szöktetés a szerájból* című Mozart-operában



alapján.) Méricskélés nélkül, önmagában is eléggé lehangolóan hat ez a produkció a maga végtelen és koncepciózus szürkeségével. Kéri Nagy Béla mint Apa szürke dobozokban rejtegeti a szürkébe öltözött gyerekeinek szánt ajándékokat: Frici (Nagy András) mobiltelefont kap, Marika (Vörös Henriette) színes ruhát és piros varázsceruza. Nagy Írisz mint Anya szürke ruhák közül választ magának egyet a fogasról. Mire megjelenik a tüsihajú, finom és érzékeny arcú, szép mozgású Venekei Marianna Mária hercegnője, valamint méltó párjaként Valkai Csaba Csanád Diótörő hercege, addigra beállt az átmeneti színvakság; már alig vagyok fogékony a kiviruló színekre, beleértve a második rész szokásos forgatagát, a különböző nemzetiségű táncosok betétszámait. (A rózsakerítő sikerült a legcsinosabbra.)

DÍSZLETSZÍNHÁZ

A *Hamlet* ideje a 2003-as év januárjában jött el Pécsre. Ahogy indul a kamaraszínházi előadás, akár a *Blair Witch Project* is lehetne. A vásznon vadul mozgó kamera mutatja az erdőt. Azután a királyi udvart látjuk Helsingörben, szürke műszörme terpen. Pezsgő, fogadás, vendégsereg, nagyvilági élet. És indul a baljós történet. Több kritikus próbálta megfejteni, hogy a rendező Hargitai Iván vajon mit is célzott evvel az új fordítást (Nádasdy Ádám), sajátos díszletet (Husztai Edit), mai jelmezeket (Kovalcsik Anikó) és modern kellékeket (revolver, mobiltelefon) felvonultató előadással. Nemigen jöttek rá. Nekem is csak egy apró részmegoldásom van: szerintem a furcsa, nagybácska színes idomokkal teleszórt helyszín térbeli tetriszjátékot formáz. Ha ráismernek, esetleg megörülhetnek neki a színházba csapatostul érkező középiskolások. Alkalmasint ők a célközönség. A színek, a formák, a bejátszások, az akciók talán épp azt szolgálják, hogy a *Hamlet*-néző diákok ne unatkozzanak. És hogy biztosan megértsék Ophelia halálát, miközben Gertrud elbeszéli, Simon Andrea bejön, és el is játssza. Plusz még rávetítik filmen a hátsó falra.

Fillár István elmésen szaval piros virágos ingben és fekete bermudában. (Akár egy amerikai turista Dániában.) Apropó Fillár. Jó színész. Régóta van Pécsen. Hargitai sem újonc már itt. Vajon miért kellett megvárni, hogy Fillár megöszüljön ehhez az izgága, rámenős, bohócos, heves, önző, infantilis Hamlethez? Unger Pálma (Gertrud) és N. Szabó Sándor (Claudius) méltóságteljesen küzd az elemekkel (vizesmedence, világító sírkő, a díszlet egyéb mélységei és magaslatai). A némán és mozdulatlanul is igen erőteljes színészi jelenlétig szinte csak Barkó György jut el.



Sólyom Katalin és Füst Molnár Éva Tom Ziegler darabjában

Miután Szellemlént és Színészkirályként lejátszott, a Sírásó-jelenetben még gondolati mélységgel, filozófiai tartalommal és metafizikai erővel képes felruházni az előadást.

Vége az mindenesetre van a pécsi *Hamlet*nek. A bevonulók akkora sortűzzel tisztelgetnek a halott királyfi előtt, hogy annak még Bajomi Nagy György Horatiója is áldozatul esik. Ottlik Ádám mint Fortinbras nyugodtan foglalhatja el a trónt: soha senki meg nem tudja, mi történt.

Február 14-én következett Nagy Viktor rendezésében, számos vendéggel a *Szöktetés a szerájból*. Ha nem is túl eredeti, de játékos gondolat jegyében: színház a színházban, ahol a színházban színház van. Horesnyi Balázs látványos és szellemes díszlete egy hatalmas csembalót ábrázol alulnézetből, amögött szék. A hangszer alatt egy rokokó játék színház, színpadán csembaló, székek, alatta játékszínház. Azon csembaló, szék, színház. És így tovább. Baloldalt hatalmas kékítőkor magasodik, amelyben Urbán Nagy Róbert mint Belmonte hol magát látja, hol a Konstanze szerepét megformáló Váradai Mariannt. Sejtelmes, pirosas-sárgás fények pásztáznak Rátkay Erzsébet pazar, dús jelmezein s a virgonc szereplőkön. Kövári Eszter Sára Blondéjának kedves hangja és bizsujainak fityegői versenyt csilingelnek egymással. Kuncz László Ozminként olyan gonosz, mint egy gyermekdarab negatív hőse. Alighanem korommal sminkelte szemöldökét, arcát, hogy egészen félelmetes legyen. Hamiskás, buffós részegsége közben telten, bugyborékoló kedvvel énekel. Szelim basát Rázga Miklós játssza, tekintélyes külsővel ugyan, de prózai hangjával kissé kirív a zenei környezetből. Rázgát nem kényeztette el színészi feladatokkal ez a szezon. Az *imposztor* súlytalanná lett Każyński direktorán kívül e fejedelmi zsarnok jutott neki a Mozart-műben.

KETTESBEN

Az operabemutató hétvégéjén állt először közönség elé egy nem tervezett, mondhatni, öntevékenyen létrejött szobaszínházi produkció két résztvevője: Füst Molnár Éva és Sólyom Katalin. (Barkó, Unger és N. Szabó mellett – vagy előtt – Sólyom a pécsi színház nagy öregje. Harmincöt éve tagja a társulatnak.) A színészi önfoglalkoztatás igényét legtöbbször a feladathiány szüli, s egyáltalán nem garantált, hogy a szerepet kereső színész jó helyre nyúl. Füst Molnár Éva – aki rendezője is az előadásnak – nem hibázott.



Tóth László felvételei

Füsti Molnár Éva és Mészáros Sára a Rómeó és Júliában

Egy nálunk ismeretlen amerikai szerző, Tom Ziegler érzékeny, érzelmes, szomorú-szép, halál környéki kétszemélyesét találta meg (Zimmermann Claudia fordításában). A *Grace és Gloria* egy rákbeteg asszony és az utolsó hetekben őt pátyolgató önkéntes szociális munkás kapcsolatát tárja elénk. Jól használható, ügyes kommersz. Kicsit melodramatikus, kicsit humoros, ahogy kell egy szívfájdító, mégis mosolygós estéhez. Füsti Molnár persze igen kevésbé amerikai. Csak amolyan magyar karrier lehet az, amit e tenyeres-talpas, malacsín kosztümös, miniszoknyás Gloria elért. Sólyom Katalin sem kiköpött idős parasztasszony a countryról. Nagyon szívósan kell durva hangú rikácsolásokkal élnie, hogy elfogadjuk zsémbes szipirtónak. Lám, amikor partnernője kisminkeli, leveszi hajáról a hálót, frizurazza cseppet, máris „illúziórombolóan” széppé válik. De azért ha nem is igazi Grace meg Gloria ők, mégis képpes, nagy játékkedvű színésznők, akik összefognak, és végigvezetik egymást meg a nézőket egy jól sikerült estén.

A március a *Rómeó és Júlia* hónapja. A produkció rendezője eredetileg Balikó Tamás – aki pályája során már többször szerette volna színre vinni ezt a Shakespeare-darabot, de ezúttal sem rendezte meg. (Feltehetőleg az igazgató fővárosi elfoglaltsága – talán Nemzeti Színház körüli tevékenysége – tette szükségessé, hogy Hargitai Iván társrendezőként beszálljon a munkába.) Magam áprilisban láttam az előadást, amikor is érvényre juttatott valamennyit a mű sodró erejéből, lendületéből, bár közlésvágy éppúgy nem feszítette, mint a *Hamlet*.

