

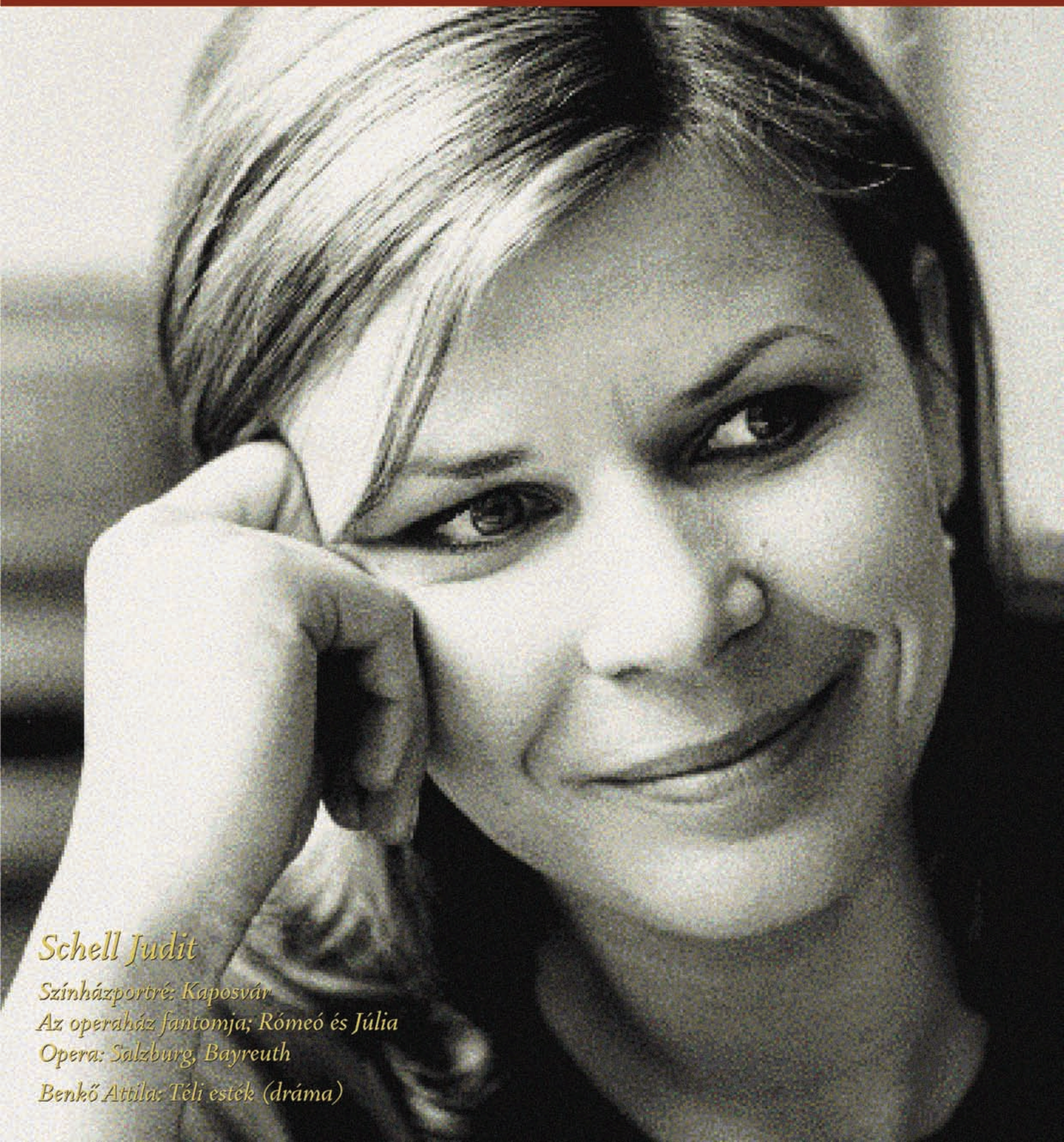
2003. NOVEMBER

XXXVI. évfolyam 11. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Schell Judit

Színházportré: Kaposvár

Az operaház fantomja; Rómeó és Júlia

Opera: Salzburg, Bayreuth

Benkő Attila: Téli esték (dráma)



KAPOSVÁR: MARAT/SADE (1981)



RÓMEÓ ÉS JÚLIA



IMPULSTANZ FESZTIVÁL BÉCSBEN

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGLI CSABA (tánc) ■ 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.

Felelős 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 Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkészítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-102799

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 Közgazdálkodási Bizottsága támogatásával készül.

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

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 11. szám ■ 2003. november

SZÍNHÁZPORTRÉ

- Koltai Tamás: AZ ÉN KAPOSVÁROM 2
Harminc évad, és ami utána jön

KRITIKAI TÜKÖR

- Péteri Lóránt: ERIK, A FANTOM 16
Andrew Lloyd Webber–Richard Stilgoe: Az operaház fantomja
- Tarján Tamás: BŐ LÉ 19
Shakespeare: Rómeó és Júlia

INTERJÚ

- Stuber Andrea: ANNAK KELL LENNI 22
Beszélgetés Schell Judittal

FINANSZÍROZÁS

- Koren Zsolt: STRUKTÚRÁBÓL KI S BE 26
Beszélgetés Körmendy Ferencsel
- Csáki Judit: VÁLTOZTATNI MUSZÁJ 28
Beszélgetés Szabó Istvánnal
- Csáki Judit: KORLÁT 31
Beszélgetés Baán Lászlóval
- Baráthy György: KÖZVETÍTŐK VAGYUNK 32
Beszélgetés Szabó Györggyel

VILÁGSZÍNHÁZ

- Koltai Tamás: A HÚSÉG PARADOXONA 36
Salzburg, Bayreuth
- Fuchs Livia: TÁNCIMPULZUSOK BÉCSBŐL 42
ImPulsTanz Fesztivál
- Karsai György: SZÉLRÓZSA-FESZTIVÁL 46
Külföldi Színházi Műhelyek Franciaországban

DRÁMAMELLÉKLET

Benkő Attila: TÉLI ESTÉK

A CÍMLAPON: Schell Judit

Koncz Zsuzsa felvétele

KOLTAI TAMÁS

Az én Kaposvárom

■ HARMINC ÉVAD, ÉS AMI UTÁNA JÖN ■

Kaposvárról tudjuk, hogy jelenség. Könyvbe is van foglalva. Van Kaposvár-jelenség, kaposvári legenda és kaposvárszürke, utóbbi így, egybeírva, mint az okkersárga vagy a rubinvörös, azzal a különbséggel, hogy a kaposvárszürke nem szín, hanem stílus, világnézet, még inkább valóságlátás, amely a hamis (rózsaszín) illúziókkal szemben a konok realitással határozza meg önmagát.

Több mint harminc éve járok Kaposvárra színházat nézni. Ezalatt kétszáznegy (204) előadást láttam. Ennyiről van magándokumentációm, dátumokkal ellátva. Persze tévedhetek, egy-két előadást elfelejthettem följegyezni. Nem találok írott nyomát, noha egészen biztosan láttam a *Tarelkin halálát* Komor István rendezésében; élesen emlékszem

néhány részletére, és őrzöm magamban mint emblemikus emléket. Mint annak az embernek az emlékét, aki nélkül Kaposvár nem jöhetett volna létre. Komor kiváló férfiú és széles látókörű színházi személyiség volt. Ő igazgatta a Csiky Gergely Színházat, amikor Zsámbéki Gábor odaszereződött a főiskoláról. Komor adott lehetőséget a kaposvári társulat irányváltására, a gyöngye minőségű *daliszínház* átalakítására szellemi és szakmai műhellyé. Ő nevezte ki főrendezővé Zsámbékot, aki az ő korai halála után lett igazgató. Minderről bőven olvashatni Mihályi Gábor *A Kaposvár-jelenség* című könyvében. Úgy látszik, ennyi nem elég a tisztességes színháztörténeti emlékeztetkez. Legutóbb a Pécsi Országos Színházi Találkozó (POSZT) idei műsorfüzetének beköszöntőjében hamisította meg egy átmeneti potentát „a Kaposvár-jelenség” születését, olyan neveket idézve, amelyek viselőinek a történetekhez semmi közük sem volt, viszont említetlenül hagyva a Komorét. Senki sem akadt – tájékozatlanságból vagy szervilizmusból? –, aki kijavította volna a szubjektív hiúság táplálta „tévedést”. Pedig volt a közelben Kaposvár-közelbeli személyiség.

Kortársként és szemtanúként följosítva érzem magam, hogy szintén szubjektív módon, de a látott előadások alapján ítélem meg a kaposvári színház harminc évadát. Nem tudom, hogy kétszáznegy produkció elég-e hozzá; ez a szám mindenestre durván a bemutatók kétharmada. Harminc évadról beszélek, noha valójában harmincegyről kellene, hiszen a változást az 1971–72-es szezontól, a *Sirálytól* szokás számítani, amelyet Zsámbéki már főrendezőként jegyzett (a Csehov-bemutatót emlegetjük „szűzbeszédéként”). Csakhogy Zsámbéki már az előző szezonban főrendező volt. Láttam is *Mandragora*-rendezését (1971. május 6-án), bár egyetlen mozzanatra, egyetlen színészre sem emlékszem belőle, amit szimptomatikusnak vélek; képi memóriám, az élmények rögzülése évtizedek távlatából nem manipulálható. (Még az ötvenes évek közepéről is több tucat előadást tudok lejárat-

Tarelkin halála
(Dánffy Sándor, Vajda László)





Sirály (Molnár Piroska, Olsavszky Éva)

szani fejben, előttem van a hely, ahol ültem, a jelenetek atmoszférája, a meghajlás a végén.)

A HŐSKÖR

Nem a *Mandragora* az első előadás, amelyet Kaposváron láttam, hanem Hubay Miklós Soós Imre-darabja, a *Tűzet vi-szek* 1970. április 17-én. Az akkori „káder” rendezők egyike állította színpadra, ahhoz képest nem is volt rossz, tisztán emlékszem Tímár Évára, Csíkos Gáborra, a kissé irodalmias darab szolid teatralitására. A *Sirály* (1971. október 17.) persze a magánmitológiámban is fordulópont volt, de – nem szeretnék hazudni – nem az előadás pillanatában. *Aznap este* nem ismertem föl, hogy színháztörténet íratott (szűk másfél évtized múlva, a *Három nővér* Katona József színházi premierjén Ascher Tamás Csehovjáról már tudtam, kifelé jövet odaszóltam Gerold Lászlónak, „ez az évad legjobb előadása”, mondhattam volna merészebbet is, de akkor még óvatosan duhajkodtam), ennek láttamozásához még el kellett telnie néhány hónapnak, meg kellett néznem hozzá Székely Gábor szolnoki *Sirály*-át (december 8.) és Ádám Ottóét a Madách Színházban (1972. január 28.), hogy fölismerjem a *tendenciát*, a régi és az új színház harcát, amiről maga a darab is szól.

A *Sirály* amúgy csak a manifesztált kezdet, a latens előkészítő munka 1968 óta

folyt, a könyvtár alkalmi stúdióvá alakításával és több irányjelző előadással. Ezeket nem láttam. Nem láttam Zsámbéki nevezetes Schisgalját, *Mirandoliná*-ját, *A windsori víg nőket*, első operettjét, a *Leányvásárt* és a *Sirály* utáni *Filumena házasságát* sem. Nem láttam Babarczy *Koldusoperá*-ját, sem az *Egy csepp mézet*. Az 1971–72-es szezonban a *Sirály*on kívül láttam a *Szent György és a Sárkányt* (Zsámbéki), az 1972–73-asban a *Patikát* (Ascher), a *Homburg herceget* (Zsámbéki) és *A műveltség netovábbját* (Szőke István), a ’73–74-esben a *Kurácsi mamát* (Babarczy), az *Ahogy tetsziket* (Zsámbéki), a *Szerelem* című Barta Lajos-darabot (Ascher) és az említett, „följegyzés nélküli” *Tarelkin halálát* (Komor István). Csak az 1974–75-ös évad „telítődött”, nyolc előadással. Nekem akkor állt be Kaposvár. Akkortól tudtam biztosan, hogy ott színház történik.

Hogy miért kissé késve, nem tudom. Főleg arra keresek magyarázatot, miért nem éreztem meg az 1968-ban kezdődött erjedést, amely egybeesett folyóiratunk, a SZÍNHÁZ indulásával. Persze, a *Sirály* után már evidens volt, hogy Kaposvárra figyelni kell, és a lap éles szemű, kiváló színházi ízlésű főszerkesztő-helyettese, Cs. Török Mária jóvoltából nemzedékem fiatal kritikusai – Nánay István és Pályi András – írták is a cikkeiket szorgalmasan. Ami engem illet, rendszeresen 1969-től kezdtem vidéki előadásokat nézni; kivételként 1966. november 14-én láttam egy pécsi *Szeget szeggel*-t (talán pesti vendéjáték volt?), 1967 novemberében egy másik pécsi előadást (ezt már a Nagyvilág című folyóirat megrendelésére), decemberben egy kecskeméti. ’69-ben fél tucat, ’70-ben egy tucat vidéki előadás szerepel a listámon, ami nem mondható soknak, és ahogy végigolvasom, jelentősnek sem; 1968-tól 1970 végéig majdnem háromszor annyi színházat láttam külföldön (Londonban, Stratfordban, Párizsban, Prágában, Bukarestben), mint itthon vidéken. Köztük olyanokat, mint Brook *Oedipusa*, Roger Blin *A játszma vége* című Beckett-je, George Devine *Tartuffe*-je (csak évekkel később fogtam föl, kihez volt szerencsém alkonyi korában!), Ariane Mnouchkine *Szentivánéji álomja* (dettó, csak hogy az illető még zöldfülű volt), Lucian Pintilie *Karneváli éjszakája*, Liviu Ciulei *Leonce és Lénája*, David Esrig Diderot-átíratát, a Rameau *unokaöccse*, Penciulescu *Lear királya*, Otomar Krejča *Lorenzacciója* és *Ivanovja*. Nem tudom, hogy generációm tagjain kívül mond-e valakinek valamit ez a név- és címsor; én mindenesetre beleborzongok, miközben leírom. Csodálkozom, hogy ezek után volt kedvem itthon színházba járni. A hazai teátrumi sivatag mindenesetre mélyen lesújtott, és az akkori idők néhány biztató jele (Ruszt és Halász Péter az Egyetemi Színpadon, a Huszonötödik Színház, Major „magánszínháza”: *A luzitán szörny*) nélkül, azt hiszem, elment volna a kedvem az egésztől.

Így következett el a kaposvári *Sirály*. Akkoriban a Színházművészeti Szövetség előadásvitákat rendezett bizonyos produkciókról, amelyeket egy-egy fölkért rendező, illetve



Ivanov (Rajhona Ádám)

kritikus vezetett. Korábban, 1967 decemberében egy ilyen „szeánsz” jóvoltából alkalmi sofőrként kerültem Kecskemétre és az előadás szünetében – mint Pilátus a credóba – a napilapkritikába. A *Sirály*-előadás vitájára már kritikusként kértek föl; rendező párom Léner Péter volt. A beszélgetések egy részét az idő tájt közvetlenül az esti előadás után tartották, nem másnap délelőtt, ahogy értelmes lett volna. (Kell minimális idő egy produkció megemésztéséhez; Forgách András mondta egy rögtöni vitán, hogy neki másnap reggel, az ágyban születik meg az előadás.) Már nem emlékszem, ki mit mondott a késői órán, de az biztos, hogy nem hirdettünk korszaknyitást. Dicsértünk is, bíráltunk is, én valószínűleg jobban voltam ijedve, mint a társulat tagjai, az önbizalom hiányát föltehetően jónak láttam némi szigorúsággal kompenzálni. A Trigorint játszó Szabó Kálmán megsértődött valamin, demonstratívan távozott a vita kellős közepén (ami persze nem volt meglepő, máig ritka, ha a hasonló vesézéseken nem történik ilyesmi). Hazafelé a kocsiban Lénerrel megállapítottuk, hogy „jól szerepeltünk”; ahhoz képest, hogy két évvel és néhány hónappal később az *Ahogy tetszik* vitáján teljesen leblokkoltam, és a segítségemre siető Molnár Gál Péternek kellett kivennie a számból a szót, így is volt.

Verba volant, scripta manent. Három hónap múlva, 1972. január 21-én Székely *Sirály*-ról írva a Népszabadságban visszatértem Zsámbéki rendezésére, összevettem a kettőt,

majd a Nagyvilág című folyóirat 1972. májusi számában *Szárnyaló és szárnyaszegett sirályok* címmel szembeállítottam őket Ádám Ottó Madách színházi bemutatójával. A kaposvári előadásról azt írtam, hogy „kesztyűdobás a naturalizmusnak és a Csehov-tradíciónak”; „Magyarországon először elszakad a hangulatteremtő drámakezdestől, amely Csehov-rendezésekben mindaddig kötelező volt”; „nincs derített és szórt fény, tárgyilagos munkavilágítás teszi hangsúlyossá a színház jellegét”; „száműzetik az elomló, lágy révedezés, a puha mozdulatok melankóliája, a szépelgő beszéd, az eseménytelenség színpadi unalma”, és így tovább. A stílusfordulaton kívül értelmezési fordulatot is konstataáltam. Rosszul ismertük Csehovot, kockáztattam meg, ha eddig úgy gondoltuk, hogy szereplői „nyájaskodó szépelkek... akik nemes tartással viselik szerencsétlen sorsukat, és vigasztaló szavakat mondanak egymásnak. El kell olvasni a drámát. Arkagyina durván lejáratja fia darabját, kegyetlenül gunyoros Másával, zsarnokoskodik Trigorin fölött. Nyina a fővárosi híresség megpillantásakor faképnél hagyja Trepljovot, aki élvezettel kínozza a lányt a lelőtt sirállyal. A féltékenységek, hiúság, kicsinyesség és parlagiasság jelei szinte percenként megmutatkoznak a szereplők magatartásában.”

Az efféle nézet akkoriban olyan szokatlan volt, hogy valaki ráírta a Színháztudományi Intézet dokumentációjának *Sirály*-dossziéjában tárolt lapkivágat margójára: „Ez hülye!” Évekkel később anyaggyűjtés közben akadtam rá; talán most is ott van még, ha el nem lopták. (Remélem, hogy nem; szeretem a tespedt elmét kritikailag kihozni a sodrából, és örülök neki, ha nyoma marad.)