A Horesnyi Balázs tervezte, kicsit elrajzolt, patinás fal erős atmoszférájú külső és belső helyszíneket kínál (egyedül Júlia szobájának sutácska a megoldása). Pilinyi Márta szép jelmezeiben becsületes küzdelmet folytatnak méretes címszerepükkel a játékosok: Köles Ferenc – aki a Janusz Egyetemi Színpadról fejlődött fel a Pécsi Nemzeti Színházhoz – és Mészáros Sára, aki Debrecenből szerződött ide tavaly. Köles egy-egy jelenetben zöld ágra vergődik, Mészáros viszont az egész szereppel jut valamire – jószerével egyetlenként az előadásban. (Ámbár a Montague mamát játszó Lesznay Katalin is végére járt a dolognak, s úgy döntött, hogy figurája nemcsak úgy ukmukfukkal hal majd bele fia száműzetésébe, hanem kezdetűl fogva nagyon beteg. Igaz, ez kicsit rossz színben tünteti fel Rómeót, aki eszerint egy haldokló anyára hány fittyet, amikor szó nélkül kimarad éjjel.) Mészáros Sára Júliája villámcsapásszerűen beleszeret Rómeóba, s ennek az érzésnek ujjongó öröme átsüt az erkélyjeleneten. Megkéri Rómeó kezét, s innentől kezdve ő irányítja kettejük történetét. Mészáros Júliájában van ehhez reszketős bátorság és eksztatikus elszántság. Figyelemre méltó, nagy belső lángon égő alakítás a fiatal színésznő. (Nálam elvitte az idén a pécsi pálmát.)

Márciusi ismeretség a helyi publikumnak *Az utolsó tangó Párizsban*, amely a Tivoli Színházban és Dunaújvárosban látottakhoz képest új, pécsi szereplőket vonultat fel a

mellékszerepekben. A közönség tülekedik a bejutásért – Pécsen a jegyszedők a bérleteket úgy lyukasztják, mint régen a kalauzok! –, középkorú meg idősebb párok öltönyben és nagystélyiben ülnek le akár a földre is a kiemelt helyárú, ezerötszáz forintos jegyükkel, csak hogy megnézhessék Szikora János rendezését. A tér itt nagyobb, a játék messzebbre kerül, mint Pesten, de énszerintem nem árt, ha nem látjuk olyan élesen. Van itt ez a nagydarab, izzadós, szétzuhan ember, akit Balikó Tamás egyfolytában ittasan vagy álmottasan beszélget. És ez a mindenre kapható lány, akinek Verebes Linda juttat némi egészséges önérzetet és kíváncsiságot. Hogy mi fűzi őket egymáshoz, azt kívülről úgysem lehet megállapítani, más pár esetében sem. Bár elementáris szexuális vonzalmukból talán mégiscsak érzékelünk kellemes valamit.

Áprilisban a Keveházi Gábor irányította táncstudio állt elő egy pluszprodukcióval: a *Beszélő testek* című esttel, mely három egyfelvonásos balettet tartalmazott. Az első, a Bach-zenére készült *Partitions au Patio*, a francia Myriam Naisy munkája, egy régi pécsi előadás felújítása. Két férfi és egy nő főként kar- és kézmozdulatokra koreografált táncra, ami különösen a nyúláns Spala Korinnának áll jól. A második rész a leghatásosabb: a finn Jorma Elo *Bársonyvörös* című alkotásában lendületesen keverednek a klasszikus balett elemei a táncolni kétségtelenül tudó mai popdívák klipmozgásával, pantomimmal, break-táncsal, s mindezt érdekesen ellenpontosza az agyonhasznált Chopin-zene, amit hallunk. Az este az Egerházi Attila alkotta *Beszélő testekkel* és sikerrel zárul.

Májusban az ötvenedik előadása felé jár már a *Fekete Péter*, az *Illatszertár* és *Az imposztor* – amiből leszűrhetjük, hogy az évad valamennyi nagyszínházi bemutatóját jól fogadta a közönség –, látható a hetvenötödik felé közelítő, korábban született *Valahol Európában* és a századik előadását ünneplő *Jézus Krisztus Szupersztár*. Játsozták még az idén a tavalyról megmaradt *Carmen*-szerelmeket és a *Családtörténetek*, *Belgrád* előadását.

Végigkísértem a szezon, mire jutottam? – kérdezheti bárki, akár én is magamtól. Nézői tapasztalatokhoz egy vidéki nagyszínházról, amelyet Balikó Tamás vezet több mint tíz éve. Közepesen konvencionális műsorterv átlagos kivitelezése adott részletes képet arról, hogy mit akar, képzel el, tolerál, fogad be, valósít meg és nyel le az a színházi ember, aki – mint azt Jordán Tamás kinevezését követően maga Balikó tudatta egy Népszabadság-interjúban – művészi szempontból meghatározója lesz a Nemzeti Színháznak.

A kritikai élet három prominens képviselője – mint a Kortárs Drámafesztivál programjának válogatója – az impozáns műsorfüzetben egymástól függetlenül azt fejteti, hogy a rendezvény nevét alkotó szószervezet két tagját milyen nehéz értelmezni, hisz egyre bizonytalanabb, mit nevezhetünk ma drámának, és miben áll a korszerűség. Hála istennek, e gondolatmenet nem befolyásolta döntésüket, s olyan műsort állítottak össze, amelyben elsősorban az előadások művészi színvonala a döntő, s csak emellett adtak alkalmat arra, hogy a felvetett esztétikai kérdésekről is elmélkedjünk.

A fesztivál azzal a céllal jött létre, hogy összekötő kapocs legyen a különböző országok drámaírói és színházai között, tehát a szervezők számos magyar darabot és előadást mutatnak meg külföldieknek, ugyanakkor több idegen nyelvű szöveget,

NÁRAY ISTVÁN

Sokféleség

■ KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL ■

illetve produkciót ismertetnek meg hazai szakemberekkel. Aki végig tudja ülni a teljes programot, az többé-kevésbé átfogó képet kaphat arról, hogy milyen tendenciák, próbálkozások fedezhetők fel Európa-szerte, s lehetősége van arra, hogy a különböző drámai és színházi formák közötti egyezéseket és különbségeket analizálja.

Minden eseményen persze nem lehetünk jelen, hiszen a hivatalos és az off-programban tizenhat előadás szerepelt, emellett nyolc darabot felolvasó színházi formában adtak elő, és számos kísérő rendezvény (viták, dramaturgiai tanácskozások), valamint

Irma Schultz Keller (Nő), Ingvar Haggren (Férfi) és Björn Bengtsson (Idegen) a Valaki jönni fog című Fosse-darabban



Jelenet A kisfiú című előadásból
(Oskaras Korsunovas Színház)
Koncz Zsuzsa felvételei



a Forgách András vezette drámafordítói szeminárium tette valóban zsúfolttá az április végi kilenc napot. Jőmagam kettő kivételével (Petr Zelenka: *Hétköznapi öröklet történetei* – prágai Dejvické Divadlo és Gesine Danckwart: *BulibameNők* – Női Vonal) minden előadást láttam, így megkockáztatom, hogy benyomásaikat összegezzem.

Hat-hat magyar és külföldi előadás alkotta a találkozó főműsorát, ezt egészítette ki az a négy hazai produkció, amelyet valamilyen (nem tudtam megfejtetni, milyen) meg gondolásból a szervezők az off-programba soroltak. A Krétakör *Hazámházamja* pedig technikai okokból elmaradt. Az itthoni előadások közül háromnál – Sarah Kane: *Phaedra szerelme*, Marius von Mayenburg: *A hideg gyermek* és a *BulibameNők* – elsősorban az volt az érdekes, hogy kortárs külföldi szerzők drámáit miként interpretáljuk mi, magyarok.