„Zsámbéki színpadának szereplői nem tehetetlen vergődők, még kevésbé szánnandó áldozatok. Reménytelen individualisták inkább, akik vad gyönyörrel vagy kétségbeesett kapaszkodással gyötrik egymást... Emberi kapcsolatok nélkül, a féltékenységek, hiúság és közöny légkörében meghal a művészet – erről szól kegyetlen józansággal, indulatosan a kaposvári *Sirály*” – vontam le a végső következtetést. S mivel úgy véltem, hogy Székely szolnoki rendezése továbbgondolja ugyanezt – nála Arkagyina és Trigorin „emberileg és művészig egyaránt halottak”, míg „velük szemben Trepljov és Nyina egyértelműen tehetséges” –, mindkettőjük esetében programnyilatkozatot, generációs színházfölfogás meghirdetését föltételeztem. „Zsámbéki saját társulatszervezői gyakorlatát rendezte hitvallássá”, szögeztem le, s ez a „fiatalos lázadás a konvenciókkal szemben” markáns kontrasztot képviselt a Madách előadásához képest, amelyről

úgy gondoltam, hogy „a művészet megújulásába vetett hit elvesztésének folyamatáról” szól, azaz „rendezőjének művészetszemléleti szkepticizmusáról vall”.

A REALIZMUS ÁTÉRTÉKELÉSE

Ami elkezdődött, színháztörténetileg a *realizmusfogalom átértékelésének* nevezhető. Az ötvenes évek második felétől Ádám Ottót az eszméket illusztráló, ideologikus „pártosságtól” megszabaduló és a magánéletet, az individuális értékeket, a lélektani nüanszokat rehabilitáló színház legfontosabb alakjának könyvelték el. *Sirály*-rendezésében ennek a másfél évtizedig háborítatlan pozíciónak a megrendülését véltem fölfedezni. A Nagyvilág-cikk egyik passzusa így szól: „A nézőnek olykor az az érzése, hogy egy Sztanyiszlavszkij-rendezésből kivették a kellékeket meg az aprólékos fizikai cselekvéseket, s ezek helyét most szünetek, mozdulatlan üldögélések és tétlen álldogálások töltik ki. A szünetek nem feszültséggel, hanem tücsökciripeléssel és szélzúgással telnek meg, mert a szereplők között nincs kapcsolat (ami akkor sem engedhető meg, ha az előadás a kapcsolatnélküliségről szól – ebben az esetben is vonzások és taszítások bonyolult rendszerének kell kimutatnia a valódi kötődések hiányát). Az atmoszféra, a költői szépség mind fikció csupán, ha a színpadi semmittevés abból fakad, hogy a színész valójában *nem tud* mit csinálni, mert hiányzik a situációelemzés, a lélektani reakciók kidolgozása.”

Ehhez a fölismeréshez kevés lett volna a *Sirály*-előadások komparatív elemzése; ezt azok a külföldi élmények alapozták meg, amelyek közül a legfontosabbakat fölso-roltam e dolgozat elején. A színházi realizmusnak eme monumentális darabjai – realizmust mondok, bár a legtöbbje, elsősorban Brook *Oedipusa*, Mnouchkine *Szent-ivánéji álomja*, Blin Beckettje, de bizonyos értelemben Pintilie, Ciulei vagy Krejča munkái is meghaladták a hagyományos realizmusfogalmat – a színészi játék sűrített, gesztikus intenzitásában és a színpadi eszközök (szcenika, koreográfia, zene, mozgás) képzeletgazdag működtetésében különböztek a mi realistának becézett illusztratív színházunktól. Mivel az ilyen típusú produkciók – általában klasz-szikus drámák színpadi földolgozásai – sokoldalú rendezői elemzést vetettek latba a teátrális totalitás érdekében, „rendezői színháznak” és „totalis színháznak” is nevezték őket. Hozzá képest a mi realizmusunk inkább irodalmi realizmus vagy anekdotizmus volt, teátrálisan csökevényes, képzeletszegény, „lefúrt lábú” színé-szettel.

Kaposvár a nálunk mindaddig ismeretlen, komplex színházi realizmusfogalomnak próbált érvényt szerezni. Az első előadásokon érződött a külhoni iskolák hatása, rögtön a *Sirály*-ban Anatolij Efoszré (őt akkor még nem láttam, csak leírásokból ismertem rá), de az önálló gondolkodás és az itthoni valóságélmény is. Nem volt véletlen, hogy Zsámbéki és Ascher csakhamar magyar darabokat rendezett; előbbi Weöres Sándor *Szent György és a Sárkányát*, utóbbi Szép Ernő *Patikáját* és Barta Lajos *Szerelem* című színművét. Ezek az előadások részint szikárabban, részint groteszkben, részint fantáziadúsabban, tehát egyszersmind színesebben is fogalmaztak, mint a korabeli átlag. Nem kínáltak megnyugtató happy endet – a világ sokkal bonyolultabbnak tűnt annál, hogysem a *Sirály*-ban Trepljov által lesajnált „hétköznapi használatra szánt morál” segítségével megoldást lehessen találni a problémákra. Pogány Judit a *Szent György és a Sárkány* utolsó jelenetében, majd a *Patikában* is olyan „zsigeri” színészetet produkált, amelyet magyar színpadon addig nem láttam, de már tudtam, hogy létezik (ha máshonnan nem, Pintilie Caragiale-rendezéséből). Ez megdöbbenett és föllekesített, kezdtem érzékelni, hogy végre valami történik, amiért itthon is érdemes színházba járni. A *Homburg hercege* volt számomra az első „áthallásos” előadás. „Egy jól szervezett bürokrataállam lélekölő mechanizmusát mutatja meg Zsámbéki – írtam róla –, amely beadványok, hivatalos papírok tengerébe fullasztja, és saját képére formálja a szertelen, szabad szellemiséget, s amelynek katonahivatalnoki szótárhasználatára mi sem jellemzőbb, mint hogy az önkény az őszinte érzelmek „önkényét” jelenti a feudális parancsuralmat alátámasztó törvénnyel szemben.” Az érzékeny és átszellemült Kiss István játszott a homburgi herceget, „akit költői ábrándjaiból – mint egy rossz álom zaklatásai – ébresztenek föl a rideg politikai megfontolások”. (Kétszer mentem el megnézni az előadást, mert első alkalommal csak a helyszínen derült ki, hogy elmarad a labilis idegzetű, sérülékeny fiatal színész miatt, aki pár év múlva öngyilkosságot követett el; akkoriban nem volt gond kezdő fizetésből és némi cikkírásból kigazdálkodni egy Zastava 600-as benzinköltségét.) Zsámbéki *Ahogy tetszik*-je a nemszeretem társadalomból való kivonulásra alkalmas, összecsomagolható erdővel, az ott maradt öltönyös funkcionáriusok vörös drapériás tárgyalóasztalával – és Csákányi Eszterrel, „az új Pogány Judittal” – tovább építette a metaforát.

A következő – már említett 1974–75-ös – szezonban Kaposváron több minden történt, mint a budapesti színházakban együttvéve. (A fővárosban legföljebb a vigszínházi *Harmincéves vagyok* című musical, a Bábszínházban bemutatott *Tárgyak és emberek* című képzeletgazdag groteszk-sorozat, a huszonötödik színházi *Tarelin halála* – *Raszpljujev nagy napja* címmel – és némi jóindulattal Major Bertalan-napi vására érdemel följegyzést.) Ekkor már kialakult a Kaposvár–Szolnok–Kecskemét „tengely”; az utóbbi két helyen Székely, illetve Ruszt vezette a színházat. Szolnokon abban az évadban volt a *Három nővér* és a *Yerma*, Kecskeméten a *Don Carlos*, a *János király* és a *Boldogtalan hold* – csupa kegyelmi előadás. Kaposváron ugyanekkor a következő produkciókat láttam: Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (Zsámbéki), Vekerdy Tamás: *Jelenetek Rákóczi életéből* (Ascher), Várady Szabolcs: *Három testőr, avagy tartuk be a játékszabályokat (ha lehet)* (Babarczy), John Arden–Margaretta d’Arcy: *Királyi kegy, avagy a színészség lett katona* (Zsámbéki), Dosztojevszkij: *Ördögök* (Ascher), Molière: *Úrhatnám polgár* (Babarczy), Wesker: *A konyha* (Babarczy–Gazdag Gyula), Ray Henderson–Sylwa Schwab: *Diákszerelm* (Szóke István). Csak azt sajnálom, hogy nem láttam *A szabadság első napja* című Kruczkowski-drámát Jeles András rendezésében.

Ez már az eufória évada volt. Nyolc előadásból hatot tudok „lejátszani”. A *Lócsiszár* biblikus szerelmi jelenetét és a perre-kivégzésre átdiszlevezett színpad erős metaforikus stilizációit. A Vekerdy-darab „wilsonos” vonulásait. A *Három testőr* betegre röhögtető bokszeneteit. Az *Ördögök* eső áztatta képsorait. A *konyha* tárgyak nélküli, egyszerre realista és ritualizált mozgásrendszerét. A *Diákszerelm* zenés bohóságának fölszabadítóan ironikus pergését. Nem mindegyik kapott jó osztályzatot a színház „belső ellenőrzésén”, a *Három testőrt*, úgy emlékszem, nekem kellett megvédenem a büfében – Kaposváron erős volt az önkritika –, de ez mellékesnek bizonyult ahhoz képest, ami kívülről látszott, s nem volt más, mint a gondolkodásnak és a szakmaiságnak a hazai színházi átlaghoz képest mérhetetlenül megnövelt igénye.

A szemléleti változást néhány személyes fölismerés motiválta. Kaposvár szembesített például az operettel. Ezt a műfajt gyerekkoromtól kezdve utáltam. Zeneileg is. Kikapcsoltam a rádiót, ha a kor közismert, *Szív küldi szívnek szívesen* című műsorában megszólalt egy operettsláger. Operarajongó voltam, kisiskolásként minden este úgy aludtam el, hogy előtte meghallgattam egy kialakított számot szüleim bakelitlemezz-gyűjteményéből, idővel rákaptam a kuriózumokra, föl villanyozott, hogy Helge Roswaenge dán tenorista *A trubadur* németül énekelt f-moll áriájának végén egészen szokatlan, tornamutatványhoz hasonló kadenciát alkalmazott. Gimnazistaként rendszeresen, havonta többször jártam az Operaházba és az Erkel Színházba (a csúcs 1958, amikor összesen hetvenhat-szor), de huszonegy éves koromig nem tettem be a lábam az Operettszínházba, s utána



Óz, a nagy varázsló (Csákányi Eszter, Cselényi Nóra)

is musicalt néztem benne (*Kiss me, Kate!*, 1963. november 13.). Ez még évekig így ment. Soha életemben nem láttam színpadon sem Honthy Hannát (ha meghallottam a hangját, menekültem), sem Latabárt; tudom, hogy sokat vesztettem, de mit tegyek. Életem első színpadi operettje az *Állami Áruház* lett Kaposváron (az egy évvel korábbi *Diák-szerelem* inkább „zenés játék” kategória). Moziban, persze, láttam az *Állami Áruházat* az ötvenes években, de az „film” volt; a film érdekelt, az operett nem. Az operettet úgy tanultam meg, ahogy Ascher tanította. Az előadásról azon melegében konstatáltam, hogy „maradandóan tudósít az ötvenes évek elejéről, különös tekintettel a könnyű műfaj részvételére a napi hasznosságra törő kulturális munkában”. Találok most itt egy mondatot, amely rögtön ráérezett a lényegre: „A kaposvári kísérlet abban áll, hogy az operett ugyanazt a világképet és ízlést fejezze ki, mint a színház többi előadása.”

A következő évtized kaposvári operettjeihez (*Mágnás Miska*, *Sybill*, *Csárdáskirálynő*, *János vitéz*, *Filmszallag*) hasonlóan fedeztem föl a „gyerekelőadásokat”. A gyerekszínház lesajnált műfaj volt, s ha lehet, még a felnőtt színháznál is érdektelenebb. Kaposvár azonban ugyanazzal a rendezői, színészi és scenikai ambícióval állította színre a gyerekdarabokat, mint az összes többi produkciót. Minden évben bemutatott több (felnőtteknek is) élvezetes előadást. Az *Óz* (Babarczy, 1975), a *Május 35.* (Gazdag Gyula, 1976), a *Micimackó* (Ascher, 1977), *A három kövér* (Lengyel Pál–Zsámbéki, 1977), *A bűvös erdő* (Zsámbéki–Gazdag, 1978) után az Ascher-féle sziporkázó és azóta többször fölújított *Pinocchio* (1978) máig a gyerekszínház etalonjának számít.

Ezekben a színpadi képzőművészetet vizuálisan megújító előadásokban scenikai csodák történtek, elsősorban Pauer Gyulának köszönhetően. Szinte minden bemutató megtöri a magyar színpad kiterjedt látványunalmát, amely a festett kulissza egyeduralmán alapul. „Jellemző tünet – írtam akkoriban –, hogy a szobrász Pauer Gyula első színpadképét Svarc *Hókirálynő* című mesejátékához a kaposvári Csiky Gergely Színházban a díszletfestés hamisságának leleplezésére szánja.” A Pauer-féle pszeudo „a leleplezés gesztusával ki is lép az illúzióköréből”. Az *Ördögökben* a látványról támadt alapérzés, a színhely anyagi valósága – a nyirkosság és a nedvesség – a macskaköveken álló posztbarokk szobagarnitúra kontrasztjával nálunk korábban elképzelhetetlen szürreális víziót kínál. Paueren kívül Najmányi László, Donáth Péter, Szegő György díszletei is megrengetik a tervezői provincializmus bástyáit. Mekkora kuriózum volt például Najmányi színpada *A vállalkozó* című darab előadásához, amelyben „szemünk láttára építettek föl, majd bontottak le a színészek egy monumentális sátrat, magát a díszletet, s ez a

tevékenység nemcsak kitöltötte a három felvonást, hanem erre a keretre maga a konfliktus is ráfeszült”!

A szellemi és szakmai pionírmunkát öt rendező (Ascher, Babarczy, Gazdag, Szőke, Zsámbéki) és az „alapító tagság” végezte el; az 1971–72-es szezonban többek között Andai Kati, Dánffy Sándor, Garay József, Högye Zsuzsa, Kátay Endre, Kiss István, Kiss Jenő, Komlós István, Kun Vilmos, Molnár Piroska, Olsavszky Éva, Pogány Judit, Réti Erika, Szabó Ildikó, Szabó Kálmán, Tóth Béla, Verebes István. A következő évadban csatlakozott Czako Klára, Koltai Róbert, Lukáts Andor és Vajda László. Aztán Hunyadkürti István, Monori Lili és Mucsi Sándor, Csákányi Eszter és Rajhona Ádám, Helyey László és Mihályi Győző. Az első cezúrát jelentő 1978–79-es évadig nagyjából ők a társulati mag; persze, az időszak végére már nem mindenki volt ott a kezdő csapatból.

Hogy mit sugallt a kaposvári hőskor, arról pró és kontra akkor is, azóta is sok vélemény született. Szerintem két lényeges dolgot. Az egyik a szembenézés a hazugságvilággal, amely körülvelt bennünket: a világ illúziótlan szemlélete. Minden apró részlet, amely a valóságot olyannak mutatta, amilyen – és Kaposvár ördöge a részletekben lakott –, fölerősödött a színjáték nyilvánossága által. Kaposvár sohasem akart politizálni vagy ellenzéki lenni; ezt

a (hízlgő) föltételezést mindig határozot-
tan elutasította. De azért, hogy nem volt
hajlandó a konformizmusra, nem volt haj-
landó leegyszerűsíteni a dolgokat képle-
tekre, ideológiákra, morális szentenciák-
ra, hanem egyszerre látta a színüket és a
visszajukat, bizony politizált, és ellenzéki
szerepet töltött be.

A másik mozzanat a műhelymunka.
A szöösszetételnek, amelyen már akkor is
gúnyolódtak a színházi hitbizományosok,
a második tagjára esett a hangsúly. A ka-
posvári színházban dolgozni kellett. Elő-
ször talán „kényszerből”, de később ez lett
a norma. Kívülről nézve lehetett viccelődni
az összecsúszásról, a „zárdaszellemen”,
az áhítatos szeretet légkörén – az ilyesmi
marhaság, mindenki tudta –, de ez csak a
sztárok uralta, lusta magyar színházi ha-
gyomány groteszk önvédelmi reflexe volt a
közös gondolkodáson alapuló, elkötele-
zett csapatmunka láttán. Az az egyszerű
tény, hogy a próba nemcsak tíztől kettőig
tarthat, és hogy a színészeket a próbaidő
letelte után is foglalkoztathatja a szerep,
sokkolta és irritálta a szakma kényelmes
röbbségét. Akárcsak a szigorú belső bíráló-
ti rendszer, amely a premierek előtti „meg-
nézéseken” kitette a csaknem kész pro-
dukciót a rendezők értéktételének. Mind-
ez országosan fölkavarta a kedélyeket,
mivel ellentmondott a hazai gyakorlatnak.