A magyar nyelvű előadásokról – *Kórház, Bakony* (Szkéné Színház), *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött* (Budapesti Kamarszínház), *Attack* (Magma Társaság), *A negyedik kapu* (Radnóti Színház), *A Gézagyerek* (Debrecen), *Pác* (Újvidék), *Nem fáj!* (Szabadka), *A hideg gyermek* (Krétakör Színház), *Phaedra szerelme* (Pont Műhely) – e folyóirat korábban már beszámolt, tehát önálló méltatásukat mellőzöm.

Ha a bemutatósorozatot egyetlen szóval kéne jellemezni, akkor a sokféleséget említeném. Ez a művek tematikájára, dramaturgiai felépítésére, stílusára, megjelenítésük módjára, a színészi jelenlétre és technikára egyaránt vonatkozik. Par excellence drámát éppúgy találunk a kínálatban, mint regényadaptációt vagy kollektív alkotást; lineáris történetmesélés mellett zenei-asszociációs dramaturgiájú, a tér- és időstruktúrákat szabadon kezelő műveket; a lélektani-realista ábrázolás mellett expresszionista, groteszk stílusú játékokat vagy a végletekig leegyszerűsített színpadi létezőmódot. Az előadások arról győzik meg a nézőt, hogy az első látásra színpadidegennek tűnő szöveg is megszólaltatható, de ehhez szakítani kell a bevált színházi gondolkodásmóddal, a rutinmegoldásokkal, s meg kell találni a megfelelő színpadi kifejezést, de főleg: színészi stílust. Minderre a külföldi produkciók igen érzékletes példákat szolgáltatnak.

A londoni The Bush Theatre & The Red Room produkciójában a darab és az előadás összhangja alig született meg. A rendező, Anthony Nielson saját darabját vitte színre. Az *Öltés* alighanem témájának köszönheti azt a sok díjat, amit Anglián belül és kívül kapott, ugyanis egy terhesség kapcsán a férfi-nő kapcsolat szélsőségeit mutatja be hol riasztó naturalizmussal, hol kimódolt formai kunsztok segítségével. Aligha tekinthető azonban forradalmian új dramaturgiai megoldásnak, ha egy párkapcsolat története időben visszafelé pereg, de az sem, ha ezt az időkezelést időnként összezavarják. Márpedig ez történik az *Öltés*-ben: kezdetben egy, a gyerek halála utáni szakítás jelenete zajlik, majd szeretteik és viharos veszekedések epizódjait látjuk – ezek csúcspontja az az abszurditásig elvitt szituáció, amelyben a férfi a kváziszüesség állapotának létrehozása céljából a nőt vaginájának összevarrására kényszeríti –, s végül azt az epizódot, amelyben két egymást szerető fiatal úgy dönt, hogy gyereket vállal. Lényegében üres térben folyik a rövid szekvenciákra szabdaltnál, fizikailag és pszichésen is rendkívül megerőltető játék, s a két színész – Selina Boyack és Phil McKee – intenzív jelenlétével, fölényes technikai tudásával már-már feledtetni tudja a darab és a rendezés modorosságait.

Szintén kváziüres térben játszódik a svéd Riksteatern Jon Fosse-előadása, de mekkora a különbség a két produkció szellemiségében, színészi-rendezői megvalósításában! A kamrabeli *Őszi álmom* után az itt látott *Valaki jönni fog* is igazolja, hogy Jon

Fosse napjaink egyik meghatározó drámaírója. Pedig darabjaiban a külső cselekvés szintjén alig történik valami. Ebben a műben is csak annyi, hogy a világ zaja elől megbújni szándékozó házaspár frissen vásárolt, magányosan álló házával ismerkedik, s találkozik az ingatlan régi tulajdonosával. A dráma természetesen a felszín mögött zajlik, a zenei motívumokként szüntelenül ismétlődő mondatokban, a félszavakból álló dialógustöredékekben, az érintésekben, a pillantásokban. Félelem hatja át a kapcsolatokat. Nem tudni pontosan, mi történhetett velük, de a pár szinte menekül az azilumot jelentő új házba, ugyanakkor attól tart, hogy nyugalma nem lesz zavartalan, hogy a külvilág ide is betör, mint ahogy ez meg is történik a harmadik megjelenésakor, akit a Nő szívesen, a Férfi féltékenyen fogad. A két ember az utolsó képben ugyanúgy ül a ház előtt, mint az első jelenetben, de hogy ez idő alatt mi játszódott le bennük, s ezután mi vár rájuk, csak sejtethető.

Egy semleges fal a háttérben, előtte néhány szék – ennyi a díszlet, a berendezés. Hogy a szereplők mikor vannak a ház előtt vagy a házban, az ebédlőben vagy a konyhában, az csak a szövegből és a játékból derül ki. Amikor az idegen megérkezik, zacskóból harapnivalót, zsebéből meg üveget és kis poharakat vesz elő, egy székre mint asztalra lepakol, s leül a Nővel szemben, ugyanúgy megteremtődik az a szituáció, amely a szöveg szerint a konyhaasztal mellett lezajló vacsorán és beszélgetésen alapulna, de ebben az esetben a helyzet egyszerre intimmé és piknikhangulatúvá válik, a Nő és az idegen között parányi cinkosság születik. Kottázható Irma Schultz Keller és Ingvar Haggren csendes szavú, szünetekkel szaggyatott, melodikus játéka, amelyet Björn Bengtsson dinamikusabb, staccatósabb stílusa ellenpontoz az idegen szerepében.

Egészen más színészi állapotot és stílust követel a barcelonai Sala Beckett előadása. A *Niederungen* című darabot a román Herta Müller prózai írásaiból az együttes közreműködésével Anabel Moreno és a rendező, Ricard Gázquez írta. Főszereplője egy fiatal lány, Käthe, aki felidéli gyerekkorát, családját, újra átéli félelmeit, felnőtté válásának ellentmondásos stációit. Látjuk, amint alkoholista apja egy szolgálólánnyal elszökik, ahogy a háromgenerációs család nőtagjai élnek civakodással teli hétköznapijaikat, és az elhunyt nagypapa emlékével viaskodnak, ahogy a tékozló apa halálos betegen visszatér, s ahogy a nők gondoskodnak végtisztességéről. Itt nincs pszichologizálás, csend és finomság. Kevés a szöveg, annál erősebb és karakteresebb a mozgás. A színészek mellett a díszlet is főszereplő: nemcsak a masszív megépített falusi ház ajtajain, ablakain keresztül lehet közlekedni, hanem különböző réseken, nyílásokon keresztül ugranak, csúsznak, bukkannak elő a színészek. Az idő múlásának egyik képi jelzése: a díszletet fokozatosan elbontják, s végül Sara Rosa a csupasz térben fejezi be monológját, finoman érzékeltetve, hogy mikor mutatja Käthe felnőtt s mikor gyerek, illetve kamasz énjét. Vas-kos tréfák és groteszk bábozás, fájdalmas líra és abszurd fantasztikum jól megfér egymás mellett ebben a leginkább népi szürrealista komédiának tetsző előadásban.

A svéd és a katalán előadásban ismétlésen alapuló dialógus-technika dominál, azaz ugyanazokat a mondatokat más-más szereplők egymástól átvéve folyamatosan citálják. A *Valaki jönni fog* című mondatát a házaspár legalább százszor ismétli el. A stuttgarti Schauspiel Staatstheater előadásában nemcsak a mondatok, hanem a történetek is állandóan visszatérnek. Roland Schimmelpfennig *Az arab éjszaka* című darabja egy forró nyári éjszakán játszódik egy lakótelepi ház különböző lakásaiban, s az egyetlen, ami a lakókat összeköti, az elromlott lift. Mindegyikük életébe valamilyen módon beleszól az, hogy nem működik a fel-

vonó, emiatt kerülnek el egymást azok, akiknek feltétlenül találkoznuk kellene, idegen lakásokba téved az, akit egészen máshol várnak, váratlan ismeretségek köttetnek, szerelmek születnek és halnak el, s ebben a káoszban egyvalaki közlekedik szabadon: a házmaster.

Tulajdonképpen öt párhuzamos monológ hangzik el a színpadon, amelynek közepén óriási kanapé az egyetlen bútordarab; ez egyszerre konkrét tárgy és az egyes lakások, sőt minden lakás, azaz a ház metaforikus jele. Ezen zsúfolódnak össze a lakók, itt élik monoton hétköznapijaikat, amelybe a kivételes esemény erotikusan túlfutott, modern *Ezeregyéjszaka*-hangulatot varázsol. A monológok egymásba folynak, így az ismétlődő mondatok dialógussá válnak, illetve a párbeszédnek egyetlen végtelennek tetsző magánbeszédbe simulnak. A különböző epizódokat a megakadt liftezés mint közös élmény szakítja meg, de természetesen a színpadon nincs lift, nem játsszák el a liftbe szorulás, a pánik, a rosszullet stádiumait, csupán monoton hangon sorolják az emeletek számát. Abszurditásig fokozzák a képtelenebbnél képtelenebb szituációkat, amelyek közül a legfrappánsabb: az egyik szereplő konyakosüvegbe szorul, amelyet végül az erkély korlátjáról levernek. Magától értetődő, hogy a színész nem mászik bele egy óriási üvegbe, tehát a jelenetet nem realista módon játsszák el, hanem mozgással, gesztussal, hanggal érzékeltetik a bizarr helyzetet. Samuel Weiss rendezése a színészekről kreatív ötletességet, improvizációs készséget, a képzelet működtetését kívánja meg, de a nézőtől is elvárja, hogy nyitottan, a fantáziáját szabadjára engedve legyen partner az együttjátszásban.

A nézői nyitottságra és a beleérző képességre a vilniusi Oskaras Korsunovas Színház kétnyelvű előadásán is szükség van. Marius Ivaškevičius darabja, *A kisfiú oroszokról és litvánokról*, a különböző kultúrájú, hagyományú, történelmi nemzetek és emberek együttéléséről szól, illetve azokról a nehézségekről, amelyek egy soknemzetiségű országban törvényszerűen bekövetkeznek. Ezt az alapvető drámai helyzetet fejezi ki az, hogy egyes szereplők oroszul, mások litvánul beszélnek. Természetesen ez a színház székhelyén nem okoz megértési problémát, ám Litvánián kívül megnehezíti a befogadást, különösen, ha a szinkrontolmacsolás félrefordításoktól hemzseg, ahogy ez a budapesti vendégjátékon megtörtént.

A főszereplő litván férfit a második világháború idején Szibériába deportálják, ahol találkozik egy orosz asszonnyal, aki egyedül neveli a fiát. Miután a fiút behívják katonának, a front nyugaltra tolódásával elkerül Litvániába, ahol összeismerkedik a férfi egyedül maradt lányával. Félreértésekkel, féltékenységgel terhes kettős szerelmi szituáció alakul ki: a fiatalok nem tudnak kijönni egymással, a fiú féltékeny az anyjára, a lány az apjára, így a szülők között sem születik harmónia. A történet banális, ugyanakkor húsba vágóan aktuális. Az előadás azonban mégsem csak a tematikája miatt jelentős, hanem mindenekelőtt a stílusa és formavilága teszi azzá. A játék két, szimmetrikus térrészen zajlik: mindkettő beugrókkal, reliefekkel, polcocskákkal tagolt fehér fala előtt egy íróasztal áll. A bal oldali rész a szibériai, a jobb a litvániai helyszínéke. A díszlet és a tér akkor válik metaforikussá, amikor párhuzamos cselekvés zajlik bennük. Amikor itt és ott, a szülőknél és a gyerekeknél egy pillanatra megszületik az idill, a nők ugyanazokkal a mozdulatokkal terítenek, rakják fel a csészéket, emelnek le a fal egyik zugolyából egy almát – de a szibériai csak nyeszlett kis gyümölcs, míg a litván szép, nagy piros példány. Ilyen idilli pillanattal van dolgunk akkor is, amikor a két nő óriási abroszt vesz elő, amit egy mozdulattal a levegőben szétlibbent, és leteríti vele az összetolt asztalokat, amelyhez mind a négyen odaülnek ünnepelni, hisz vége a hábo-

rúnak, új élet köszönt rájuk. Ez a kép hallatlanul erősen fejezi ki a lelki összetartozást, holott a szereplőket a valóságban sok ezer kilométer és egy világ választja el egymástól. A darabot maga a szerző vitte színre, s rendezésének – a metaforikus ábrázolás mellett – nagy érdeme, hogy a fájó és tragikus témát a szentimentális túlzásokat kerülve, sok-sok derűvel, humorral tette emlékeztetővé.

Az előadást a kisfiú gyerekkori élményének felidézése keretezi: az ötéves gyereknek házat kellene rajzolnia, de akárhányszor lát neki a feladatnak, ház helyett mindig kerítés sikeredik neki. A színpad előterében kuporgó, korcsolyájával a földet „kapáló” kisfiút (Algirdas Dainavičius) a többiek (Arvydas Dapsys, Tatjana Ljutajeva, Gabriele Kuodyte) mint a külvilág képviselői körbeállják, kézi reflektorral arcába világítanak, és sziszegve, kántálva, kiabálva egzecírozgatják. A litván előadás mindenekelőtt hallatlanul erős képekkel, intenzív színészi jelenléttel, didaxis nélkül beszél térségünk legdrámaibb kérdéseiről, elkerülve a mostanság divatos sokkoló eszközöket és nihilita megközelítéseket, komédiázva, egyszerismind kicsit meghatóan is.

A külföldi drámát és színházat tehát különböző típusú előadások reprezentálták a fesztiválon, de néhány közös vonás rokonítja is a társulatokat, a rendezéseket. Mindenekelőtt az, hogy ezek az együttesek, illetve azok a színházak, amelyekhez szorosabban vagy lazábban kötődnek, mind elkötelezettjei a kortárs drámának, azok színrevitelének. A londoni Bush Theatre-ben például évente ezeröttszáz kéziratot olvasnak el, s harminc év alatt több mint háromszázötven kortárs szerző művét mutatták be, melyek harmada díjat kapott különböző fesztiválokon és megmérettetésekben; a stuttgarti színház az évek során fiatal drámaírók és rendezők nevelőiskolájává és kísérleti terepévé vált; a Riksteatern az egész országot átfogó, kétszáznegyven színházi szervezetre épülő hálózatot épített ki, s az intézmény keretében működő Riks Drama több drámaíró-nemzedéket indított útjára.

Mindez nem jöhetne létre csupán színházvezetők, drámaírók és rendezők összefogásával, olyan színészek is kellenek hozzá, akik kellően nyitottak az új hangú drámai fogalmazásmódra, s kellően felkészültek ahhoz, hogy a legkülönbözőbb stílusokhoz és módszerekhez alkotó partnerként tudjanak alkalmazkodni. A fesztiválon a legnagyobb élményt a színészi egyszerűség, természetesség, a lélektani kliséktől való mentesség, a szakmai tudás magas színvonala jelentette.