PRÓ ÉS KONTRA

Kaposvár még épp csak csírázott, ami-
kor 1972. október 17. és 19. között három
napig a Vígyszínházban szerepelt a Peter
Brook rendezte *Szentivánéji álom*. Az elő-
adástól fölleskülvé hosszabb cikket írtam
*Hogyan játsszunk színházat a Royal
Shakespeare Company vendégszereplése után?*
címmel, amely az Új Írás 1973. februári
számában jelent meg. Ebben azokat a
szemléleti, szellemi, szerkezeti gátakat so-
roltam föl, amelyek megakadályozták,
hogy nálunk izgalmas színház jöjjön létre.
Tudtam, hogy életveszélyes, amit csinálok,
ezért igyekeztem körülbástyázni „szocia-
lista eszmeiséggel”. Hiába volt minden.
Még lehetős hadd keletkezett, máig
ezt tartom pályám legnagyobb sikerének.
Velem foglalkozott a Színházművészeti
Szövetség egész napos közgyűlése, az Új
Írás hónapokig közölte a vitacikkeket, me-
lyekben a „hitbizományosok” nekiláttak,
hogy minél jobban elpáholjanak. Kazimír
Károly válaszolt a „hogyan játsszunk szin-
házat” címben föltett kérdésére: „Úgy,
ahogy eddig.” Ungvári Tamás szó szerint
megismételte. Javaslatuk meghallgatásra
talált a szakmában, és prolongálta a ma-
gyar színház provincializmusát. Ungvári
Tamás maga is föltett egy kérdést: „meg-
változtassuk-e színházi rendszerünket egy

művészi élmény hatása alatt?” Majd kissé vészjóslóan azt felelte saját kérdésére, hogy
Brook „a nyugati világ színházi rendszerét” képviseli, mely „azon alapszik, amin a tőkés
világ termelése általában, csak még kihívóbb, áttetszőbb lepellel rejtli lényegét”. Miután
ily módon lerántotta a leplet a szemérmetlen kapitalizmusról, és megvédte „a szocialista
rendszer alapjait”, rögtön kilátásba helyezte, hogy engem el fog nyelni a földrengés.
A konform urak elvtársi szolidaritást gyakoroltak egymás iránt; megélhetési, azaz önvé-
delmi okokból betegesen irtóztak minden változástól, amely pozícióikat megrendíthette
volna. Leginkább az irritálta őket, amit két évvel korábban „műhelyszellemnek” nevez-
tem (*Miről, hogyan és meddig vitázunk? Népszabadság, 1971. július 31.*). Tülekedtek a Brook-
előadásért, de leprázták a Huszonötödik Színházat, anélkül, hogy valaha is betették
volna oda a lábukat. Rájuk gondoltam akkor, amikor az Új Írás-vitát lezáró válaszcik-
kemben megjegyeztem, hogy „hamarabb jutnak el Londonba, Párizsba és még mesz-
sebb, mint Kaposvárra. Így nem csoda, ha Brook produkciója olyan csodává misztifiká-
lódik, amelyhez a pannon lankákról föl sem érhetünk.” Nekik szólt a helyzetértékelő
rezümé is: „A fiatalokkal együtt egyre többször vidékre (Kaposvárra, Szolnokra) költö-
zik az ambíció, a lelkesedés – és a művészi eredmény.”

Mágnás Miska (Magyar Mária, Koltai Róbert)



Kaposvár ettől kezdve részint hívószóvá, részint szitokszóvá vált, a művészi és – megkockáztatom – a politikai gondolkodástól függően. Miközben ezt leírom, és keresem a *differentia specificát*, ami megkülönböztetett „minket” „tőlük”, segítségemre siet Tamás Gáspár Miklós esszéje (*A balközép cikkírás csődjé. ÉS, 2003. augusztus 8.*). TGM *cri de coeur*-nek, a szív kiáltásának nevezi a „ne hazudjatok már” mélyről fakadó méltatlankodását. „A magasztos (olykor a legmagasztosabb) eszményekkel igazolni vélt szarság el nem múló undort keltett közülünk azokban, akik voltak elég balszerencsések átélhetni az elmúlt rendszert” – írja. Petrre hivatkozik, aki „azt az egyébként (különösen nemzedékünkben) nem ritka beállítottságot testesítette meg, amely szélsőséges tisztaságvágyában mindenre gyanakszik, és mindent káromol, ami illúziók, balhitek, érzelmösségek révén eltántoríthat attól bennünket, hogy szembenézzünk a valósággal, amely tragikus, visszataszító, kiábrándító és félelmetes”. Kaposvár gyanakodott (bár nem káromolt), és talán az egyetlen hely volt, ahol nem a második nyilvánosságba kényszerítve, hanem a színház közvetlensége, egyidejűsége és összelélegettető képessége (Nádas Péter) révén *demonstratív* fölszabadító közösségi élménnyé vált a más-ként gondolkodás (és látás). Nem a szókimondás, hanem az elhallgatás révén; pontosabban a metakommunikációval, ami a színjátéknak a cenzúra és a gondolatrendőrség által szankcionálhatatlan eszköze.

Ehhez nem kellett „forradalmár ellenzékiesség”. Elég volt az *Állami Áruház* című operett. „A harmadik felvonás általános boldogsághangulatában észrevétlenül laposra vertek egy toprongyos részeget, aki zavarta az összképet, miközben két bőrkabátos alak vigyázott mozdulatlanul a tartós jókedvre – írtam *Színházfaggató* című, némi huzavona árán 1978-ban megjelent könyvemben. – És utána, amikor már az előadás befejeződött, a szereplők a fél-sötét színpadon, a ruhatár felé induló közönségnek még egyszer elénekeltek az optimista finálét. Halkan, őszintén, zenekari kíséret nélkül, maguk elé.” Az előadás budapesti vendéjátékán – azon a bizonyoson, amelyen kialakult a „víg-színházi csata”, s a nézők jó része jeggyel sem jutott be az épületbe a tömegtől meg a lapockákra tartó civil (nem épp bőrkabátos) rendőröktől – dacossá vált a néma *összehallgatás*. Emlékszem, nem akaródzott elhagyni a nézőteret. A lehető leglassabban igyekeztem távozni, már leoltották a lámpákat, üresek voltak a széksorok, visszanéztem az ajtóból, és a két bőrkabátos színész még mindig ott állt a két portálnál.

Kaposvár vízvázalasztó lett. Akik pártolták, egy kicsit gyanúsak voltak. „Te imádod Kaposvárt, csak jót tudsz írni róla”, szögezték nekem gyakran a vádat, olykor gunyorosan, olykor barátián, s *kifelé* tényleg nagyon akartam, hogy a színház a jónál is jobb legyen. Néha talán túlzottan. Meg is jártam. Alighanem túlszíneztem az *Ahogy tetszik*-nek a varsói Nemzetek Színháza fesztiválon elért sikerét (*Varsói noteszlapok. Film Színház Muzsika, 1975. július 12.*), ami persze nem volt igazi siker, ha az előző napon játszott Mnouchkine-előadáshoz, az *Aranykor*hoz, Bergman *Vízkeresztjéhez* vagy Strehler Goldonijához, *A terecskéhez* hasonlítom, hanem csak olyan szürke siker volt, mint a madridi Nemzeti Színházé vagy a göteborgi Városi Színházé. De mégiscsak a kaposváriak első nemzetközi sikere volt. Mindenesetre ellentmondtam a Népszabadság álláspontjának, ami azzal a szankcióval járt, hogy hét és fél év után egyik napról a másikra megszűntem a lap kritikusa lenni, és csak 1978 decemberétől lettem az újra, újabb három és fél évre (hogy miért épp akkor, és miért épp addig, az már másik két történet).

Egyszer a rendező Marton Frigyes elkapott a Rádió pagodájában. „Te, mi olyan jó azon a Kaposváron? Majd figyeld meg, hogy az Ascherből pár év múlva nyakkendős, konform úr lesz.” Akkor jöttem rá, mi irritálja a Kaposvár-elleneseket. Az, hogy vannak,

akik nem akarnak beállni a sorba. Ők mondogatták ugyanebben az időben, hogy meglátjátok, a Jancsó nemsokára Hollywoodban fog filmeket csinálni. Azóta is hosszú sor képződik azokból a művészekből (tudósokból, újságírókból stb.), akik egykori lázadásukat – vagy fogalmazzunk enyhébben: valamit akarásukat – üzleti érdekből földadva, konformizmusukat a nonkonformistákon verik le. Lehetőleg jó hangosan és tetszetős elveket kovácsolva hozzá.

Az udvari művészet képviselőinek ingerültségére utalva *Már megint Kaposvár* címmel 1976-ban cikket írtam a (még lefejezés előtti) *Mozgó Világ*ba, amelyben megkíséreltem körüljárni a „kaposvári jelenséget”. (Ezt a jelzős szerkezetet itt használtam először. Mihályi Gábor könyve, *A Kaposvár-jelenség* 1984-ben jelent meg.) „A »kaposvári jelenség« csupán a hetvenes évek eleje óta kezd mutatkozni, és máris mennyi körülötte a félreértés, szándékos félremagyarázás, féltékenységi és rosszindulat – írtam. – Ki sem alakulhatott még, alig lehetnek eredményei, csupán próbálkozásai, inkább szándékai és tünetei, semmint elkönyvelt sikerei, de már programadó korában előítélet és gáncs éri.” Úgy ítélt meg, hogy a program annak az állapotnak a meghaladása, amelyben a színház nem más, mint jó vagy kevésbé jó előadások véletlenszerű egymásutánja. A kaposváriak kísérlete: „Az a törekvés, hogy a színház színvonalát ne egy-egy innen-onnan kiemelkedő előadás jelentse, amely (rendezőink és színészeink gyakran olvasható nyilatkozata szerint) a körülmények különleges összejatszása, a tehetségek koncentrációja, váratlan erőfeszítés vagy egyszerűen szerencsés véletlen folytán jön létre, hanem olyan társulatok folyamatos működése, amelyek sorozatosan elő tudnak állni művészileg igényes, társadalmi hatásukat tekintve jelentős produkciókkal, és ehhez állandó, növekvő számú közönséget képesek mozgósítani.”

Ma már mulatságosnak hat, de akkor nem volt az, hogy Kaposvárt meg kellett védeni (éppúgy, mint évekkel később a Katonát) a *szélsőségesen kísérletező színház* pejoráló bélyegétől, amelyet a magyar szakmai provincia szűk látókörű, tájékozatlan, elméletileg és szakmailag egyaránt fölkészületlen – a kaposvári előadásokat csak hírből ismerő – vezető „elitje” sütött rá. Pöffeteg kiváltságosokat kellett volna meggyőzni (persze, reménytelenül) arról, hogy ezek a produkciók „semmiféle »avantgardizmust«, formai meghökkentést vagy vitatható gondolati tartalmat nem mutatnak, és a világ egyetlen pontján sem ítéltetők másnak, mint az írott műhöz ragaszkodó, erőszakolt újítást elkerülő, realista értelmezéseknek”.

Ekkor már sokaknak, akiket nem elégített ki „a kényelmes szalonnaturalizmus” és „a magyar átlagszínház”, megérte kétszáz kilométert utazni. Helyben is nőni kezdett a „színházidegenként elkönyvelt város” közönsége. „Ami Kaposváron elkezdődött, az egy új magyar színházi modell lehetőségével bíztat” – vontam le végül a konzekvenciát.

A progresszív színházat és a szellemi támogatásukat vállaló kritikát számos sanda támadás érte. A Gondolat Kiadó – közelebbről az új törekvésekhez közel álló szerkesztő, Weber Péter – fölkérésére könyvet írtam a korabeli teátrumi helyzetéről; a *Színházfaggató* címet adtam neki, szándékos utalással a szakmai és politikai hivatalosság által gyűlölt Latinovits Zoltán korábban megjelent *Ködszurkálójára*. (Az ő két nagyszerű, de az „elit” által becsmért és bagatellizálni próbált vesprémi rendezéséről, a *Győzelemről* és a *Kispolgárokról* is volt benne egy külön fejezet.) Egyértelmű állásfoglalásom meghaladta a fölkért lektorok egyikének, az ismert udvari ideológus-kritikusnak, Nagy Péter professzornak a toleranciaszintjét, és nem javasolta a könyv megjelenését. Többek között fölrótt a Latinovits-allúziót, persze Kaposvárt is és sok minden egyebet. Lektorai jelentése, amelyet a szolidáris szerkesztő jóvoltából elolvashattam, hemzsegett a politikai inszINUációktól. A kiadó azt a cseles megoldást választotta,

hogy hozzáíratott a könyvhöz még néhány fejezetet, amit aztán nem mutatott meg Nagynak, hanem – az eredetileg is támogató véleményt adó másik lektor, Fodor Géza javaslatára – a kötetet ebben a bővített változatban publikálta, anélkül, hogy az előzményeken egyetlen szót is változtatnom kellett volna. Mire a könyv megjelent, Aczél a szakma jobbik felének szorgalmazására a Nemzeti Színház művészeti vezetőivé kinevezett Székely és Zsámbéki nyakába ültette Nagy Pétert igazgatónak, helyesebben perzekútor-cenzornak. A beépített éberségfelelős azzal kezdte működését, hogy följelentette Székelyt a *Danton halála* ellenforradalmi rendezéséért. (Két év múlva, amikor a Magvetőnél megjelent *Cselekvő színház* című könyvem, a borítóra ebből az előadásból választottam egy fotót, amelyen a letartóztatott forradalmá-

sok olvasását, a történelmi múlt értékelését, a politikai eszmék hatóerejének és érvényesülésének föltárását.”

A MARAT-ÜGY

Amikor 1978-ban Zsámbéki és több vezető színész (Helyey László, Koltai Róbert, Lázár Kati, Molnár Piroska, Pogány Judit, Vajda László) átszerződött a Nemzeti Színházba, sokan Kaposvár megroppanását jósták. Ehhez képest Babarczy, az új igazgató rögtön az első évadban meglepetést okozott. A főiskolás Ács János elképesztően jól rendezte meg Gombrowicz *Esküvőjét*, ami ráadásul szokatlanul expresszív *stil nuovo* volt a néhány éve már edzésben lévő közönség számára. Ugyanebben az évadban debü-



Marat/Sade (az előtérben: Pogány Judit, Lukáts Andor, Jordán Tamás)

rok hátrabilincselte kézzel állnak. Ezzel a reményeim szerinti allegorikus üzenettel próbáltam kontrasztot képezni a könyv szabadságot sugalló címével és némi elégtételt venni a rendszeren – legalább a bennfentesek számára.)

A *Színházfaggató* egyik fejezete summázta a Csiky Gergely Színház 1978-ig tartó szellemi és szakmai történetét: „A kaposvári előadások közös jellemzője ez idő tájt a tisztán látni és tisztán fogalmazni kemény elhatározása volt. Az eltökéltség, hogy a dolgokat újra és újra meg kell vizsgálni, lehántva róluk a rájuk rakódott sallangokat, az előítéleteket, a romantikus pátoszt, az érzelgősséget, a retorikát, a mítoszt, a jelszavakat, a klasszikusság bélyegét. A jelenségeket, eszméket, indulatokat meg kell vizsgálni, semmit sem szabad adottnak elfogadni. Ehhez elfogulatlanságra és nyitottságra van szükség. Mindent előről kell kezdeni, a klassziku-

tált egy új „alapember”, Gothár Péter (a *Nebáncsvirággal!*), és ekkor rendezte meg Ascher a *Pinocchiót*. A következő évadok semmivel sem maradtak el a korábbiak legjobb teljesítményeitől (ha ez az írás részletezésre törekedne, az eddig említetteken kívül nem hiányozhatott volna a felsorolásból legalább a *Godot-ra várva*, az *Erdő*, a *Troilus és Cressida*, az *Ivanov*, a *Mesél a Bécsi erdő*). Épp ellenkezőleg, a következő évtized Kaposvár csúcskorszaka. Igazolására elég a szűrőpróba, a *Hamlet*, az *Egy hónap falun*, a *Cseresznyés kert*, a *Mester és Margarita*, az *öngyilkos*, az *Yvonne*, a *János vitéz*, a *Chicago* (Ascher), a *Halmi*, a *Werther már megírták*, a *revizor*, a *Hermelin*, a *Diótörő*, az *Agyó*, kedvesem, a *Kurácsi mama* (Gothár), a *Szentivánéji álom*, a *Csárdáskirálynő*, a *Munkásoperett*, az *Othello* (Ács), a *Bíborsziget*, a *Szeget szeggel*, a *III. Richárd*, a *Liliom* (Babarczy), az *Augusztusi vasárnap*, a *Kabaré*, a *Tom Jones* (Gazdag),



Hamlet (Básti Juli, Máté Gábor)

a „partizán” *Bánk bán*, a *Tévedések víg játéka* (Mohácsi János), a vendég Garas Dezső sátorban rendezett *Búcsúelőadása*, Bezerédi Zoltán operettbohósága, a *3:1 a szerelem javára*. És még bőven lehetne szemelgetni.

Szándékosan hagyom ki az évtized emblémáját, Ács Marat/*Sade*-ként rövidített Peter Weiss-előadását. Ez volt a hivatkozási alap Kaposvár ellenzékiiségének bizonyítására. Hogy úgy mondjam, „mindkét oldalon”. Nemcsak a produkció volt fantasztikus, hanem a története is. Tipikus „kultúrtörténet” a közép-kelet-európai (viszonylag) puha diktatúrából. Azt, hogy az 1956-os forradalomnak állít emléket, nem volt szabad kimondani. Még gondolni se. Nem is „gondoltuk”, pláne nem „tudtuk”. És – melleleg – nem is volt igaz. „In memoriam” előadás? Dehogy. Sokkal, de sokkal több. Az az előadás a legközvetlenebb jelenről szólt.

A próbák idején elterjedt, hogy Ács nem tud mit kezdeni a darabbal. „Nem érdekli.” Amikor kiválasztotta, még érdekelte, de azóta elment tőle a kedve. Hogy ez előrelátó,

szándékos bagatellizálás – vagyis konspiráció – volt-e, máig nem tudom. Az biztos, hogy később a részévé vált egy közös konspirációnak.

A bemutatót 1981. december 4-én tartották. Nem emlékszem előzetes hírverésre, „suttogó propagandára”, mondjuk, olyasmire, hogy sietni kell megnézni, mert annyira jó vagy „problemátikus”, vagy meggyűlt a baja a helyi *tanáccsal*, esetleg megcenzúrázták, mint például Paál István szolnoki *Übűjét*. Utólag csodálkozom, hogy milyen szokatlanul későn, csak 1982. január 22-én láttam. Öt nappal később másodszor is, Gödöllőn. Ha jól emlékszem, a díszlet „nem fért be” (ez gyakori volt a gödöllői vendégjátékokon, a kaposvári rendezők nehezteltek is, ha valaki nem *otthon* nézte az előadásokat), talán a Corvin közt fölülről ábrázoló háttérfüggöny ott nem is játszott. De én ezt a háttérfüggönnyt Kaposváron sem ismertem föl elsőre. Emlékszem rá, mert Babarczy megkérdezte tőlem. A háttérfüggöny „elhanyagolható” részlet volt, nem attól – a beazonosíthatóságától – kellett megrendülni, hanem az egész letaglózó és katartikus élményétől. A színészbüfé pultjánál italt kérve próbáltam magamhoz térni pár perccel az előadás vége után – az utolsó jelenetben Máté Gábor zokogva állt a Corvin köz előtt kockakövel a kezében –, amikor Babarczy odajött, és föltette a háttérfüggönyre vonatkozó kérdést. Ez szokatlannak számított, mert Babarczy nem volt *odajövős* (azóta sem az). Nehezen feleltem, gombóc volt a torkomban. Babarczy várt egy kicsit, aztán azt mondta: ugye, nem fogod megírni, hogy miről szól. Ez a megjegyzés egyfelől logikus volt, mert ha megírom, azzal mindenképpen följelentem a színházat (ebben az esetben további kérdés lett volna, hogy hogyan írom meg, mert ha bírálólag, akkor *csak* a színházat, ha viszont egyetértőleg, akkor magamat is), másfelől zavarba ejtő, mert egyrészt mégiscsak tartalmazott egy abszurd föltételezést (hogy tudniillik úgy lehet megírni, ahogy az ember gondolja), másrészt némi bizonytalanságot árult el afelől, hogy vajon a direktor épelméjűnek tekinti-e a színházzal jó ideje szolidaritást vállaló kritikust. Így aztán jobbnak láttam röviden és minden kommentár nélkül nemmel válaszolni.