Ahhoz, hogy a kortárs dráma és színház létezzen, egy harmadik tényezőre, értő és a kortársias hangvételt igénylő, nyitott és befogadó közönségre is szükség van. Az előadásokat követő szakmai beszélgetéseken szerzett benyomásaim alapján kijelenthetem, hogy e tekintetben a zömmel magyar ajkú résztvevők körében különösen sok hiányosság, megrögzöttség, merevség volt tapasztalható, vagy épp ellenkezőleg: a feltétlen és kritikátlan elfogadás jelei mutatkoztak.

Ha visszatekintek a fesztivál programjára, jólesően állapíthatom meg: a magyar és a külföldi, a hazai és a határon túli színházak produkciói között művészi és szemléletbeli kérdésekben nincs lényeges különbség. A magyar nyelvű előadások legalább annyira újszerűek, formabontóak és hagyományt megkérdőjelezőek, mint a látott külföldiek. Csak amikor az évadban elszórtan, egyenként látjuk őket, kevésbé figyelünk fel arra, ami bennük esztétikailag-dramaturgiailag előrevisz, és valamiféle trendbe illesztené őket, mint ilyenkor, amikor egymás közelségében, illetve a fesztivál közegében hatásuk felerősödik. Többek között ezért is érdemes két évente kortárs drámafesztivált tartani.

HALÁSZ TAMÁS

Verona a porondon

■ CIRKUS CIRKÖR – DRAMATEN: ROMEO & JÚLIA ■

Ha tetszik, ha nem, ha működik, ha nem: napjaink mind divatosabb tendenciája a cirkuszművészetnek a színházba és táncba való bevonása, ahogy három évtizeddel korábban izgalmas – utóbb messzemenően eredményes – vérfrissítés céljából éppen e két műfaj sietett azok segítségére, akik a porondművészet megújítására vállalkoztak. A totális látvány, a meghökkentés, a különös sokszólamúság divatja ritkán eredményez igazán rossz produkciónkat. A világhírű svéd „új cirkuszi” társulat, a Cirkus Cirkör és a vele szövetséges, szintúgy világszerte ismert, stockholmi Királyi Drámai Színház (Kungliga Dramatiska Teatern – rövid, közkeletű nevén: Dramaten) koprodukciójában jött létre az a *Romeo & Júlia* című előadás, melyet az idei Bécsi Ünnepi Hetek nyitó elő-

adásául választott, és nem kevesebb, mint tizenegy estén át tartott műsorán a MuseumsQuartier ezer nézőt befogadó játszóhelyén, a Halle E-ben. A dán színházi és filmrendező, Katrine Wiedermann, a cirkuszi rendezést jegyző Tilde Björfors és a koreográfus, Bill Holmberg készítette háromórás előadásban meglepő módon „lemez” a színmű majdnem teljes szövege.

A Cirkus Cirkört már ismerheti a magyar közönség: 2001 márciusának végén három estén keresztül játszották – tomboló sikert aratva – *Trix* című produkciójukat a Trafóban. Az 1995-ben létrejött társulat (mely nevét két francia szó, a *cirque*, vagyis cirkusz és a *coeur*, vagyis szív összevonásával és „svédesítéséből” kapta) székhelye a Stockholm közeli Botkyrkában található. Vezetői

Romeo & Júlia a Cirkör és a Dramaten előadásában



Norsborg városában önálló művészeti főiskolát működtetnek. Hároméves, a svéd kormányzat által kiemelten támogatott, posztgraduális oktatási programjuk neve: The Circus Pilots. A Cirkör a kezdetektől fogva együttműködik a társművészetek legkiemelkedőbb alkotóival. Első átütő, nemzetközi sikert hozó előadásuk, a *Supercirkör* '98 rendezője, Jonas Åkerlund például világszerte ismert együttesek és szolistas (így Madonna) videoklipjeit rendezte. A *Supercirkört* követően létrehozott *00:00*, illetve magyarországi bemutatkozó előadásuk, a *Trix* műsorát pedig Lars Rudolfsson, Svédország egyik legjelentősebb színházi és operarendezője jegyzi. Rudolfsson alapítója és társigazgatója volt az 1983 óta létező stockholmi Orienteaternnek, az északi ország legjelentősebb „innovatív” társulatának. A színtársulat kulturálhíd-szerepre törekszik: ennek jegyében a Cirkör mellett kínai, japán, indiai és orosz társulatokkal (többek közt Sanghaj pekingiopera-társulatával) dolgoztak együtt az elmúlt két évtizedben. Rudolfsson, aki „komoly” produkciók mellett a világhírű ABBA együttesnek is számos videoklipet és show-t rendezett, a cirkuszi társu-

Az esküvői jelenet a Shakespeare-tragédiából



Alexander Kenney felvételei

latot az etnorockot játszó, svéd URGÁ zenekarral és az Orienteatern alkotógárdájával hozta össze a *Trix* rendezése során. A 2000-ben bemutatott – a skandináv mondavilág ihlette – produkció szurreális látomások sorozata: szereplői négyzet alakú, a mindentudó technikát hordozó fémállványzat alatt játszottak, szó szerint bejárva, bejátszva, beszállva színpaduk minden légköbméterét. A *Trix*-ben találkozunk a cirkuszművészet hatalmas fantáziával átértelmezett, átszínezett, kificamított alapprodukciói Bosch és Magritte álmvilágával, az ellenállhatatlan feketehumorral. A *Trix* játékosai tanújelét adták: nem pusztán képzett artisták, de a színészmesterségben, mozgásművészetben, pantomimban is igazán jártasak – annyira, amennyire ez szükséges. Összetett, lenyűgöző képekben gazdag, érzelmességtől sem mentes alkotásuk az új cirkusz műfajának kimagasló teljesítménye.

Romeo & Júlia című előadásukban azonban valami nagyon félresiklott. A majdani játéktér a hatalmas bécsi színház hideg, tárgyilagos fényeiben már az előadás megkezdése előtt látható: így kikövetkeztethető a megannyi, ránk váró csoda. A színpadon hatalmas rámpa, amely síugrósáncra vagy inkább BMX-biciklistáknak, gördeszkás virtuózoknak épített lejtőre emlékeztet. A közönség felé lejtő, roppant faléptítmény előtt színpadnyílásnyi, vízszintes felület: „hagyományos” játéktér, melyből egy lépcsővel mélyülő, deszkával fedett szakasz nyúlik be a nézőtérbe, nagyjából a tizenötödik sorig. A teljes játéktér fölötti fémállványzaton elképesztő reflektorkollekció, sínekkal, karabinerekkel, a színpad jobb oldala fölé benyúló, földszinti páholyban pedig már ott állnak lemezjátszóik felett a DJ-k. A játék elkezdődik: Thérèse Brunnannder – a későbbi Lady Capulet – prólógjában kedvesen mórlikál, angolul barátkozik a közönséggel, panaszkodik, hogy őt már túl öregnek találták Júlia szerepére, és megkéri a közönség első sorában kiszúrt idősebb urat (aki még nem sejtí: hamarosan annyira bevonják, hogy ott áll majd a színpadon Benvolio és Mercutio játszótársaként), tippelje meg, mégis hány éves lehet. A válasz persze nagyon pozitív.

A mesejátéki előzmények után a Capuletház fegyveresei, majd Sámson és Baltázár érkeznek, és bizalmat ébresztő, virtuóz, akrobatikus botos harci táncot lejtene a meredeken emelkedő színen; a karcos, fanyar Tybalt (a Lőrinc barátot is megformáló Per Sörberg) gyorsan rendet tesz köztük. Feltűnik Capulet (Fredric Thurffell), egy aranyláncos, jovialis maffiózó, zömök, öreg bika a nevével, és társaságukban a dalos torkú Páris (Peter Gardiner), aki fehér öltönyében, fehér cilinderében úgy fest



Jelenet a cirkuszi Romeo & Júliából

(és úgy is viselkedik), mint egy olcsó bonviván. Benvolio (Dag Andresson) szemüveges (!), kedvesen kajla, gumitestű bölcsészfiú, a Herceg apró, hangtölcserű szorongató bábocska csupán a rámpa magasában. Montague szerepében Morgan Alling érkezik, aki Mercutiót is alakítja: itt távolságtartó és zordul férfias, ott asszonyosan puha és kedves, fanyar és kihívó, és nem utolsósorban kiragyog az előadásból. Lady Montague jellegtelen, de az őt alakító Ingela Hinas a másik szerepében, cinkos, anyáskodó Dajkaként már ellenállhatatlan. A Cirkör előadásának kettős szereposztásai meglehetősen komoly terhet rónak a színészekre: egyetlen szerepet kizárólag a szerelmesek megformálói játszanak. Melinda Kinnaman nagyszájú, talpraesett gyereklányforma Júlia, Piotr Torzawa Giro ábrándos, kajla, elvarázsolt Romeo. Kinnaman akrobatának gyenge, de pillanatok alatt „átjön”: izgalmas színésznőt látunk. A világhírű belga koreográfus-rendező, Wim Vandekeybus táncársulatából, az Ultima Vezből indult Torzawa Giro kötélen-szaltóban ragyogó, de a prózai színház nem áll jól neki: beszéde csengéséből még az is érezhető, hogy a svéd nem az anyanyelvre, így kiváltképp nehéz a dolga.

Az előadás nagy lendülettel indul: az első percek eufóriája múltán azonban lassacskán ellaposodik. A kivetítőkön feliratozott svéd szöveg különös dallamossága idővel álmosítani kezd, a játék ritkán lendül át cirkusziba, a drámai szerepekben a színészek jelentős része gyengének bizonyul. És bizony – figyelembe véve az előadók képességeit – nyomasztóan sok a szöveg. Benvolio, Mercutio és Romeo csibészes, akrobatikus elemekben bővelkedő hármass jelenetei kedvesek a szemnek, az előadás pedig cirkuszi elemek beemelésével izgalmasabb, filmszerű megoldásokkal eleinte még tovább- és továbbdöccen, de lendülete gyors ütemben apad. Kezdetben izgalmas teret biztosít a játéknak a jól rejtett ajtókkal, ki-be tolató kapaszkodókkal, súllyesztőkkel tagolt, hatalmas rámpa, egy idő után azonban lenyomja a játékot. A letisztult, szépen világított, hatalmas díszletformában rejlt számtalan lehetőség közül a rendezői-koreográfusi trió csak kevéssel él. Az átütő, elementáris eufória, melyet a *Trix*-ben tapasztalhattunk, itt bármennyire lelkiismeretes, de mégis haszontalan igyekezetté, kevés támpont segítette parttalan akarássá válik. Az előadás óriási hangsúlyt fektet a szövegmondásra, és – csekély kivételtől eltekintve – azt pántlikázza fel némi cirkuszi, látványszínházi körítéssel.

Az első felvonás felhőtlen komédia: alakjai, helyzetei, hangulatai egyáltalán nem sejtetik a közelgő tragédiát. A Capuletek bálja önfeledt házibuli: a két szerelmes egymásra találásának mozzanatai során a vidám társaság újra és újra megdermed, a szín sötétbe borul. Csak Romeo és Júlia mozog lassan közelítve egymáshoz a kettejükre vetülő, apró fényben. Később kívülről látjuk a nemesi házat: a rámpa most az épület, rajta sorban ablakok nyílnak: egyiken kidőlve a tökrészeg Lady Capulet rókázik, a másik ablakban az izgatott ripacs, Páris alkudozik remélt apósával. Az erkélyjelenet konvencionális és persze ezredszerre is bájosan megkapó: csapóajtón kitolt bokrok közt rejtőzve közelít Romeo, a magasban Júlia várja, majd leereszkedik hozzá. A *Trix* izgatott pezsgését egyetlen, remek és mulatságos jelenet idézi. Ebben először Lőrinc barátot látjuk, amint tesz-vesz. A magasból hatalmas, kötélre akasztott feszület lendül alá, majd hamarosan megérkezik Jézus is. A mindössze ágyékkötőt viselő Samuel Gustavsson igazi krisztusi figura: ám fejhangon vinnyogva veszekszik Lőrincel, aki fel akarja küldeni őt a keresztre. Érvek röpködnek, Jézus és Lőrinc civil színészként eljátszik egy spontánra hangolt patáliát. A pap végül felza-



Színültig színház

SÚGÓ

Havonta megjelenő színházi programmagazin
www.sugo.hu

varja a Megváltót a keresztre. Gustavsson visít és szitkozódik a magasban, miközben ügyetlenül próbál megkapaszkodni. A kereszt felemelkedik, a Krisztus-alak remegő láb-bal, reszketve csimpaszkodik belé, hátat fordítva a közönségnek. Alatta Lőrinc a szerelme-seket fogadja. A kereszt és terhe később leereszkedik, a földre huppanó Jézus glóriákra emlékeztető karikákat vesz elő, és zsonglörkődni kezd velük. Háromfős közönsége álmél-kodva figyeli.

Némi malíciával várta az ember a második felvonást: vajon hogyan fordítja át a ren-dezés az első mesejátéki, frivol unalmát? Wiedemann az érzélgős komorságot választotta hangulati kontrasztul a vígság után. Az első pillanatokban meghasad és kettényílik a ha-talmas rámpa: a hasadékból szemet bántó, éles fény tör elő. Hatásosnak szánt, meglehe-tősen egyszerűre sikerült, metaforikus kép: minden meghasad, szétesik. Hogy milyen problémák rejlenek az előadásban, mi sem mutatja jobban, mint az, hogy a nézői szem a hirtelen támadt hasadékon át akadálytalanul belát a szín mögé. Jelenése előtt percekkel megpillanthatja az öltözőből a fekete takarófüggönyt félrehajtva visszalopakodó színészt, a technikus tüsténkedést. A kulissza innenső felén közben elfelhősödik a világ. És nem csupán a rendezői akarat jóvoltából. Egy-egy látványos, szépen felépített mozgásbetétet leszámítva fáradtan tekerőznek a párbeszéddek, a tragédia felé áramló események. Egyre több a közhely, a „romeoésjúliázás”, egyre több a már ezerszer megrendezett, eljátszott pillanat. Amit a Cirkus Cirkör és a(z) (új) cirkusz adhatna hozzá az előadáshoz, a végki-fejlet felé haladva egyre kinzódóbban hiányzik. Végezetül látjuk a kettős halált, a kriptához érkezőket, fölöttük az immár magányos keresztet – amelyről eszünkbe jut az első felvo-nás adott jelenete a maga ellenállhatatlanul pimasz humorával, és persze elmosolyodunk –, a lemezlovas lekeveri a záró zenét (rosszul), ki-ki felpattan, vagy sorba rendeződik a meghajláshoz, és jöhet az eksztatikus tapsorkán. És jön is. Az ember arra gondol, hogy talán rosszul nézte e három órát. Ha belenyugszik, hogy a svédek kivették a Shakespeare-összes „tragédiák” kategóriájából a *Romeo és Júliát*, és az egyik felét átrakták a „vígjátékok” címszó alá, a másikkal meg azt gondolták, valahogy majdcsak lemegy, megúszható, akkor talán élvezi a produkciót. A Cirkör–Dramaten-koprodukció félúton beszorult a műfajok közt támadt átjáróba. Megőrizte a dikciót, félig-meddig kortalanra tette a cselekményt, pontosabban modernizálva összeilálta azt, adott hozzá egy kevés cirkuszt és táncot, de a színjátéki alapokat békén, *in situ* hagyta. Pedig minden az alapokkal kezdődik: ha pedig valaki gyenge fundamentumot (jelen esetben színészi játékot) választ, amelyre építkezni csaknem lehetetlen, annak munkája kimerül az álhomlokzatok, a „patyomkin-falak” mi-nél élethűbbre pingálásában; az előadást pedig behálózzák a kiretusálhatatlan repedések.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft,
negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az ÉS-tpld.-banidőtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:

Cím:

.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

Jó éjt, királyfi

■ TERNYÁK ZOLTÁN (1964–2003) ■

Bolgár természetfilm, rendezte Kunyev – számomra ezzel kezdődött Ternyák Zoltán. A mondat a *Kettős ünnep*ből való, írta, rendezte Verebes István. A Thália Színház mutatta be a darabot 1986-ban, s a Kazimir-osztály legígéretesebb növendéke a fiúnokát játszotta benne. Kérdezte Verebes Károly nagypapa, hogy mi lesz a tévében. A kamasz belepillantott az újságba, s nyeglén, ám elragadó precizitással közölte a műsort. Ma is nevetnem kell, ha eszembe jut, pedig most nem könnyű Ternyákon nevetni, mikor a könnyeim csurognak.