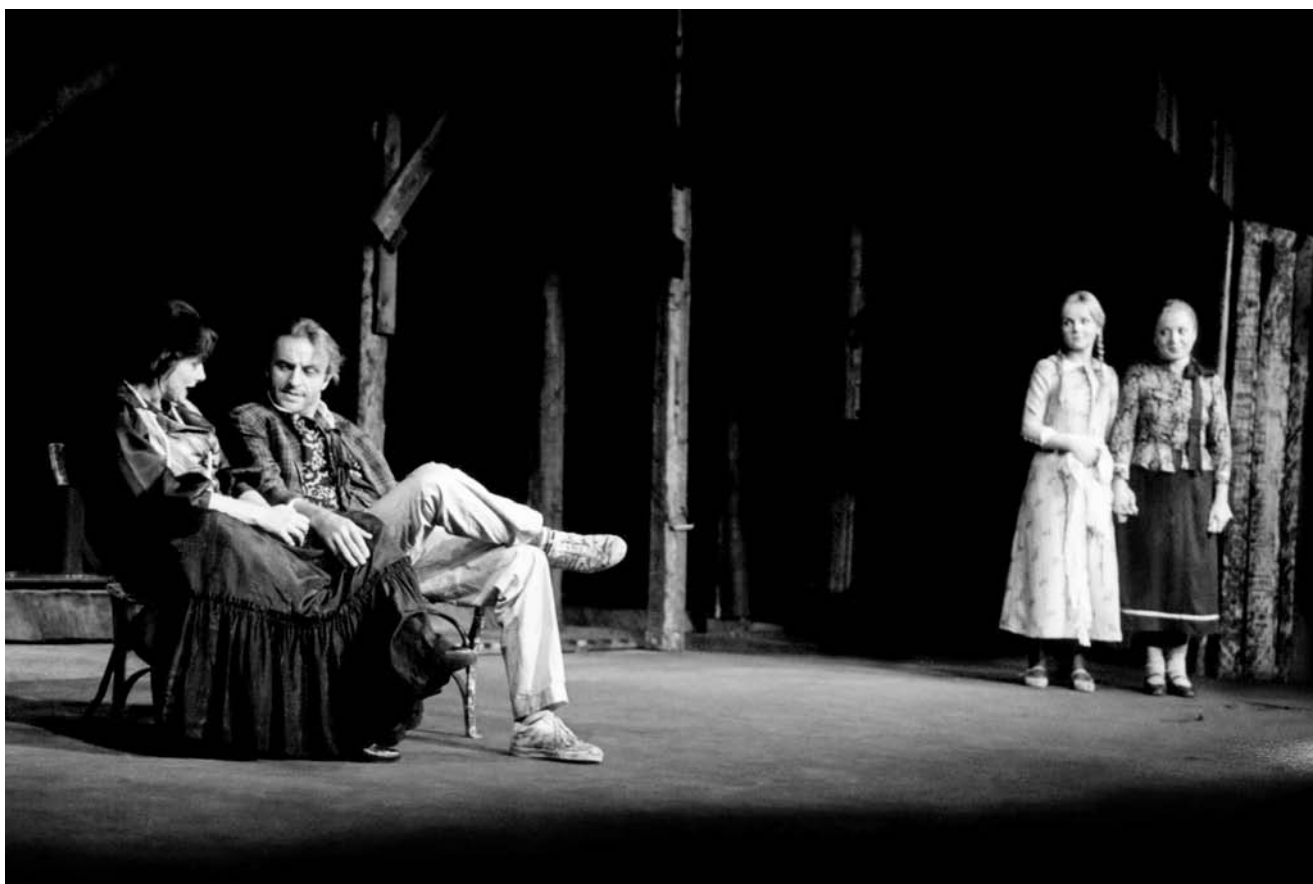
A dolog ugyanis nem így működött. Ha, teszem föl, vagyok olyan hülye, hogy *nyíltan* megírom, miről szól a kaposvári *Marat/Sade*, az semmiképp sem jelenhetne meg, mivel nincs olyan öngyilkos szerkesztő, aki leadná. Mert akkor azonnal be kellene tiltani az előadást, eljárást kellene indítani a színház ellen, de még a kritikát közlő lap ellen is. Ez lenne az igazi bot-

rány: kisebb baj, hogy ilyen előadás létezik, mint az, hogy *kiderül*. Vagyis nem derülhetett ki; *erről* nem szólhatott egy előadás, ilyen előadás egyszerűen nem létezhetett. Ha én mégis leírnám, hogy létezik, akkor a jóindulatú szerkesztő (ebből a fajtából több volt) rám nézne, és azt kérdezné, mondd, te teljesen hülye vagy, hogy képzeled ezt, felejtse el az egészet. A rosszindulatú, esetleg besúgó szerkesztő (ebből a fajtából is akadt) viszont jelentené az esetet fölfelé, hogy tudjanak róla, és döntsek el, csinálnak-e belőle (mármint a bemutatóból) ügyet.

A kaposvári *Marat/Sade* ugyanis ráhúzta a darab történelmi példázatát az akkori

róla, esetleg „nem tájékozódott”. Aczél mindenről tájékozódott, aztán eldöntötte, hogy miből csinál ügyet. Abból, ami az érdekében állt. Akkor valamilyen okból úgy döntött (senki se kérdezze, milyen okból, Aczél megengedhette magának, hogy olykor irracionális legyen), hogy egy *Marat/Sade*-ügy nem áll az érdekében. A mi kis konspirációnk, hogy „nem írjuk meg” – van ebben valami szánalmasan groteszk –, egy nagyobb, tőlünk független konspiráció része volt. Valójában azt szolgáltuk, amikor kihasználtuk azt a kis mozgásteret – a zsinóron –, amit a Nagy Marionettszínház engedett.

A Kritika című folyóirat 1982. áprilisi számában írtam a *Marat/Sade*-ről. A főszerkesztő Pándi Pál – egyike az apparátus fő ideológusainak – emberileg messze különb volt harcostársainál; szép lassan őrlődött az úgynevezett kétfrontos (a „dogmatikusok” és a „liberálisok” közötti) küzdelemben. Mondanom sem kell, hogy egyetlen szó sem esett köztünk a „háttérrel”, magáról az előadásról sem – egyedül a pusztá szövegről, a kritikáról. Természetesen az „okos lány” akartam lenni, *aki meg is írja, meg nem is*. Az volt a célom, hogy maga a leírás sugallja a gondolatot – a leírást többre értékelem, mint az üres minősítést –, vagyis hogy lehessen olvasni a sorok között. Így írtunk akkoriban többen, akik vagy nem voltunk elég bátrak ahhoz, hogy ne írjunk (esetleg szamizdatba



Liliom (Lázár Kati, Lukáts Andor, Pogány Judit, Csákányi Eszter)

jelenre. Ápoltak és politikai internáltak egy elmeegógyintézetben eljártsszák az egykori levert francia forradalmat, amit a hatalom megtorol – ez a (kissé leegyszerűsített) modell. A Bourbon-restauráció Kádár-restaurációt (vagy -konszolidációt, mindegy), a francia forradalmon 1956-ot kellett érteni. Ez volt az egész. Az előadás a szabadság hiányáról szólt. 1981-ben nem csak '56 volt tabutéma. A szabadság hiánya is az volt.

A hatalom (értsd: pártközpont) úgy döntött, hogy ezt az egészet nem veszi észre. Azt nem hiszem el, hogy nem tudott

írunk), vagy úgy véltük, hogy mivel nem közírók, hanem művészetkritikusok vagyunk, az a dolgunk, hogy lehetőleg – ha másképp nem megy, sifírozva – minél többet közve-títsünk a minőségi műalkotások gondolatmenetéből. Néhány dolog fölött Pándi szemet hunyt, mások fölött nem. Volt ő is olyan dörzsölt, mint én, sőt. Én általánosítani – modellezni – igyekeztem, ő konkretizált. Én igyekeztem duplafedelűen fogalmazni, ő egyértelműsített. Alig javított valamit, csak egy-egy szót, de azt ravaszul. Amikor azt írtam, hogy a *Marat*-dráma „sokkal intenzívebben és egyértelműbben vonatkozik az előadás korára”, zárójelben beíratta, hogy „1808-ra”, mintha csak a darabbeli színház a színházban idejéről lehetne szó. Amikor azt írtam, hogy „a játék kilép a dráma a drámában kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenével, a fennálló társadalmi renddel konfrontálódik”, akkor „a fennálló társadalmi renddel” kitétel után, gondolatjelek közé odatétette: „a Napóleon-császársággal” – nehogy valami másra lehessen gondolni. Apelláta nem volt, ha azt akartam, hogy a cikk megjelenjen – és persze azt akartam, mert még így is „üzent”, csak tudni kellett olvasni –, nem akadékoskodhattam. Így is össze lehetett



Tom Jones (Gáyer Róbert, Lázár Kati, Karácsony Tamás, Spindler Béla, Gangli Edit)

kacsintani a sorok között. Világos volt, hogy „Charenton” – a cselekmény a charentoni elmegyógyintézetben játszódott – az egyidejű jelen síkja, amikor az előadás megtörténik. A cikk utolsó mondata ez volt: „Máté Gábor könnyáztatta jalkiáltása és fölcukló zokogása megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a forradalmat.” Pándi ide beírta: a *francia* forradalmat. Nem szoktam kötetbe rendezve, *utólag* korrigálni írásaimat – a kompromisszum is én vagyok, nem hamisíthatom meg a kordokumentumot azzal, hogy „rám kényszerítették” –, de ebben az egy esetben mégis visszaállítottam az eredeti változatot. *Közjáték* című kötetemben – a Magvetőnél, 1986-ban – a kritika a „francia” jelző nélkül jelent meg.

A *Marat/Sade* kritikudíjat nyert, évekig játszották, körülbelül százszor – ami vidéken példátlan, még operettek esetében sem fordul elő –, Pestről zárandokutakat szerveztek rá, ismerek valakit, aki két tucatszor látta. Nem is lett volna „baj”, ha a gondatlan hatalom 1982-ben nem engedi ki a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválra, a BITEF-re. Ott aztán túl nagy figyelmet keltett, nagydíjat is kapott. A nemzetközi sajtó pedig nem vett részt a mi kis hazai „barakkunk” konspirációjában, hanem úgy tett, ahogy normális országokban szokás. Miután fölfogta, miről szól a *Marat/Sade*, nem *körülírta*, hanem *megírta*. Ezek után a Jászai Mari tér (pártközpont, Aczél elvtárs) sem viselkedhetett úgy, mintha mi sem történt volna. Minthogy már jócskán *lejátszott* dologról volt szó („annak idején nem látták az elvtársak, mi folyik ott Kaposváron?”), csak kis balhét ért meg; miniszteriális és újságszinten kellett elintézni. A feladatot Köpeczi akadémikus-miniszter kapta, aki a Kritika című lapban (ahol korábban az én írásom is megjelent) leszedte a keresztvizet – a kritikáról. Nem az volt a helytelen – elvtársak –, hogy a kaposvári színház bemutatott egy eszmeileg problematikus előadást, mi ezt tudtuk és engedjük, mert nálunk

szabadság van, hanem az, hogy ezt az eszmeileg problematikus előadást a marxista kritika nem tette helyre. Nahát.

Így éltünk Pannóniában akkoriban, édes hármásban, a szocialista liberalizmus, a renitens színház és az ideológiai ostor szerepe iránt kelletlen kritika. A *Marat/Sade* még az 1986–87-es szezonban is repertoáron volt – BITEF-nagydíj után strapás lett volna taccsra tenni, rossz fényt vetett volna a rendszerre –, 1989 áprilisában följújtották, és ősszel élő egyenes adásban közvetítette a televízió.

QUO VADIS?

A rendszerváltás földúlta a háromszöget. Mi jön ezután, kérdeztük magunktól, a legkevésbé sem aggódva. Jött a cenzúrázatlanság, az *Allatfarm* (Ascher) féktelen pamfletje, a *Valahol Oroszországban* (Jeles) Csehovra kopírozott Gulag-rekviemje, a *Csárdáskirálynő* (Mohácsi) minden eddigénél hatásosabb operettmítosz-rombolása. Utóbbi szintén élő adás lett a tévében – személyes részem volt benne –, példátlanul nagy, többmillió közönség előtt, példátlanul nagy botránnyal övezve. Az „ezt még meg fogjátok bánni, rohadt szemetek” típusú leveleket, amelyek csöstül érkeztek az MTV-be, euforikus örömmel olvastam. Ha egy előadás képes ekkora indulatokat kelteni, akkor van remény.

A remény hosszú távon hiúnak bizonyult. Az volt a kérdés, hogyan tud ugyanolyan fontos lenni a (kaposvári) színház, mint azelőtt. Összekacsintás, sorok között olvasás nélkül. A nonkonformizmus hirtelen elvesztette hamvas báját. A „vidékiek” fésületlenség, amely a hetvenes években úgy tűnt, mintha provokatív amatőrizmus lett volna (csak az amatőr beütésű budapesti „profik” szemében volt az, mert szétzilálta az általuk tökéletesnek hitt, a rutin által még úgy-ahogy összetartott formákat), a nyolcvanas években stílussá érlelődött, és arcultává vált. Kaposvár

pedig partizán ellenszínházból üzemszerűen működő intézménnyé, amely fluktuált, változott, egyes színészei elszereződtek, mert nem bírták az életformát, vagy mert egyszerűen Pestre vágytak, mások (vissza)jöttek. A stúdióban nemcsak előadások készültek, hanem színészek és rendezők is, így a társulat részben maga termelte a saját utánpótlását, és gondoskodott szellemének tartósításáról.

A felnőtté válással, a nonkonform egyeduralom elvesztésével (időközben megerősödött a részint Kaposvárból „lett” Katona is) és a rendszerváltással megváltozott a színház pozíciója. Ezt nem volt könnyű földolgozni. Saád Katalin, egy „őskaposvári”, aki akkor már nem volt a társulatnál, 1990 szeptemberében a SZÍNHÁZ folyóiratban üzent a régi Kaposvárnak, fölírva az üzemszerűséget, a vezetők (Babarczy és Ascher) gyakori távollétét, a profizmus lélektelenségét, a stúdióban folyó műhelymunka megszüntetését. (Az idő tájt épp a Jordán Tamás–Lázár Kati házaspár „működtette” a stúdiót, hosszú próbaidőkkel kivonva az előre tervezhető bemutatók kényszere alól.) Többen rám támadtak, amiért a cikk közlésével nyíltan „ellenséges” vagyok Kaposvárral. A magyar színházi közélet már csak ilyen, szemrebbenés nélkül megél benne ugyanabban az időben, ugyanabban a tárgyban a „fenntartás nélküli hódolat” és a „nyílt ellenségeskedés” vádja. A cikk megjelenésekor megkérdeztem Babarczyt, szerinte is merényletet követtünk-e el. Visszakérdezett: „Írtok az előadásokról?” Mindjárt felelt is rá: „Igen.” „Akkor miről beszélünk?” – zárta le a maga részéről a disputát. Ez a tárgyilagos elfogulatlan-ság hozzátartozik Babarczy portréjához. Tudom értékelni az ilyesmit. Néhány évvel később egymás mellett ültünk a Színház-művészeti Szövetség vezetőségi ülésén. Egy cikkre hivatkoztott egyetértően, amelynek a szerzője nem jutott eszébe. „Pedig egy nemszeretem ember írta” – töprengett hangosan. Aztán földelült. „Ja, te voltál” – mondta felém fordulva, hangszélytelenül.

Szó sincs arról, hogy a kilencvenes évektől Kaposvár egyszerűen hanyatlani kezdett volna. Kevesebb lett ugyan a fontos előadás, de ez országszerte általános tünet, nem „Kaposvár-jelenség”. A falakba ivódott szellemiség és a mesterség tisztelete továbbra is hatott, például ezután is csak itt lehetett látni, hogy a csoportos szereplők nem kelletlen, amatőr statiszták, hanem színészek, saját arccal, önálló gondolkodással, az odaadás és a tehetség megkülönböztethető jegyeivel, amitől még a gyöngébben sikerült bemutatóknak is éthoszuk volt. Olyan nagy előadások jöttek létre, mint *A mizantróp*, a *Jelenetek egy kivégzésből* (Ascher), az *Istenítélet*, a *Tom Paine* (Mohácsi). Folytatódott a Kaposvár-típusú operett, a már említett *Csárdáskirálynő*vel, a *Mágnás Miskával* (Mohácsi) és a *Luxemburg grófiával* (Ascher). Ascher és Mohácsi hozták létre a legjelentősebb produkciókat; Mohácsinak a *Bánk bánt* és a rendszerváltást követő további munkái (*Tévedések vigjátéka*, *Ármány és szerelem*, *A Nagy Romulus*, *A kávéház*, *Iván, a rettentő*) önmagukban is végigjártak egy „kaposvári utat”, a bevett eszméket és stílusokat megkérdőjelező *renitenskedéstől* a komplex forma- és tartalomteremtésig. A kilencvenes évek megtartó-megújító szelleme elsősorban az ő előadásainak köszönhető.

Ugyanakkor lassú, folyamatos átalakulás is megfigyelhető a színház történetében.