Bolgár természetfilm, rendezte Kunyev – súgtam oda neki mint véletlen szomszédnak egy színház nézőterén pár évvel később, megadva a módját az ismerkedésnek. Addigra épp a végét járta a színművészeti főiskolának, ahová a szentesi színházszeretettő gimnáziumból került. Kezdetől fogva kétségtelen tehetségnek számított. A kétségeket magában hordozta. Nem mintha nem lett volna önbizalma, de amellet volt benne valami szívszorító, vonzó esetlenség is. Talán a fiús alkata, az őzikeszemei, az x lábai miatt. Mindenesetre meghatóan tudott csetleni-botlani, ami igen jól érvényesült már a főiskolán is, például amikor a *Bolha a fulbe* vizsgaelőadásán a kettős főszerepet játszotta.

Hívták Kaposvárra, hívták a Madáchba, de diplomázás után váratlan fordulattal Moszkvába ment. Tele volt energiával, ott akart lenni, ahol történnek a dolgok. A nyolcvanas évek végén Moszkva ilyen helynek látszott. A kint töltött idő hozama egy rendezői vizsgafilm és a hozzá tartozó barátság volt. Bő fél év után Ternyák hazajött, összegezte tapasztalatait – lassú és tunya volt neki az a nagyváros –, s ekkor szerződött a Katona József Színházhoz. A *Platonov*ban egy kisebb szerep, Kirill Glagoljev jutott számára, közben a Madách Kamarában eljátszotta nagy sikerrel a *Hoppárézimit*, a Játékszínben egy Kárpáti Péter-darab, *Az ismeretlen katona* érdemtelenül hamar elhalt előadásának főszerepét, majd Zsámbéki Gábor neki adta a dán királyfit.

Én nem láttam ezt a zsiletpengés *Hamlet*et. Pedig volt jegyem 1992. január valahányadikára, meg is jelentem a Kamrában, de a pénztáros közölte, hogy technikai okok miatt elmarad az előadás. Ternyák biztos szomorú, hogy nem játszhat ma *Hamlet*et, menjünk el hozzá – mondta a férjem, mert kedves ötletei mindig neki vannak. Elmentünk. Így aztán a legfőbb érintettől tudtuk meg, hogy aznap délelőtt fegyelmivel és azonnali hatállyal elbocsátották a színháztól. Nem voltam józan a legutóbbi *Hamlet*en – bökte ki. – Azt nem kérdezték meg, hogy miért iszom – fűzte még hozzá, majd a terveiről kezdett beszélni.

Tűz lobogott benne, amit jobb híján alkohollal oltogatott. Színházat akart csinálni, igazit, őszintét, fontosat, mélyet, megalkuvástól és üzemszerűségtől menteset. Megvolt benne minden, ami szükséges hozzá: képesség, hit, akarat, lendület, szuggesztivitás, ráadásnak valami végtelen természetesség. Egyszerűen és hihetően szólalt meg és élt a színpadon. Személyes színész volt, a maga személyes gondjaival együtt. Szinte mindenhol, ahol megfordult, hamarosan megmentendő kollégává és megoldandó problémává, végső soron pedig önmaga áldozatává vált. Talán a hétköznapi elviseléséhez hiányzott belőle valami.

Mielőtt – vagy miközben – a szakma peremére sodródott, különböző színházakban még eljátszott néhány fontos szerepet (Petya Trofimovot, Raszkolnyikovot, Miskin herceget), tévéfilmekben lobogtatta lázas tekintetét (*Anyegin*, *Az apostol*), s helyet talált magának Kőváry Katalin mellett az Éjszakai Színház nevű formációban. Ebből a hosszú, türelmes kapcsolatból néhány jelentős alakítás született. A *Légköbméter* Kiskatonája, Botho Strauss *Mint vendég* című darabjában a fiatal színész figurája, AA az *Emigránsok*ban. A Mrožek-darab két szereplője megkapta a legjobb színészi alakítás megosztott díját az 1998-as Országos Színházi Találkozón, Veszprémben. Jól emlékszem erre az *Emigránsok*-bemutatóra a Török Pál utcai pincében. Az XX-et megformáló Szarvas József a tapsnál olyan erősen szorította partnere kezét, hogy belefehéredtek az ujjai. De hát úgy látszik, Ternyák Zoltán kezét senkinek nem sikerült elég szorosan tartani.

Utójára egy belvárosi közértben találkoztam vele, ahol két zsömlét és tíz deka párizsit vett magának ebédre. Álltam vele a pénztárnál kínos hosszú percekig, amíg kiforgatta az összes zsebét. A pénztárosnő szkeptikusan figyelte: alighanem hajléktalannak nézte a puffadt arcú, csapzott hajú férfit. Én lefagyva várokoltam; nehogy sértőn, elhamarkodottan ajánljam fel a segítséget. Végül is előkotort egy gyűrött kétszázast, és távozhattunk. Feljött hozzánk – mint általában, ha néhány évente összefutottunk –, hogy elmesélje,



Koncz Zsuzsa felvétele

Hamlet szerepében

mit csinál, és mit tervez éppen. Beszámolt Dettre Gáborról és a *Felhő a Gangesz felett*-ről meg a *Kilakoltatás*ról. Az előbbi film-ben Ternyák Zoltán olyan dermesztően hitelesen adta a tönkrement szenvedélybeteg, hogy a filmszemle zsűrielnöke, Koltai Lajos azt hitte (!), amatőr színészt, hivatásos narkózt lát András szerepében. A *Kilakoltatást* – amelyben Molnár Piroska beteg, mozgásképtelen fiát játszotta Ternyák – a Magyar Televízió vetítette, váratlanul felidézve azt, ami valaha rendes szokása volt, tudniillik drámai erejű tévéjátékot sugározni igazi színészek valódi alakításával.

Az agyi katasztrófa után csaknem másfél évig feküdt kórában Ternyák Zoltán, s most meghalt, harminckilenc évesen. Idén januárban még hallottam a hangját a rádióban, mesét mondott arról, hogy a hópehely is virág. Jó éjszakát, gyerekek.

Voltaképp évek óta gyászolom őt. Szép-ségét, esztét, tehetségét, az egész életét. És ez most már végleg így is marad.

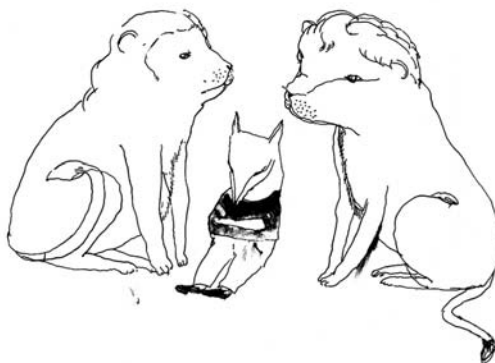
STUBER ANDREA

Búcsú Ternyák Zolitól

Ez a rettenetes üres mező.
A halál kilovagol Magyarországról.