Kaposvár szinte a kezdetektől fogva egy viszonylag kis létszámú rendezői gárda egyensúlyi helyzetére épült. A kezdő csapatból először Szőke István vált ki, elég korán, még a hetvenes évek végén, úgy tűnt, tisztára „esztétikai alapon” (emlékszem, Babarczynak mennyire nem tetszett a *Piros bugyelláris*); viszont szinte azonnal jött Ács. Zsámbéki távozása után a Babarczy–Ascher–Gazdag–Gothár–Ács ötösfogat ideális összeállításnak bizonyult. (Nem a belső viszonyokról beszélek, hanem arról, ami a színpadon megjelent; a konfliktusok és elsímításuk külső nézőpontból másodlagos.) Az együttesből *kinevelődött* rendezők –

Kurácsi mama (Quintus Konrád, Dunai Károly, Pogány Judit, Lázár Kati, Hunyadkürti György, Bezerédi Zoltán)



Lukáts Andor, Máté Gábor, Jordán Tamás, Bezerédi Zoltán, Kolta Róbert – tovább árnyalták a kaposvári stílust, egyéni színeket hoztak, hozzájárultak az egységben megjelenő sokféleséghez. Mohácsi is *belülről* robbantott, azzal, hogy partizán módra kezdett dolgozni; nem a sztárokkal, hanem többnyire csoportos színészekkel, kötelezettség és bemutató ígérete nélkül. Csinálják, aztán majd meglátjuk – ez volt Babarczy álláspontja. Ilyen sehol másutt nem történhetett, Kaposvár egyszerre pótoló főiskolát és kísérleti műhelyt.

bet (korábbi gyerekdarabok felújításaival, új gyerekdarabokkal, de mással is); az évtized második felétől egészen máig Czeizel Gábor, Kövály Katalin, Tóth Miklós, Almási-Tóth András, Révész Ágota, Váradi L. Szabolcs, Szederkényi Júlia (néhányan közülük csak egyszer, mintegy „próbaképpen”). Végül egy még újabb, meglehetősen „vegyes” nemzedék látszik szorosabban társulni a kaposvári színházhoz, Kelemen József, az együttes „saját felfedezettje”, valamint Réthly Attila, Rusznyák Gábor és Léner András. Gyakori vendég a szerb Radislav Milenković. Jelenleg



Fábián József felvételei

Ármány és szerelem (Sztarenki Pál, Nagy-Kálózy Eszter, Gyuricza István)

Ez a kép kezdett változni a kilencvenes években. Ács súlyos személyi konfliktus után, kiváló rendezői állapotban távozott – utolsó munkája a *Sirály* 1990 végén –, ami nagy érvágás volt. Fokozatosan, két-három éven belül elbúcsúzott Kaposvártól Gothár, Gazdag, Jordán, Lukáts és Máté is – más-más okból, de a hiányukat tekintve ennek nincs jelentősége. Nem sokkal utánuk érkezett Znamenák István (először színészként) és Keszég László; az „alapító atyák” – Babarczy és Ascher –, illetve a társulatban nevelkedett Mohácsi és Bezerédi mellett ők a jövővények. Együtt alkották a kilencvenes évek meghatározó rendezői hatosfogátát. Akár példaszerűnek is mondhatjuk a modellt; lám, így kell végrehajtani a nemzedékváltást, pontosabban az együtt futást a stafétában.

Rajtuk kívül viszont még jóval többen szóhoz (rendezéshez) jutottak. Lázár Kati, Pogány Judit, Molnár Piroska, Bodor Erzsé-

nem tudni pontosan, hány „állandó” rendezője van a társulatnak – szerződésben vagy nem, rendezői státusban vagy nem, teljesen mindegy, nem az egzisztenciára, hanem a szellemi kötődésre gondolok –, mindenesetre egyszerre túl sok, és túl kevés.

Túl sok, ha a számokat nézem; túl kevés, ha a rendezői súlyt.

A legutóbbi négy szezonban Ascher mindössze kettőt rendezett (*Sweeney Todd*, *Erdő*), Mohácsi pedig csak egyet (*Megbombáztuk Kaposvárt*). Ezek súlyos, jelentős előadások; hármukon kívül a nevezett időszakban – huszonkilenc közül – nem is láttam megkerülhetetlen produkciót. Láttam viszont több olyat, amilyenek elől harminc évig épp Kaposvárra menekültem.

Ha valaki idáig jutván úgy véli, „vészharangot kongatok”, hagyja abba az olvasást. Amikor azt mondom, hogy valami kisiklott, nem pletykákra hivatkozom. Nem arra, amit színészek és rendezők – egykori és mai társulati tagok – mondanak. Szöbe-

széd mindig volt; a „hőskorban” is. Hogy nincs már közösség, odafigyelés, műhelyszellem, elmaradnak a „megnézések”, a vezetők néha még a premiért sem látják, Kaposvár-elkötelezett sztárok hagyják ott a társulatot fölösleges epizódkenyszerrel járó utazgatások miatt, vezető színészt nem hagynak rendezni, holott ez régebben természetes volt stb., stb. Az ilyesmit meghallgatom, de nem érdekel. Ha igaz is, semmit sem jelent. Ugyanígy az sem, ha az igazgató újságban cáfolja, hogy a színház egyes állítások szerint „szétesett, tönkrement, kifűjt”. Babarczy szerint: „Nem igaz. Tartja a színvonalát.” Ezzel a kijelentéssel sem tudok mit kezdeni. Ami pletyka vagy deklaráció, akár a beltenyészetben, akár a sajtóban zajlik, indifferens; kizárólag a társulatra tartozik. Ami a színpadon történik, azt viszont magam is látom; pró és kontra deklarációk nem befolyásolják.

Ha ma Kaposvárra megyek színházat nézni, nem lehetek benne biztos, hogy istenkísértő előadást fogok látni mértékadó szakmai színvonalon. Maga a szenvedély veszett ki a színházcsinálásból, ami egykor megkérdőjelezhetetlen volt. S vele a formátum. Sok középszerűség történik, amit ez a társulat régebben nem tűrt meg. A szándék szintjén semmiképp. Itt valamit akarni kellett, és valamit tudni is hozzá. Nem keveset; gondolkodni, szellemiséget képviselni, mondanivaló mellett kiállni, bizonyos szakmai szinten teljesíteni. Mindezt meg lehetett tanulni egymástól; ettől volt képes a színház periódusonként önerőből megújulni.

Kaposváron régebben nem rendezhetett akárki. Nem volt megélhetési menedékhely az átlagos, jól fészült pubiálkat számára. Bizonyítani kellett, legalább az önálló gondolkodást és a szemlélet eredetiségét. Ma nem látni, miről szól a színház. Mit akar. Nem látni azt a szakmai agytrösztöt, amely az akaratot generálja, kereket ad neki (vigyázat: nem *kijelöli*, Kaposváron soha, a legrosszabb időkben sem volt egyirányúsított akarat, pláne diktátum, öntörvényű emberek dolgoztak egyeztetett szándékok szerint). Azt mondhatja erre valaki, hogy ma *mindenütt* másképpen működik a színház, *általában* hiányzik az összetartó erő, senki sem hajlandó a teljes személyiségét föláldozni egy vidéki társulatnak, elzárva önmaga elől az egyéb lehetőségeket. Másvalaki valószínűleg azt bizonygatná, hogy az újabb rendezőgenerációkból kivesszett a közéleti érdeklődés, a színházat már nem tartják közösségi fórumnak, csak az önreflexió játékanak, felszínesek és üresek, ugyan már, mit akarunk az elavult XX. századi színházeszménnyel. És a végső tromf: az a valóságérzékeny ábrázoló módszer, amely a pszichológiai realizmusra épült, már régóta az esztétika szemétdombján rohad.

Eszerint a Kaposvár-jelenségnek befellegzett.

Szerintem meg nem. *Először*: ott vannak, akik létrehozták és fenntartották. Babarczy, a nonkonform, tiszta agy, intranzigens *director doctus*, az igazgatás művészetének doyenje; Ascher, az alternatív profi, szellemfi és világfi, a rendezői charme non plus ultrája, egyszemélyes egyetem; Mohácsi, a kíméletlen világvesező, a szarkazmus nagymestere, aki bármihez nyúl, csak társadalmilag lényegeset tud mondani; Znamenák, aki elég mélyen beágyazódott ahhoz, hogy éljen benne a kritikai nosztalgia, mint azt a *Kokainfutár*- vagy legutóbbi *Kutyaszív*-rendezése példázza. *Másodszor*: vannak arra utaló jelek az elmúlt évekből, hogy a folyamat az új emberekkel is a régi színvonalon folytatható, ilyen volt például a *Titus Andronicus*, a *Keith márki* (Keszeg), a *Balta a fülbe* (Réthly), a *Murlin Munro*, a *Leenane szépe* (Milenković), a *Vízkereszt*, az *Egerek és emberek* (Kelemen), a *Nyaralás* (Rusznák). *Harmadszor*: a világ újra tele van hazug eszmékkel, képmutatással, silány praktikizmussal, csupa olyasmivel (szervilizmus, xenofóbia, demagógia, nacionalizmus, populizmus, behódolás, önfeladás, haszonlesés, kommercialitás), ami elé tükröt tartani egykor Kaposvár reszortja volt.

Az élet fölkinálja a kaposvári színház reneszánszát.

Babarczy László távozni készül az igazgatói székből. A kedélyeket földúlja a változás előszele. Babarczy döntése, bármi legyen is az oka, tiszteletre méltó. És az is, hogy nem egyszerűen veszi a kalapját, hanem felelősséget érez a társulat iránt: „Mindenképpen meg akarom akadályozni, hogy a kaposvári színház ebek harmincadjára kerüljön – nyilatkozta. – Nem fogom hagyni, hogy tönkretegyék.” Az, hogy ezt nyilatkozatba kell adni, jelzi, hogy van ilyen veszély. Aki Magyarországon él, tudhatja, hogy a veszély a politika. A politika dönt a színházról. Ennek az az oka, hogy a politika is, a színház is olyan, amilyen. A politika csak a saját érdekszférájában tud gondolkodni, a színház pedig nem tud olyan jelöltet fölmutatni, aki elhallgattatná a helyi önkormányzatot, mielőtt az egyáltalán megszólalhatna.

Minden normális ember számára világos, hogy Kaposvárt *belül* kell folytatni. Ascher nyilván nem akar igazgató lenni; kellően el van foglalva a Katonával, külföldi kötelezettségeivel és – saját bevallása szerint – alkotói válságának kezelésével. Elég neki, hogy főrendező; persze már az is kérdés, hogy ki az az igazgató, aki *mellett* Ascher főrendező? Akinék nagyobb – no jó, vele egyenlő – súlya van? Vagy ő is elmenne? No nem. Az igazgatás külön képesség. Nem föltétlenül a legjobb rendező a legjobb igazgató, de a jó igazgató föltétlenül tekintély, átfogó szellem, rendfenntartó, pedagógus, menedzser, politikai elhárítótiszt, és nem utolsósorban strapabíró rinocéroz, aki mindenütt ott van, még akkor is, ha nincs ott, sőt akkor a leginkább.

Babarczy kijelenti, hogy „képtelenség lenne kívülről hozni valakit”; természetesen van jelöltje, de taktikai okból nem hajlandó megnevezni. Az önkormányzat megnevezi a saját, *kívülről hozott* jelöltjét, pontosabban a jelölt – Vidnyánszky Attila – földet magát, sőt részletes terveit is a kaposvári színházra vonatkozóan. Ez groteszk, mert Babarczy csak más önjelöltek esélyeit cáfolja név szerint, Vidnyánszkyét, aki ugyanúgy „közpletyka” tárgya volt, mint Schwajda vagy Kerényi, nem. Helyi (kaposvári) befolyására hivatkozik: rengeteg kapcsolata van, a város díszpolgára. Ha jövőre nem sikerül megoldania az „utódproblémát”, talán még egy évig marad. Mellettük lesz-e a törvény, ha ráhagyják, kérdezhetjük Shakespeare-rel. A racionalizmus és a balkanizmus megkapó konglomerátuma, ami a jelek szerint a kaposvári váltást kíséri – mielőtt még egyáltalán kiírták volna a pályázatot –, valószínűleg új szintet visz a jelenkori színházvezetői kinevezések már eddig is megejtő történetébe.

Még semmi sem történt, de már a taktikai titkolózásba fektetjük minden reményünket – ennyit ér a kaposvári színház több mint három fényes évtizede? Vidnyánszky Attila jelentős formátum, csapata is van; kilátásba helyezi, hogy nem akarja szétbomlani a kaposvári társulatot, valamint úgy véli, hogy „olyan kultúrára és színházra van szükség, amely végre igenekeket mond”. Szép program – bár megítélésem szerint inkább házasságkötő-terem, mint színházé –, a magam részéről mégis jobban érdekelne, hogyan tudja folytatni Kaposvár önmagát, mondjuk, Mohácsi Jánossal és/vagy Znamenák Istvánnal.

A dolgok, persze, változnak; a kaposvári egyetemen például éppen indul a színház szak. Amikor tizenhárom évvel ezelőtt egy vidéki főiskola lehetőségéről kérdezte Babarczyt – most ő lett a tanszakvezető Kaposváron –, így válaszolt (SZÍNHÁZ, 1990. szeptember): „Nem tartom megvalósíthatónak. Főiskolának ugyanis ott van helye és tere, ahol van színházi élet. Vidéken pedig nincs színházi élet; egyetlen színház van. A főiskola nyilván ahhoz az egyetlen színházhoz kötődne, ezt pedig nem tartom egészségesnek.”

Úgy látszik, még Babarczy Lászlónak is kellett némi idő annak belátásához, hogy Kaposvár több mint egy színház. Én ezt régóta tudom. A jövő majd eldönti, hogy mások is tudják-e.

PÉTERI LÓRÁNT

Erik, a fantom

■ ANDREW LLOYD WEBBER-RICHARD STILGOE: AZ OPERAHÁZ FANTOMJA ■

Szagrális épületek ördögi ábrázatú, bennfentes potyalakói régóta riogatják a hivatalos személyzetet és a rendeltetészerű használókat. A fény geometriáját kőbe véső katedrálisokban egy vékony csiknyi árnyék is elegendő volt ahhoz, hogy a sátán megvesse ott a lábát. Annál is inkább, mivel e jelenlétben – legalább hallgatólagosan – az isteni felsőbbség is a gyümölcsöző munkamegosztás jelét láthatta. A templomot a latens diabolikusság igazi beavatási helyé varázsolta: volt próbatétel, lehetett választani. Az elvilágiasodó XIX. századi polgárság szagrális tere közismerten a színház és a hangversenyterem volt, legfőképpen pedig az opera, ahol a művészetvallás ápolásának legösszetettebb és legexkluzívabb szertartásait művelték. Gaston Leroux, akit többek között A véres bábu és A gyilkológép megalkotásáért szeretünk, a korszellemre nyitott tárcaregényíró gátlástalanságával és jó szímatáival érezte meg, hogy eljött az idő a Notre Dame-i Quasimodo újkori kollégájának, a Párizsi Opera Fantomjának megalkotására. Az operakultusz kommersz mítoszát megalkotó regény 1911-ben jelent meg, tehát az utolsó operai világsiker, A rózsalovag bemutatójának évében (Puccini utószülött Turandotjáról most feledkezzünk meg). Persze, ha Párizsban vagyunk, akkor az az év inkább a Petruska ősbemutatójéé, ami csak azt jelzi, hogy az operai kor dicső lezárultával az európai zenés színpadon már jelentkezett is az új antropológiai paradigma hordozására hivatott autonóm balettművészet.

Pankotay Péter (Umberto Piangi) és Pelle Erzsébet (Carlotta Giudicelli)



A Leroux-éhoz hasonló ügyességgel és gátlástalansággal találta meg magának a történetet a nyolcvanas évek második felében Andrew Lloyd Webber. Azt azért ekkor már biztosan lehetett tudni, hogy hosszabb vagy akár csak középtávon a musical sem lesz integratív, jelentős társadalmi erőket mozgósító, azok önreprezentációs funkcióit kielégítő csúcsműfaj; de lehetett érezni a zsánerben még bőven rejlő sikerpotenciált is. A valóban megszülető sikerben a szűzsé főszálának használati romantikáján kívül annak is lehetett szerepe, hogy Webber és szerzőtársai nem riadtak vissza a műfaji önreflexiótól sem. Felismerték, s le is leplezték a maguk tevékenységének tán még túlzottan is fényes tükrét a párizsi operatemplom romlott, üzleties működésében, a francia nagyopera műfajának kiüresedő utóéletében, az operai produkciók kötelező balettbetéteinek szellemében.

Amennyire ostobaság Anna Karenináról musicalt írni, annyira jó ötlet az amúgy Erik névre hallgató „fantomról”. Leroux prózája megnyugtatóan nélkülöz minden olyan irodalmi értéket, amelynek óhatatlan felszámolása a színpadi változatban egyúttal a koncepció kasztrálás is jelentené. A regény áldokumentarista elbeszélőmódját pedig a musical tiszteletre méltó ügykezettel restaurálja a prózái előjátékban, amelynek során a fantasztikus bűnügyi történethez kapcsolódó tárgyak elárverezésének lehetünk tanúi. Leroux könyve tehát nagyjából fájdalommentesen redukálható a történetre, melyet elbeszél. E történet egyfelől fordultatos, de nem túl bonyolult, másfelől viszont erős kézzel és különösebb árnyalás nélkül markol össze olyan szimbólumokat, amelyek a populárisabb zenés színházi műfaj eszközeivel is hatáson működésbe hozhatók.