Minden valamire való író vagy színész
Előbb megöli a képzeletét,
És az utolsó oldalakon csak lazít.
Inkább döglőjön bele az olvasó vagy a néző.
Élet és halál között lebegünk mindannyian.
Az Isten bocsássa meg vétkeinket, Ternyák Zoli!
Lehet, hogy följál a fantáziám,
De az is lehet, hogy nem vagyok jóízű.
Béke poraidra... Pisti.

Ha lenne, ha a képzeletem szülné orcsót, tündér, félfal?



Roskó Gábor rajza

Látod, húzom az időt, Zolikám.

Egy hibátlan fiatalember, aki mellesleg színházvezető, és te csesztetted, ahogy csesztettél mindenkit, aki engedményeket tett életnek és kultúrának az élet és a kreativitás rovására – akárcsak én, de én már nem vagyok ilyen szigorú, mert egyszerűen keresztfiad, Gazsi, aki már nyolcéves, azt mondta: „Apa, élj sokáig, lécci.” Egyszóval ez a hibátlan fiatalember és színházvezető azt felelte neked: „Zoli, te zseni vagy, én nem... ezért teszem, amit tennem kell.” Ettől egy kicsit megnyugodtál, és elfogadtad, talán meg is szeretted őt, ahogy színészek szeretnek.

Velünk úgy kezdődött, hogy elszálltam New Yorkból, kinyílt az ejtőernyőm, és én kiugrottam éppen a debreceni Csokonai Színház tetejére.

Azt mondták: csinálj, amit akarsz.

Én azt mondtam: *Csehov!*

Ők azt mondták: *SIRÁLY!*

Én azt mondtam, *okey*, és elkezdtem érdeklődni a magyar színház és a magyar színészek iránt. Egyszer láttam egy fiút a Hunnia kávézó asztalára lapulva, aki érdeklődő szemekkel nézett. Azt mondták, ő a Ternyák Zoli. Azután láttam a tévében egy *Cseresznyés-kert*-előadást, és elállt a lélegzetem. Még a tévéen keresztül is bejött nekem egy színész, aki úgy beszélt a színpadon, mint egy ember. Te voltál. Azután a *Sirály*-ban nem játszottál, nagy kár. Így hát beértem a csodálatos Kerekes Éva Keróval és Bertók Lajos Lalival, akik szerelmes barátaim lettek, és remek színészek azóta is és újra...

A Genet-darabban már ott voltál velünk, három vadállat a ketrecben: *FÉRFIAK (Szigorított őrizet)*. És itt most néhány szót a három férfi sorsáról, akik együtt voltak, és játszottak értem is. Horányi Laci kétes körülmények között bal esetet szenvedett az országúton, amibe édes, kedves színésznő menyasszonya, Kati belehalt. Bertók Lali néhányszor már a színházi pálya és az élet szélére került, majd kapott egy utolsó esélyt, hogy most minden címlapon ott legyen az *Egy örült naplójával*.

Te, Ternyák Zoli, egy évig feküdtél élet és halál között, hogy végül, mint egy kiskölyök, odagömbölyödj Isten kebelére, ahogy szoktad, ahogy velem is tetted, amikor a *Félkegyelműt* próbáltuk és játszottuk a MERLIN-ben. Nem mondom, hogy Merlin Színház, mert te voltál ott az egyetlen színház a sok kultúra közepette. Együtt próbáltunk, Roskó Gábor beszélt harmadikként egy gyönyörű kályha-nő szoborral.

És együtt próbáltuk a darabot, mert a színház az együtt! A színház dialógus és közbeszólás. Mint az élet.

Hogyan is mondták ők azt ott a kálomista Rómában: „Rendezők jönnek és mennek, de mi mindig itt leszünk.” Itt éltél és voltál színész, Ternyák Zoli.

Húzom az időt, mert tudom, most el kéne árulnom a titkot, a titkodat. Hogy miért mondhatta azt a színházvezető fiatalember és még sokan mások, zseniális vagy, csak... ami mindent és semmit nem jelent a titkon kívül. Mégis megpróbálom megfejtetni egy fiatal nő, egy örök barát segítségével, akit te és én nagyon tehetségesnek tartottunk, de a beszari szakma eltanácsolt a színháztól.

Ez a barátunk a színházban és a szerelemben így szólt hozzám a másfél éves kisfia feje felett: „Ternyák Zoli nem létezett, ő nem is volt, csak a színházban, abban a mesében ott a színpadon, ahol igazi, hús-vér, valódi ember lehetett...”

Egymással vitatkozva, veszekedve, de minden komoly balhé nélkül dolgoztunk együtt a *FÉLKEGYELMŰ*-n, majd utána is másfél évig, amíg a darab telt házzal ment a Merlinben. A kollégák véleménye megoszlott, vagy inkább azt mondtam: a közönség szerette, a kollégák nem nagyon. Ez a legjobb felállítás, csak egy kicsit fárasztó. Amint rettenetes fárasztó volt szeretni téged évekig. Nem volt mese, téged mások szeretete tartott életben, és ezt nem tette könnyűvé, hogy az alkohol hatása alatt szörnyű dolgokat mondtál és csináltál, amit én a saját kis heroinpajzsommal védtem ki.

Ma már amikor veled beszélgetek, tiszták vagyunk mind a ketten, halott és elhagyott barátom. Tiszták vagyunk, te meg tudtál halni végre, és én tanulok élni, nem bámulni az égre. Ez egyáltalán nem hollywoodi happy end, de a pokoli mozinak, a sötétnek vége, és „lőn világosság”.

És te, Ternyák Zoli, a hosszú alvás után fölébredtél egy új világban.

Isten veled, Isten hozott! Tök jó rendeződ van, és te magaddal vitted a „titkod”.

BÁLINT PISTI
(ALULÍROTT BÁLINT ISTVÁN)

Summary

The issue opens with a large-scale survey, compiled by Judit Csáki and centred on the problem of theatre financing. The first contribution is the edited version of a round-table conference, uniting ten experts of this far-reaching complex; this is followed by two conversations, the first with László Harsányi, president of the National Cultural Foundation, the second with László Megyeri, manager of the Thália Theatre.

Three following reviews are concerned with new opera productions. András Csont saw Tchaikovsky's *Pique Dame* at the Opera House; a new Hungarian music drama, *The Last Waltz* by Iván Madarász, was also premiered at the Opera House, while the revival of Wagner's *Lohengrin* took place at the Debrecen theatre.

In our dance column Livia Fuchs starts from the jubiliary gala performance of the five years old Hungarian National Ballet to strike a balance and explore the future prospects of the company.

Of straight play reviews there are but two. Ágnes Veronika Tóth saw *Algebra*, a new Hungarian play by György Baráthy performed by the Artéria Theatre Company, and Judit Szántó sums up *The Paris Express* by French author Samuel Benchetrit revealed by the Budapest Chamber Theatre.

During the 2002/2003 season Andrea Stuber regularly visited all new productions of the Pécs National Theatre; we now publish the written version of her observations and experiences.

Within our column on world theatre the first contribution is by István Nánay who saw some sixteen performances at the Contemporary Drama Festival where Hungarian theatres participated along with foreign companies and Hungarian-language productions by guests from the neighboring countries. The next review is by Tamás Halász, who was present at the Vienna Theaterwochen and saw a *Romeo and Juliet* jointly produced by Sweden's Cirkör circus company and the Stockholm Royal Drama Theatre.

Under the heading IN MEMORIAM Andrea Stuber and István Bálint say both farewell to a highly gifted, complex theatre personality: the actor Zoltán Ternyák (1964–2003), recently deceased.

Play of the month is György Baráthy's *Algebra*, also reviewed in the present issue.