Leroux, miközben felmutatja az operát mint korának középonti jelképét, elég félreérthetetlenül csatlakozik a régi századfordulónak a férfi-nő viszonyról szóló irodalmi diskurzushoz is. A torzszülött Erik, aki borzalmas arcát az Opera pincéjébe rejti a firtató tekintetek elől, némiképp hasonló helyzetben van, mint azok a törpék s gnómok, akikről jó pár hónapja Zemlinsky operájának pesti bemutatója kapcsán írtam. Sugárzó muzikalitásával és az apakomplexusra való rájátszással megbűvöli ugyan a szép szendét, Christine Daaét (ki a regényes regényesség jegyében amúgy svéd leány, egy vándorhegedűs gyermeke), ám jól tudja, hogy e bűvölet csak addig tarthat, amíg Christine rá nem jön, hogy az álarc nem misztikus titkot őriz, hanem egy szerencsétlen ember fogyatékosságát takarja. A helyzetet idejekorán felismerő Christine előtt pedig a század eleji leányok és asszonyok szokásos dilemmája áll: választania kell a spirituálisan izgató, ám korzózás szempontjából hasznavehetetlen lény és az oly rettentően unalmas, de üzembiztos polgári férfiú között. Na persze, ha a férfiú nem polgár, hanem arisztokrata, még hozzá nem is csak a többrendbelileg kitermelődött XIX. századi francia újnemesség sarja, hanem a leszármazását X. Lajosig visszavezető családé, akkor azért az a szükséges plusz is biztosítva van, amelyet a regényes élet részének tarthat az egyébként nemes lelkű operai üdvöske. Nem beszélve arról, hogy a derék vikomt, kinek neve Raoul, szabályos – alvilágjárással, rituális halállal és feltámadással, valamint menyasszonyrablással egybekötött – beavatási szertartáson válik érett emberré, mielőtt Christine-t végleg magáénak tudhatná. Orpheuszi útja – a Fantom által elragadott Christine nyomában – természetesen az Opera félelmetes pincerendszerébe vezet, s kis híján életét is veszti az eszelős Fantom birodalmában. Maga Christine az alvilágban töltött idejével nem csupán Eurüdiké vagy Déméter penzumát teljesíti. Aki dudás akar lenni, sokkalra kell annak menni – mondja a népdal, s a XIX. század fausti művészet szemléletének jegyében a kóristalányból is a vélt démoni inspirációra válik ünnepele opera-énekesnő.

A librettó szerzői többnyire eredményesen nyirbálták meg s alakították át a regény történetét. Bölcsen kihagyták például a

Persza figuráját, aki csak azért van ott mindenütt, hogy utána mindenről beszámolhasson. Sikert – s persze, az operai környezetben nem is volt olyan nehéz – kialakítani a műfaj revüigényének megfelelő nagy tablót. Nem haboztak a színház a színházban helyzetet azzal fokozni, hogy a darabbéli Operaház színpadára ruhacserés komédiákat állítottak, amelyekben olykor nem az a színész jelenik meg a színpadon, akire a többiek számítanak. Nem mondom, hogy mindez a barokk *teatrum mundi*-nak az emberi identitás és a világ valóságosságát relativizáló erejével hatna, de mindenesetre elég ötletes ahhoz, hogy lekösse a figyelmünket. Néhány ponton azonban mintha elmulasztották volna beszélni a rojtos szegélyeket, amelyek a dramaturgiai olló vágásainak nyomán keletkeztek. Ha nem magyarázzák el a nézőnek, hogy mi az a pandzsábi zsinór, akkor teljesen értelmetlen Madame Gyrynek Raoul-t arra figyelmeztetni, hogy a Fantom közelében mindig tartsa szemmagasságban a kezét. Ennél jelentősebb problémának tarthatnánk, hogy Christine viselkedésének motivációja, a Fantommal kapcsolatos érzéseinek sejthető ambivalenciája a musicalben kevésbé van kidolgozva, úgy is fogalmazhatnánk, hogy e téren a színpadi mű kissé darabos, hovatovább következtelen megoldásokkal operál. Be kell azonban látnunk, hogy a *Fantom* nem ezen áll vagy bukik. Ez a musical sem lélektani dráma, s meglehetősen műfajszerűtlen befogadói magatartás lenne pszichológiai értelemben létező figuráknak tekinteni a színpadi alakokat (még akkor is, ha az amúgy nagyon is műfajszerű rajongók ezt megteszik).

Ami a színpadon színház a színházban helyzet, annak az akusztikus térben a zene a zenében felel meg. Lloyd Webber kompozíciójának legélvezetesebb pillanatait az operai stílparódiák adják. Fölöttébb szórakoztató az első felvonás historizáló nagyoperai jelenete, s ugyancsak mives a *Figaro* budoárjelenetének parafrázisa. Kellemesek a buffópárosokhoz – vagyis a két igazgatóhoz – kapcsolódó operettes bohócati zenék. A „saját hang” operai felnagytartásának becsúgya nyilvánul meg, nem is teljesen jogosulatlanul, a nagy szepetttben. A Fantom művének, „A győztes Don Juan”-nak több részletét is hallhatjuk a darab végkifejletéhez közeledve: részint a korrepetitor vezette olvasópróbán, részint pedig a végzetesen alakuló premierbe bekapcsolódva. E mű a regény szerint ugyan bemutatatlan marad, ám exponált szerepeltetésével Lloyd Webbernek fontos céljai vannak. Az már a darab folyamán korábban is világossá vált, hogy a Fantom nem csupán az Opera épületét ismeri és használja sajátjaként, de az opera műfajának művelésében is úgyszólván egyedül keresi az igazi zene szellemét. Az operakultusz hanyatlását jelzi, hogy a felkent papokkal szemben éppen a kiátkozott démon őrzi a szent hit lángját. Egy szó mint száz, a musical komponistája itt arra vállalkozik, hogy a színpadon szembeállítsa a komoly kortársi kompozíciót a tradicionális és a használati repertoár darabjaival; hogy zenét írjon a zenéről, amelyről azt kéne hinnünk, zseniális. Kissé vakmerő elképzelés ez, amelyet mintha nem is volna mód igazán kivitelezni. Mindazonáltal sejthető, hogy ezúttal is az önreflexió hangja szólal meg a musicalben. Mintha Lloyd Webber – némileg képmutató módon – azt sugallná: ilyen zenét szeretnék, ha nem kötnék meg a kezem a műfaji konvenciók. Az mindenesetre tény, hogy a másfél évtizeddel korábbi rockopera, a *Jézus Krisztus szupersztár* karcosabb, kísérletezőbb hangütései a *Fantom*-ból úgyszólván teljesen hiányoznak. Rutinosan megírt, válasszékos hangszereelt, gördülékeny színpadi zenét hallunk, musicales vezérmotívum-technikával, néhány elkerülhetetlenül fülbemászó dallammal s olykor meglepő dilettantizmusokkal. Az utóbbiak látszólag ártatlan részletekben lepleződnek le. Az a mód, ahogy bizonyos helyeken egy motívum átkerül az egyik énekes szolamából a másikéba, vagy ahogy egy duettbeli párbeszéd *unisono*-ban egyesül, pontosan kijelöli azokat a határokat, amelyek között Lloyd Webber formateremtő készsége mozog.



Miller Zoltán (Vicomte de Chagny) és Mahó Andrea (Christine)

Schiller Kata felvételei

A Madách Színház produkciója mindenesetre átélhetővé teszi a darab nagyvonalúságát és kétségkívül lenyűgöző teatralitását. A *Fantom* magyarországi ősbemutatója körül szilárd mesterségbeli tudással rendelkező szakemberek bábáskodtak, akik jó érzékel szabadtították fel a mű hatásmechanizmusát. Sejthető, hogy az eredmény a helyi musicaljátszás csúcspontjának tekinthető, s kivételes anyagi, illetve szellemi ráfordítás révén jött létre. De jó volna azt hinni, hogy a *Fantom*-premier igazi jelentősége mégis annak belátásához vezet, hogy kisebb ráfordítással egyszerűen nem is érdemes a húrok pengetésébe fogni. A musical ugyanis nem az olcsó látványosságok műfaja. Hanem a drágáké.

Hogy a díszlet főszereplővé lép elő, azt nemcsak műfaji okokból lenne botorság nehezményezni, de azért is, mert a történetnek valóban egy mitikus épület, a XIX. század utolsó harmadában felépített európai operaházak prototípusa, a párizsi Garnier-palota a legfőbb szereplője. Ebben az előadásban minden résztvevő Kentaur vendége: az ő termeiben, szobáiban, pincéjében és háztetőjén, s nem utolsósorban az ő színpadán zajlik a játék. Illúzióteremtő, de a „megcsináltságra” mégis szellemesen rájátszó, nagy formátumú, de kellőképpen részletezett, űrt nem hagyó, de a színeszi játéknak elegendő teret biztosító díszletei kifogyhatatlan fantáziával és eleganciával tűnnek át egymásba a színváltozások

végtelen során. A díszletek változatossága, töretlen dekorativitása és egységes stílusa autonóm világot teremt a színpadon, s e világ létezését illetően azokban a pillanatokban sem hagy minket kételkedni, amikor az előadás zenedramaturgiai vagy színjátéki szférájában ilyesmi felmerülhetne. E színvonalasan kivitelezett, invenciózus, fantasztikus-realista színpadkép a díszlet műfajában alighanem a legjelentősebb mindazok közül, amelyekről itt a SZÍNHÁZ-ban beszámolhattam.

Az operai színek persze Kentaurnak is lehetőséget adnak az ironikus önreflexióra, díszletet „játszó” kulisszák megalkotására (a bombasztikus nagyoperai kórusjelenet elefántjának belsőjében díszletmunkások kártyáznak). A hagyományos operajátszás mesterkéltségére és túljátszottságára oly gunyorosan tekintő epizód az egyik csúcspontja Seregi László amúgy mindvégig jól megcsinált koreográfiájának is. Ugyancsak bravúros a pszeudo-*Figaro* balettjelenete. A *Fantom* által okozott botrány miatt az előadást meg kell szakítani, s a balettet előre kell hozni. (A francia operajátszás konvenciói szerint ez az egyik legsúlyosabb illetlenség a közönséggel szemben, amelynek egyes tagjai esetleg csak vacsorájuk elfogyasztása után térnek be az előadásra, hogy kedvenc táncoslányaikat szemrevételezzék, vö. a *Tannhäuser* párizsi bukásával.) A kényszermegoldás nem tesz jót a ba-

lettnek, s a hirtelenjében színpadra küldött táncosnők állandóan elrontják a lépéseket – amit Seregi László leleményesen komponál bele a koreográfiába.

Vágó Nelly izléses és a színpadi környezettel harmonizáló századfordulós ruhákba öltözteti a színészeket. A második felvonást nyitó jelmezből aztán neki is lehetőséget ad a primer teatralitás iránti érzékének megcsillogtatására. A – talán Poe nyomán – Vörös Halálnak öltöző Fantom maskarájának bizarr pompája látványossággént méltó válasz a Kentaur díszleteiben megfogalmazódó kihívásra.

Szirtes Tamás rendezését példás szakszerűség és műfajszűrés jellemzi. Nagy tablókban gondolkodik, s színészeinek mozgását ehhez a kerethez igazítja. A vadromantikus érzelmek ábrázolásában a rendelkezésre álló konvenciókra támaszkodik, de biztos kézzel hártja el a konvenció modorossággá fokozását, amit szorgalmi feladatként egyesek tán szívesen teljesítenének. Emellett kellő humorérzékkel van megáldva ahhoz, hogy a mű komikus és ironikus vonulatát is érvényesítse.

A Madách Színház a darabot a főbb szerepekben hármas, sőt Christine-ét négyes szereposztásban adja. E helyütt két szereposztásról tudok számot adni. Az általam látott előadások vokálisan gyenge pontja – eléggé el nem ítéhető módon – a Fantom. Sasvári Sándor hangja sajnos nincs abban az állapotban, hogy a szerepet elégségesen végig tudja énekelni. A felső regiszterben csak kínos próbálkozásokra futja, de a középső hangtartományban is főként kompenzáló feszítést hallunk igazi színek helyett. Csengeri Attila orgánuma kellemesebb, vokalitása viszont köszönő viszonyban sincs a Fantom karakterével, s e viszony elmélyítéséhez Csengeri nem talál adekvát énekési kifejezőeszközöket sem. Miller Zoltán a kalandosabb, de gyengébb hangú, Homonnay Zsolt pedig a jobban éneklő, de prózai Raoul. Mahó Andrea törekeny Christine-je autentikusnak tűnik: a voce tisztaságát és természetességet áraszt, s ugyanazzal a biztonsággal és megformáltsággal szólal meg minden magasságban. Ugyanebben a szerepben Bíró Eszter kevésbé szende figurát állít elénk. Az ő jól képzett musical-vokalitására is számíthat az előadás, de jót tenne neki és a szerepnek is, ha táncdalos *portamentóit*ól egyszer s mindenkorra megszabadulna.

A múlt dicsőségű sztárenekesnőt, Carlottát Pelle Erzsébet bohózatí-önironikus alakítása eleve vesztesnek mutatja. Más lát a szerepben Sáfár Mónika, aki látható élvezettel s ráadásul imponáló eredménnyel építi fel a nagy diva és szuggesztív nőszemély figuráját, de azért felvállalja Carlotta személyiségének nevenséges aspektusát is. Hiányzik a játékoság Pankotay Péterből, aki Pelle Erzsébet partnere Umberto Piangi szerepében; Rozsos István pedig kedves öregurassággal szekundál Sáfár Mónikának. Szerednyey Béla nagyszerű és szórakoztató operaigazgató – párosuk Galbenisz Tomasszal olajozottan működik. Szerednyey alakításának legemlékezetesebb pillanata az, amikor az első felvonás végi megszakított „opera-előadás” kényszerszünetében a színpadról igyekszik megnyugtatni a közönséget. Bajza Viktória Madame Girye fenyegető alak, s szerencsére főként prózában nyilvánul meg; Várady Viktória ősziesebb és Kuthy Patrícia tavasziasabb Meg Girye egyaránt enigmatikus tüneménye marad az előadásnak. Úgy tűnik, Bognár Zsolt élvezi a korrepetitor szerepét, ami jól is áll neki. Leköszönő igazgatóként Koltai János aszketikus figurája fenn tudja tartani az előjátékban megteremtett baljós atmoszférát, míg Lőte Attila kedélyes szerepfarmálása kikökönt abból. A zenekar jól begyakorlottsan szólalt a maga alanti kettrecéből – az általam látott előadásokon Maklár László karmesteri pálcája biztosított gondos összjátékot.

ANDREW LLOYD WEBBER–RICHARD STILGOE: AZ OPERAHÁZ FANTOMJA (Madách Színház)

FORDÍTOTTA: Galambos Attila. KOREOGRÁFUS: Seregi László. DÍSZLET: Kentaur. JELMEZ: Vágó Nelly. ZENEI VEZETŐ: Kocsák Tibor. KARMESTER: Kocsák Tibor/Maklár László/Zádori László. RENDEZŐ: Szirtes Tamás. SZEREPLŐK: Csengeri Attila/Miller Zoltán/Sasvári Sándor, Bíró Eszter/Király Linda/Mahó Andrea/Krassy Renáta, Homonnay Zsolt/Miller Zoltán/Bot Gábor, Pelle Erzsébet/Rőser Orsolya/Sáfár Mónika, Pankotay Péter/Rozsos István/Gerdesits Ferenc, Mikó István/Szerednyey Béla, Galbenisz Tomasz/Weil Róbert, Bajza Viktória/Bencze Ilona, Kuthy Patrícia/Ladinek Judit/Várady Viktória, Barabás Kiss Zoltán/Vikidál Gyula, Bognár Zsolt/Laklók Aladár, Koltai János/Lőte Attila, Lesznek Tibor/Pusztaszeri Kornél, valamint a Madách Színház táncara és kórusa.

TARJÁN TAMÁS

Bó lé

■ SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA ■

Már a lépcsőházban, az előtérben megkezdődik a játék: a ricsajozó hemzsegés árusok zsvájával, mutatványosok számaival forgat bele egy tipikusan dél-európai település terecskéjének vásári sokadalmaiba. A közreműködő fiatalok derekasan, ám a megragadó miliő felkeltése nélkül próbálják elének varázsolni Boszniát (leghitelesebben a meleg, felvizezett limonádé játssza a szerepét). Csányi János a két familia irmagját kioltó családi viszálykodás tragédiáját az Osztrák–Magyar Monarchia fennhatósága alatt álló balkáni területre képzelte el, 1914-es datálással, a „boldog békeidők” végórájára. Bosnyák muzulmán Capuletekkel, bosnyák pravoszláv Montague-kkal, magyar kormány-

zóval. Sok színmű – köztük e darab – újrakonkretizálása, szociologizáló újratorizálása megtörtént már hasonló módon. Csányi János azonban majdhogynem csupán a kulisszára és a jelmezre hagyta az ötlet éltetését, egy-két alkalommal az átigazított szöveggel is besegítve. Teóriájának egésze átgondolatlan, zavaros. Tomboló külsőségeivel, gyakori hangoskodásával disszonáns és hatás vadász is. A koncepció kérdések sorát veti fel. Önmagában is problematikus, hogy a *Rómeó és Júliát* a tér népsége adja elő, a saját és mások okulására, szórakoztatására (mindenki *játszó* személy? Az előadó hatalmasságok maguk is közreműködnek? A „színésszé” átváltozás elnyelheti-e véglegesen a civil egyéneket? Stb.), de ez a kisebb gond. A textus és a szituálás között nincs elegendő átjárás, sőt: ami van, az is inkább árt. A helybeliek nyelvét nem beszélő – tolmácsra szoruló –, itt is Hercegnak nevezett magyar kormányzó miként mondhatja magát a Montague-k rokonának? Mivel indokolható, hogy a muzulmánok és a pravoszlávok legfőbb bizalmasa egyként a franciskánus Lőrinc barát? Ha már Bosznia és Hercegovina földjéről való kulturális szakértőt foglalkoztattak Ljubica Ostojic személyében, miért nem jelenik meg sokkal pregnansabban két (illetve több) kultúra, vallás eltérő szokásrendje és a gyűlölködés rivalizáló tradíciója?

E hosszan folytatható töprengéseken is túllendülnénk, ha a Bárka Színház előadása szinte teljes kivitelében nem hatna fakó,

talmi portékaként. A rendező ostoba gegekkel igyekszik célba jutni. Egy példa: a Dajka a piacról jövet kajtat Rómeó után. A zöldségek és a tojás mellett kemény tojásból is bevásárolt, hogy a hirtelen támadó csetepaté során toccsan hasson sárgája-fehére, s falatozni is lehessen. Röpké távozása után szolgálja, Péter egy keleti szőnyegen húzza be a holtfáradt asszonyt – nyilván akadt egy szőnyeg menet közben erre a célra –, és szerencsére a törékeny Júlia is épp arra jár egy dézsa vízzel, így dadusa rögvést lábat is áztathat. Csányi koholt, hamis és tévesztett elemekből dolgozik. A legrettenetesebb temetői jelenetek alatt cigányzenésszel muzsikáltat, majd dilettáns módon belopja a sírkövek közé az egész bandát. A tricikliszékéhez kötött öreg Capuletet a bál után, éjnek éjadán házuktól elfele kerekezteti, s máskor is illogikus járásokon át söpri ki a láb alatt levő figurákat. Nem törődik azzal, hogy az egyébként árnyszerűségével ikonikus Kőmíves Sándor miként lehet egyszer vén muzulmán, másszor agg zsidó (patikárius), ugyanabban a rokkantjárműben, egyugyanazon szenvedésmaszk-arccal. Hely és kedv híján itt sem folytatjuk a lehangoló következetlenségeket és melléfogásokat.

A díszletet is Csányi követte el, Bozóki Mara társaságában. Főlöszleges, haszontalan építmények, kellékek, plusz „a nagy kopárfa”. Ezek között a legfontosabb színek nem pereghetnek le (Lőrinc barátnak nincs laka, a Capulet-ház diszfunkcionális, a térre nyilvánvalóan kút vagy szökőkút kellene a kis medence helyett, melynek vizét éppen úgy agyonhasználják, mint egyéb térképzőket és eszközöket stb.). A tér belső tereinek egymásba, egymás

alá csúsztatása megteremthetne valamiféle szürrealizmust, elvontabb és költőibb látást. Ehhez a híres mostari hidat formázó, középen szétszakított, rozsdálló fémlépcsőzet szépen asszisztál is, az ifjú szerelmesek ide felvitt nászí jelenete az üdébb képek egyike: Varga Gabriella és Balázs Zoltán a félig gyermeki félmeztelen test tanácstalanságával és még fel nem fogott örömeivel libeg a világ felett.

Igaztalan lenne Csányitól és színészeitől minden érdemet megtagadni. Gyönyörű a Mercutio és Tybalt halála utáni, a magasba emelt tetemeket is egymásnak futtató éji tánc – csak teljesen idegen a produkció nyelvezetétől. A megtalált orvosságosüvegcsé ezúttal felfedi a Dajka előtt – nem az igazságot (a tetszhalált), hanem Júlia – a Páriszal való gyors frigyet akaró egész Capulet-ház által kiváltott – végzetes boldogtalanságát és határtalan szerelmét. Az új fordítás metruma is hajlékony, rímei enyhén groteszkek, viszont Csányi friss magyarításából hiányzik a mai íz. Egy-két fordulattól eltekintve ódonan dagályosak a jambusok; a szikamor (vagy szikamór) is áll a helyén, holott magyarul már szikomorfa lehetne, a verslábnak édesmindegy. Az a szomorú a *Rómeó és Júlia* ezen estéjén, hogy Csányi János, akárcsak a nyilván megkülönböztetésül Rómeónak írt név ékezezteivel, betoldott a mű megjelenítésébe egy csomó sallangot, hancúrt, fennhangot, mellékigyekvést, miegyebet. Bizonyára egyfelől az első világháború, másfelől a közelmúltbeli délszláv háború asszociációival kívánta feldúsítani az ősi (tulajdonképp meg sem okolt) viszálymodell jelentéseit – s ehelyett bő lére eresztett egy nehézkes, lár-

Balázs Zoltán (Rómeó) és Varga Gabriella (Júlia)





Lucskay Róbert (Péter), Ollé Erik (Mercutio), Balázs Zoltán, Spolarics Andrea (Dajka) és Végh Zsolt (Benvolio)

más mesét, mely négy órán keresztül az amfiteátrumszerűen ki-képzett nézőtér támlátlan deszkapadjára kényszeríti az általában jelentéstelen cselekvésekbe befáradó érdeklődőt.

A Bárka rendre roppant egyenetlenül teljesítő – remek összmunkára és egyéni kiugrásokra is képes, de szeszélyes – csapata szerény közepes formát mutat. A Capulet házaspárt alakító két vendégművész, Ráckevei Anna és Ujlaki Dénes a lehető legáltalánosabb (rutinos – nem dicsérhető és nem bírálható) közelítésben fogalmaz, és semmit nem tud, talán nem is akar kezdeni „a bosnyák szállal”: elhúzódnak e lokális, nem kellően értelmezett tónus elől. Váratlanul szűk a regisztere Kovács Lajos Lőrinc barátjának. A fekete és a vörös uralma alá hajtott tarka öltözékek körében neki nemigen juthatott egyéb Kárpáti Enikőtől, mint a konvencionális barna – s a színész is az, ami nagyon nem szeret lenni: konvencionális. Akár egy antropomorf medve. Tétova, akadozó is néha (az is kétséges, kulcsában víz vagy szesz kotyog-e). Nem csoda: ki tudja, milyen megfontolásból reggelente egy csapat fiataalt kell, vállukon a falból kibontott irdatlan kövekkel, testedzésre buzditania (ezekből a rosszul épített effektusokból ered a bő lé). Spolarics Andrea vétései súlyosabbak. Dajkaként ismét előveszi mind sűrűbben mutatkozó modorosságait, szerkesztés nélkül csapong a hanghordozás, mimika, mozgás szélsőségei között. Talán a spontaneitás látszatát óhajtaná kelteni. Szikszai Rémusz, mint egy vészvillogó, állandó jelenlétet parancsol Tybaltra. Kardos Róbert katonai uniformisban járkáló Hercegének mogorva, tehetetlenkedő világundorát főleg azzal kell magyaráznunk, hogy ő előre tudja, mint fog végződni az első nagy háború. (Éppen ezek az „előzetes tudások” nem szervesülnek – mint szimbólumok és konklúziók – Csányi rendezésébe.) Elismerés illeti a militáns-nevetséges küllemű gépezetek alkotóit, Pataki Zoltánt és Majoros Gyulát. Félő, hogy ezek az emberszabású, fenyegető masinák beszédesebben vannak jelen – ottlétüket pedig a

kerekesszék kivételével, csak a nyitányra korlátozva –, mint az emberi szereplők. Beleértve Varga Gabriella és Balázs Zoltán párosát is. Utóbbi egyáltalán nem talált fogást a figurán. Nyargal és kecmereg, susog és szónokol (olykor mikroportba is, akkora környezeti ártalom). Előbbi érettebb, karakteresebb teljesítményt nyújt, bár Csányi több időt vesztesztet a háznép-re – és mindösszesen a „nép”-re –, mint Júliára. Eredeti szemre valló élő kettős szobor formálódhatna a halottnak hitt leány és a haldokló fiú duójának koreográfiájából. Miután Rómeó egy vízőra aknájára emlékeztető kis verméből kiemelte a nyilván állva eltemetett Júliát, ölelkező táncba kezd vele, mindjárt haló a mindjárt megéledővel. Ez is a nász egyik szertartása: ahogy egymás ölében, erre-arra dőlve, ellankadva és megmozdulva egyek a sorban. Sok ismétlés nyomán válhat e hajladozó, fáziscsúsztató egymásért küzdés igazán szépségessé. Látni való, hogy Júliát abba a valószínűtlenül hatalmas fehér lepelbe csavarva adták át a sírnak, amely szerelmi beavatásuk lepedője volt a hídmagas groteszk mennyországában. Ez a jel, jelkép – élet és halál együttlátása – él és hat. Nem hagyja magát agyonbeszélni, kifosztani a feleslegesség színpadi szószátyárságától.

SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA (Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Csányi János. **DISZLET:** Csányi János és Bozóki Mara m. v. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő m. v. **GÉPEZETEK:** Pataki Zoltán és Majoros Gyula m. v. **MOZGÁS:** Uray Péter m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **IRODALMI MUNKATÁRS:** Lengyel Anna m. v. **KULTURÁLIS SZAKÉRTŐ:** Ljubica Ostojic. **ASSZISZTENS:** Hajós Eszter. **RENDEZŐ:** Csányi János.

SZEREPLŐK: Balázs Zoltán, Varga Gabriella, Ollé Erik, Ujlaki Dénes m. v., Ráckevei Anna m. v., Spolarics Andrea, Kovács Lajos, Végh Zsolt m. v., Szikszai Rémusz, Kardos Róbert, Gados Béla, Kiss Katalin, Lucskay Róbert, Kőmíves Sándor m. v., Tausz Péter.

Annak kell lenni

■ BESZÉLGETÉS SCHELL JUDITTAL ■

Nem minden szép színésznőről mondható el, ami Schell Juditról; hogy reggel is szép – teszem a megállapítást egy teraszon az ébredező Andrássy úton. Pedig – mint kiderül – még csak nem is kipihent, hiszen hajnali szinkronizálásból érkezik.

– Szinkronizálni jó?

– Általában fárasztó, kiszívja az agyat. A stúdióban harminc fok meleg, a vásznon meg valami sületlenség, amiből néha mi magunk, magyar hangok sem tudjuk összerakni, hogy miről is szól. De ha véletlenül kifogok valami jó kis művészfilmet, az nagyon fel tud dobni. Olyankor az ember úgy érzi, hogy alkotómunka részévé válik.

– Vágjunk bele az elejébe. Hogyan lesz valakiből tamburmajor?

– Előléptetés útján. Kinevezi a táncnárnő. Sokáig álltam a második sorban, aztán amikor elment az előző tamburmajor, én foglalhattam el a helyét. Akkor már jó néhány éve versenytáncos voltam, s úgy gondoltam, hogy az életem a táncról fog szólni. Azt ugyan tudtam, hogy a versenytáncból Magyarországon nem lehet megélni, a tánctanításhoz meg nincs elég türelmem, de mégis a táncot éreztem a kifejezési formámnak. Majorette-nek lenni önmagában véve is nagyszerű buli. Felléptünk a debreceni virágkarneválon, fesztiválokra és külföldi turnékra jártunk, sokfelé megfordultunk. A gimnáziumi évekből leginkább az maradt meg bennem, hogy folyton hiányoztam a suliból. Akadt olyan tanárom, aki azt sem tudta, ki vagyok. Iskolámról, a debreceni Ady Endre Gimnáziumról egyébként elmondható, hogy valóságos bázisa a színházi szakemberképzésnek. Számos színész került ki a drámatagozatról, ahová én is jártam. Állítólag majdnem kétszázan vagyunk a pályán volt adysok. Nálam a tánc hamar összefonódott a színházzal, ugyanis első gimnazista koromban Kerényi Miklós Gábor rendező beválogatott a Csokonai Színház *Godspell*-előadásába egy szerepre. Történetesen Csoma Judit helyére kerültem, mivel ő kilépett a produkcióból. Hálával gondoltam rá emiatt, mert nagyon szerettem játszani azt az előadást. Érdekes módon azóta is találkozott néhány ponton a pályánk: ugyanakkor kaptuk meg a Színi-



kritikusok díját, 1997-ben, ő *A vágy villamosáért*, én Szonyáért, azután 2000-ben együtt vettük át a Jászai Mari-díjat is, most meg egyszerre szerződünk a Nemzeti Színházhoz.

– Maradjunk még a kezdeteknél. A főiskola simán ment?

– Úgy tudom, Kapás Dezső erőszakoskodott, hogy vegyenek föl. Horvai Istvának nem nagyon tetszettem, de adott nekem egy tanévnyi lehetőséget. Eleinte rémes volt, befelé forduló, elanyátlanodott vidéki lány voltam. A Kapás-órákon valamelyest ki tudtam nyílni, de a Horvai-órákon szinte görcsbe merevedtem. Aztán jött egy Madách-fesztivál, amelyen a *Tragédia* első színet játszottuk, nekem Éva szerepe jutott benne. Anger Zsolt osztálytársam azt találta ki, hogy legyen a paradi-

csom egy disznóól, s mi moslékban, mocskokban hempergőzzünk, ami olyan felzabadozóan hatott rám, hogy ez a munka a főiskolai éveim fordulópontja lett.

– Egy ilyen nett nő pont a disznóólban engedett fel?!

– Így volt. Ott végre feloldódtam, és önfeledten játszottam. Az első év végén hét embert kiostáltak, én bent maradtam. A második év végén meghalt Kapás Dezső. Addigra Horvai tanár úr is megkedvelt. Évekkel később álmodtam egyszer Kapással, nagyon erős álmom volt. Barlangban ültem idegen emberek között, egyetlen ismerőst láttam, Kapást egy szikla tetején. Odamentem hozzá, és elpanaszoltam: tanár úr, senki nem akarja, hogy színésznő legyek, akadályokat gördítenek eléem, mit csináljak? Márpedig annak kell

lenni, színésznőnek – mondta. Végig kell menni mindenben, nem szabad abbahagyni.

– Kicsit mégis abbahagyta, a tanulást legalábbis, s harmadév végén gyereket szült.

– Rendeselek voltak a főiskolán, nem kellett évet halasztanom. Májusig bejártam, harmadév végén csináltak nekem egy külvizsgát Csehovból, hogy az is meglegyen, azután megérkezett a kisfiam, s a negyedik év második felévére tértem vissza a Vas utcába. Az persze hátrányt jelentett, hogy kimaradtam a vizsgaelőadásokból, nem láttak a színigazgatók, esélyem sem volt szerződésre. Horvai próbált meg „elsűtni” engem, először persze a Vígsházban, de Marton László is rég látott, várt volna egy évet, hogy megnézhesse, mi lett belőlem. Bálint András viszont ráállt, hogy felvegyen a Radnóti Színházba. Rögtön próbálni is kezdtem, *A varázsfuvola*-ban Papagenát – Gárdos Péter rendezte. Nem volt nagy sikerű előadás, nem volt nagy sikerű az alakítás sem, de utána mindjárt Lujza következett Barta Lajos *Szerelmem* című művében, Valló Péter rendezésében. Zseniális próbaidőszak volt, isteni darab, isteni kollégák, hihetetlenül hamar összezsírozódtunk. Egyetlen rossz emlékem ezzel kapcsolatban, hogy rövidebb ideig szerepelt műsoron, mint ameddig szívesen játszottuk volna.

– Ellentétben a szintén Valló rendezte, sokéves szériát megért Anconai szerelmesekkel és Ványa bácsival. Szonya szerepe könnyen ment?

– Nagyon jó volt próbálni, de akadt egy-két monológom, amiről Valló még a főpróbahéten is azt kérdezte: Hát ezekkel mi lesz? Nem születtek meg, nem találtam magamban a helyüket. Próbálni sem tudtam még, szerepívről foglalmam sem volt, ezt nem tanuljuk meg a főiskolán, vagy azért, mert nem mondják, vagy nem figyelünk oda rá, mindenesetre később, a főszerepekkel jön csak el, hogy az ember elkezd beosztani az erejét. Szonyában az volt a jó, hogy teljesen magától értetődő volt, szinte meg sem kellett dolgozni érte, csak úgy kijött minden mondat és gesztus. Hét évig játszottuk az előadást, mi kilencen, akik valahogy mind egyformán működtek. Ha bármelyikünkkel történt valami az életben – és mindig van valami, akivel történik –, behozta, és azzal adott valami újat az előadásnak. Zajlottak szerelmek, válások, és a jeleneteinken ezek mindig változtattak kicsit, miközben mégis ugyanazok maradtak. A jól lebetonozott előadást az újítások sosem zilálják szét, inkább színesítik és erősítik. A *Ványa* bácsitól minden este kaptunk valami mást, miközben a nézők esetleg ugyanazt látták. Ezt szeretném újra átélni minél többször.

Ez az álmom. Szerepálom helyett előadás-álom. Erre vágytam akkor is, amikor a *Ványa* bácsi után újra Csehov következett, a *Sirály*, ismét Vallóval.

– De az nem lett olyan.

– Nem. Az utolsó felvonás miatt osztotta rám Nyinát Valló. Erősen bízott a darab végében, hogy azt jól meg tudom csinálni. Az elejét meg majd rám rendezgeti valahogy, mert biztos nem leszek egykönnyen az a pöttyös ruhás naiva, akinek a színpadon mutatkozni kell. Meg is szenvedtem az első három felvonással, de a negyedikre is nagyon nehéz ám visszaérkezni! Egyszer sikerült. Egy próbán megvolt Nyina Zarecsnaja. Utána sajnos nem ültünk le Vallóval megbeszélni, nem mondta el, hogy mikor mit csináltam (nekem foglalmam sem volt róla), nem tudtam rögzíteni, és elszállt. Voltak később jobb pillanatok meg jobb esték, de a figura soha többé nem lett meg. Nem is szerettem játszani, rágórcsöltem Nyinára hamar.

– Mielőtt felemlítenék egy másik kudarcot, közbevetek egy sikert: a *Mirandolinát*. Már csak azért is, mert bennem Schell Judit alapvetően *Mirandolinaként* él. *A diadalmas, teljhatalmú nő. Akiben mindig van valami csipkefinesom szomorúság is. Ez a pikantériája.*

– Diadalmas nő? Ez csak a látszat. Bár az igaz, hogy már gyerekkoromban is középpontban szerettem lenni, és ez így is maradt. *Mirandolinát* nagyon jó volt játszani. Melós szerep, három órán át háztartást vezetni! Szerettem az előadás világát, a húszas éveket, a jelmezeket, a vízhulámot a hajamban. A közönséget egyébként megosztotta a produkció. Sokaknak tetszett ez a magabiztos nő, mások hidegrázást kaptak tőle.

– A *Patkányok* előadásának mi volt a baja?

– Már maga a darab is olyan, hogy csak a kicsit mazochista közönséget vonzza. A nézők valahogy nem szeretik, ha a színházban földbe döngölik őket. Szomorúan jönnek be, nem szívesen mennek szomorúan haza. A *Patkányok* nyomasztó volt, hosszú, megtörtelt, alig követhető főcselekménnyel. Mindig nagyon nehezen indítottam az előadást, és csak az utolsó felvonásra sikerült Szervét Tiborral felsegítenünk egymást arra a szintre, ahol aztán be kellett fejezni a játékok. Strapás előadás volt. Engem leginkább a rendezőileg és/vagy színészilag megoldatlan helyzetek viselnek meg, ezek miatt mindig mélységesen szégyellem magam, de ezt is túl kell élni valahogy a színpadon. Ebből a szempontból talán *A kripti* a legnyugodalmassabb estém. Persze Gothár Péterrel nem könnyű, mert belemenős rendező, rászáll a színészre, ha azt tartja célravezetőnek.

Rettegünk tőle, ezt tudja is, bírja is – ő meg ebből táplálkozik. De a premier napján este hét előtt öt perccel összehívta az embereket a színpadra, és azt mondta, semmi nem számít, az a lényeg, hogy a szívünk megszólaljon, és szeressük egymást. Ez annyira jó volt egy borzalmas főpróbahét után, amikor minden éjjel háromig dolgoztunk! Olyan sokat gyakoroltatta velünk a játékot, hogy akkora biztonsággal mentem be a színpadra, mint talán még soha. Ez volt az első olyan premierem, amikor pontosan tudtam, mi a dolgom.

– Beleszámítva az *Erdőt is*, amelyet szintén Gothár rendezett?

– Az *Erdő* más volt. Sokan voltunk benne, sokfajta színészek. Esetleges volt, hogy mikor hogyan sikerül. Az előadásnak nem volt olyan erős koncepciója és formája, mint *A kripti*nek. Én az *Erdőben* nagyon eldurvultam, rengeteget röhögtem Szervét Tibivel, többet, mint kellett volna. Viszont abban dolgoztam először Csomós Marival. Egy közös jelenetünk volt csak, akkor is előre kellett néznem, ő meg cikázott mögöttem féltékenyen. Élveztem a helyzetet. Nagyon kedves volt velem. Most aztán *A kripti*ben imádunk együtt játszani, röhögni meg sírni, meg rémüldözni, hogy ott csillog-e valahol a nézőtérben a Gothár szemüvege.

– Többször beugrott a Radnóti Színház különböző előadásaiba, s már a kezdet kezdetén is átvett főszerepeket a *Háztűznézőben* és a *Hajmeresztőben*. Nem hiányzott a próbaidőszak?

– Á, én nem nagyon szeretek próbálni. A rendelkezőpróbák még hagyján, akkor nem kell nyújtani semmit. Hanem utána kicsit húzódozom a munkától. Elégge lusta vagyok, és nem szeretek béna lenni. Csak úgy pörén, alaptalanul nem szívesen nyilvánulok meg. Inkább várok, szívom magamba, amit a rendező mond, amit én gondolok, fülelek befelé, mit súg a szerep. Aztán amikor bejönnek a fények, van egy kis díszlet, egy kis jelmez, akkor már belőlem is fakad valami. Olyankor meg mindjárt játszani szeretném a szerepet. Én sose vágyom arra, hogy bárcsak próbálhatnánk még néhány hetet a premierig. Essünk túl rajta! Nem jön rám a frász a bemutatótól, inkább várom. Mindig felvillanyoz az első közönség. A beugrás meg kifejezetten vonz, mert rendkívüli koncentrációt igényel, igazi kihívás. Ha egy beugrásnál helyt tudsz állni, akkor utána jól megvergetheted a válladat. Különben a mások beugrását is szeretem, mert feldobja az előadást.

– Hogyan reagál a váratlan színpadi helyzetekre?

– Röhögéssel sajnos. Vészhelyzetet képesek vagyok megoldani, eszemnél mara-



Koncz Zsuzsa felvételei

dok, de muszáj röhögnöm. Amikor például a *Három nővérben* leszakadt a menynyezet, ki kellett mennem a színpadról. Lesz, ami lesz, kimegyek, én nem maradok ott röhögve – mondtam magamnak. Őszintén bámultam és becsültem a bent maradtakat – Kulkát, Szervétet, Rudolfot, Gubás Gabit –, akik megtartották az előadást.

– Akkor hogyan reagált, amikor megtudta, hogy nem Mását, hanem Olgát játssza ebben a *Három nővérben*?

– Nemigen jutottam levegőhöz. Hirtelen gombóc nőtt a torkomban, alig tudtam megszólalni. Mására számítottam, el is terjedt egy ilyen szereposztás, aztán végül egyetlen nővér sem stimmelt benne. Megkérdeztem persze a rendező Verebes Istvánt, hogy miért én játszom Olgát, és nem örültem a válasznak, miszerint a leg-

megbízhatóbb színész nő erre a szerepre kell. Úgy éreztem, ez már az én elkönyvelésem jele: a Schell majd megoldja. A színházam vezetői számára elhanyagolható tényező volt, hogy a pályám, az épülesem, a fejlődésem szempontjából Mását kellett volna eljátszanom. No de ezen hamar túléltem, az ember nem megy bele rosszkedvűen egy jó szerepbe, márpedig Olga kétségkívül remek szerep. Eldöntöttem magamban, hogy Olga ugyanúgy szerelmes Versinyinbe, mint Mása, csak ez nem perfektuálódik.

– Már bocsánat, de ha felidézem ennek a *Három nővérnek* a pontos előképét, Verebes nyíregyházi rendezését, akkor aszerint Olgának nem Versinyinhez, hanem Csebutikinhoz kell kötődnie.

– Olga itt is Csebutikin szeretője, ezt abszolváltuk Bálint Andrással, de az én

Olgám azért Versinyinbe volt szerelmes. Verebesnek konkrét elgondolása volt a hősök múltbéli kapcsolatairól, de ez nem nagyon világosodott meg az előadásban. Talán mert mi, játszók nem öntöttünk elég hitet ezekbe az elképzelésekbe. Más vonatkozásokat tartottunk volna fontosnak, másra lettünk volna kíváncsiak. Én sokat szenvedtem ebben az előadásban, mindazonáltal a közönség szeretete.

– Mása elmaradása szerepet játszott abban, hogy nyolc év után megvált a Radnóti Színháztól?

– Ez nem volt szerződésbontó tényező. Azért jöttem el, mert mostanra elfáradt a kapcsolat. Itt nőttem fel a Radnóti Színházban, nagyszerű társakkal nagyszerű szerepeket játszottam, de ennyi év alatt a viszonyunkba túl sok evidencia került, eluralta a megszokás. Engem sem sok minden inspirált már, és én sem mozgattam már meg a színházvezetők fantáziáját. Ilyenkor mozdulni kell. Még nem volt szó a Nemzetiről, amikor elhatároztam, hogy elmegyek a Nagymező utcából. Marton László, aki korábban is invitált a Vígyszínházba, megnézett a *Három nővérben*, és ismét megkeresett. Talán úgy látta, most lehetek olyan bizonytalan színészi állapotban, hogy újra hívjon.

– Nem, szerintem úgy látta, hogy igazán itt az ideje leszerződtenie a Vígyszínház új Ruttkai Éváját.

– Jé! Tényleg ilyesmit mondott. Most elszerződtem volna hozzá, ha nem jön a Nemzeti ajánlata. De Jordán Tamás hívása jobban csábított. Ez egy új színház, új társulat. Máris szeretek oda bemenni. Jó a hangulat, remélem, itt sem kell majd könyökölni. A Radnótiban egészséges rivalizálás folyt a fiatal színésznők között. Az egy kicsi színház, ott nem is igen lehetett fújni a másikat, egyszerűen nincs tér, helyiség rá. Vagy az öltözőben, vagy a büfében ültünk egymás mellett, így képtelenség valakit hátba támadni vagy a háta mögött beszélni! Bizakodom, hogy szellemében ilyen lesz ez a társulat is. Az első munkám a *Holnap reggel* főszerepe a stúdiószínházban, a második a *Györgyi*, *drága gyermekben* Anna. Eszembe jut olykor Marton László, aki egy kicsit aggódik értem, mert véleménye szerint én nem nemzeti színházi, hanem vígyszínházi színész nő vagyok. Tudom, hogy a Vigben szerettek volna engem, de nekem most talán éppen arra van szükségem, hogy ne szeressenek rögtön, mert akkor esetleg két perc alatt ellustulok. Kelljen bizonyítanom, kiküzdenem a helyemet, legyek meggyötörve kicsit.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
STUBER ANDREA



1061 Budapest, Paulay Ede u. 35.
Telefon: 269-60-21 Fax: 269-60-20
www.ujszinhaz.hu ujszinhaz@ujszinhaz.hu

A 2003/2004-ES ÉVAD BEMUTATÓI

NAGYSZÍNPAD

Bernard-Marie Koltès: **ROBERTO ZUCCO**
Fordította: Bognár Róbert. Rendező: VIDNYÁNSZKY ATTILA

Bemutató: **2003. október 4.**

Támogató a Nemzeti Kulturális Alapprogram



Max Frisch: **BIEDERMANN ÉS A GYÚJTÓGATÓK**

Fordította: Parti Nagy Lajos. Rendező: TAUB JÁNOS

Bemutató: **2004. január 17.**

Az előadás a Suhrkamp Verlag engedélyével,
a HoFra Kft. közvetítésével jött létre.

Támogató a Nemzeti Kulturális Alapprogram



Michael Frayn: **MÉG EGYSZER HÁTULRÓL**

Fordította: Hamvai Kornél. Rendező: JIŘI MENZEL

Bemutató: **2004. március 20.**

Támogató az OTP Bank,
a Budapesti Tavaszi Fesztivál
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram



STÚDIÓSZÍNPAD

August Strindberg: **CSAK BŰNÖK ÉS BŰNÖK**

Fordította: Kúnos László. Rendező: RUDOLF PÉTER

Bemutató: **2003. október 10.**

Sam Sephard: **HAZUG KÉPZELET**

Fordította: Upor László. Rendező: SOPSITS ÁRPÁD

Bemutató: **2003. december 12.**

Az előadásokra jegyek vásárolhatók az Új Színház jegypénztárában és szervezésén
(351-1405, 351-1406, 321-4889, 269-6024), valamint az interneten: www.interticket.hu

AZ ÚJ SZÍNHÁZ TÁMOGATÓI:

Fő támogatók

OTP Bank Rt.,
Nemzeti Kulturális Örökség
Minisztériuma

Támogatók

Borsodi Sörgyár Rt., Szentendrei Papírgyár Rt.,
Budapest Taxi, Bónus Party Service,
Wall Street Étterem

Médiatámogatók

Sláger Rádió, Elite Magazin,
Magyar Színházi Portál,
Metró hírújság, Sógó

A finanszírozásról szóló, szeptemberi számunkban, a kerekasztal-beszélgetéssel kezdett disputában körvonalazódni látszanak bizonyos tendenciák és szándékok. Az alábbi interjúsorozatban – Körmendy ferencsel, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottságának elnökével, Szabó Istvánnal, a Színháztudományi Intézet igazgatójával, Baán Lászlóval, a NKÖM gazdasági helyettes államtitkárával és Szabó Györggyel, a Trafó igazgatójával – főleg az alternatív, illetve struktúrán kívüli színházak finanszírozási gondjairól esik szó, és közben kirajzolódik egyfajta megoldás perspektívája is.

A másik óhaj (szándék és szükségszerűség) a játszóhely-mizéria megoldását célozza: egy „inkubátorház”, „műhelyház” létrehozását. Ennek elmeletben számos módja lehetséges, és úgy tűnik, az illetékes fennhatóságok nyitottak, de egyelőre nem elég hatékonyak.

Folytatjuk az eszmecsereket. Várjuk az érintettek és illetékesek jelentkezését. S ha nem jelentkeznek, megkeressük őket. Hátha.

Struktúrából ki s be

■ BESZÉLGETÉS KÖRMENDY FERENCSEL ■

– Nem túl népszerű a főváros színházfinanszírozási politikája – cáfolja meg, ha tévedek.

– Két nehézségre kell rámutatnom; ezek a támogatáspolitikai belső ellentmondásaiból fakadnak, és nem igazán tudunk a saját eszközeinkkel megoldást találni rájuk. A megszilárdult alternatív műhelyek – művészi öntudatukban megerősödvén – szinte menetrend szerint dörömbölnek a kapukon, hogy „én is kérek önálló épületet, éves költségvetési támogatást, és egyébként is, a struktúrán belül lenne a helyem”. Mi viszont képtelenek vagyunk évente annyi színházat építeni, ahová el tudnánk helyezni őket. A másik nehézség ehhez kapcsolódik: nincs fluktuáció, nincs mozgás a játszóhelyeken. Megcsontosodott együttesek foglalják el az épületeket, „az én házam, az én váram”-alapon. A valaha lázadó jelentős színházművész idővel ugyanolyanná válik, mint az, aki ellen fellépett egykor: senkit nem enged be maga mellé.

– A jelenlegi társadalmi berendezkedésben hogyan oszlik meg a kultúrpolitika felelőssége?

– Ma nincs Aczél elvtárs, nincs II. Gyula pápa, nincs olyan gazdag, megkérdőjelezhetetlen tekintélyű hatalmasság, mecénás, aki rámutat a művészre: „téged választalak.” A művészet fejlődése szempontjából a diktatúrák mindig „jók”. A szabadság hiánya állandó témával látja el a művészetet, az alkotás külső körülményei pedig viszonylag biztonságosak, hiszen a hatalom a művészeteken keresztül is legitimálja önmagát. A felvilágosult abszolutizmus is jó volt, a reneszánsz despoták is jók voltak. A mai modell, a XX. században kialakult, képvisleti elven alapuló modern tömegdemokrácia ebből a szempontból nem kedvező formáció. Ugyanis nincs olyan személy, aki a döntés jogkörét gyakorolná, s egyszersmind a felelősséget is vállalná.

– A főváros talán úgy véli, hogy az államhoz képest túl sok közfeladatot vállal magára?

– Az önkormányzatnak persze feladata az intézmények fenntartása; a kérdés az, hogy ezt milyen határokon belül tegye. Azt a fajta – nagyon dominánsan intézményfenntartói – közfeladat-ellátást, amely az előző korszakokat jellemezte, ma már nem lehet finanszírozni. Az igazi feladatunk abban áll, hogy képesek vagyunk-e a színházfenntartást mint közfeladatot kissé eltávolítani magunktól, úgy, hogy mégis hozzánk tartozzon, és a színház biztos lehessen a támogatásunk felől. Ettől azonban még nagyon messze vagyunk. Mindig el kell mondanom, hogy a főváros nem képes tizenhárom színházat üzem-szerűen fenntartani. Ez sok. Párizs kettőt tart fenn. Természetesen ebből nem az következik, ha megszüntetünk tizenegyet, ettől modern város leszünk. De azt sem gondolhatjuk, hogy tehetősebbek vagyunk a franciáknál.

– És Párizs hány színházat támogat a két fenntartott intézmény mellett?

– Ötvenet, hatvanat – éppen úgy, ahogy mi is. A támogatás „sokszólamúsága” az érdekes. Nemcsak a tulajdonosi-fenntartói szerepkör tartozik bele, hanem a produkció vagy az infrastrukturális támogatás is. Szeretném, ha ebbe az irányba mozdulnánk.

– Befogadó színházak létesítésére gondol?

– Ez is lehetséges, hiszen a Thália esetében is egy társulattal rendelkező repertoárszínházat alakítottunk át. Semmi képp nem akarok riogatni: nem kell azon gondolkodni, hogy melyik társulatot fogjuk legközelebb az utcára tenni. Szeretnénk, ha mindez nem erőszakos eszközökkel valósulna meg. Áldozat azonban mindig van: valamilyen érték elpusztul annak érdekében, hogy másik jöhessen létre. Nagy szakmai és politikai bátorság kell az ilyesmihez. A Thália esetében biz-

tosak lehettünk abban, hogy a társulat művészei megtalálják a helyüket más színházakban, és a befogadó színházzal valóban új minőség jön létre. Budapesten most több évtizedes színházi műhelyek sorsáról van szó; ha nem szükséges, ezeket nem bolygatjuk meg.

– Mindenki teljes biztonságban érezheti magát?

– Azok a színházak nem, amelyeknek a működésében súlyos zavarokat tárunk fel. Vannak értékpreferenciáink – a főváros állandóan hangsúlyozza: érdekelt abban, hogy művész- és gyermekszínházai stabilan működjenek. A Radnóti, a Katona, a Budapest Bábszínház és a Kolibri éppen sérülékenysége miatt számíthat mindig a fővárosra. Az ő közönségük – egyetemisták, vékonypénzű értelmiségiek, sokgyermekes családok – nem bírja el a radikális jegyáremelést. Tehát igenis misszióknak tekintjük az értékvédelmet. Más szempontok szerint, de végtére is ugyanígy el kell tartanunk a szórakoztató, a szélesebb közönségigényt kielégítő színházakat – tudható, hogy a zenés színház az egyik legdrágább műfaj. A Budapesti Operettszínház üzleti alapú üzemeltetése nagyon jól hangzó kíváncsi, de kíváncsi lennék arra a kulturális piacra, amelyik el is tudja tartani. Mindenesetre semmiféle elitista dölyfnek nem lehet helye a fővárosi kulturális politikában.

– Milyen szempontok szerint tesznek különbséget a közsínházi társulatok között?

– Kényes egyensúlyt kell tartanunk a művészsínházak és a szórakoztató színházak fenntartása között. Közben egyre racionálisabb gazdálkodást követelünk; szempont például, hogy a direktorok akkora művészállományt szerződtessenek, amekkorát valóban foglalkoztatnak is. Figyelni kell a saját bevétel növelésére: képtelen helyzet, amikor egy házaspár többet költ pezsgőre, kávéra és peregcre a büfében,

mint magára a jegyre. Nemcsak az a baj, hogy a színházi működés költségei köszönő viszonyban sincsenek a jegyárakkal, hanem az is, hogy ezzel a színház óhatatlanul leértékeli önmagát a köztudatban. Az arányokat mielőbb helyre kell állítani. Újra hozzá kell szoktatni a közönséget ahhoz, hogy a művészi tevékenység értéke – aminek tehetség- és munkafedezete van – elsősorban a színházjegy árában és a színeszek fizetésében fejeződik ki. Az állam és az önkormányzat sok-sok milliárd adóforintot költ a színházakra, itt az ideje, hogy a közönség és a színházak ne automatikusnak, afféle manasztórnak tekintsék ezt. Hiszen adott esetben több ezer forinttal támogatunk minden egyes szék, minden egyes előadáson. Nem azt mondom, hogy kíváncsian lenne hat-hétezer forintért árulni a színházjegyeket, de az arányokra muszáj egy kicsit jobban odafigyelnünk.

– A direktorok erről vélhetően más-ként gondolkoznak. Ha emelnék az árakat, vajon a nézők nem pártolnának el az adott színházról vagy általában a színházról?

– Miközben a multiplex mozi hely-árai meghaladták az ezer forintot, a néhány száz forintos színházi átlag-helyárak mellett illet hinni nemcsak méltatlan és igazságtalan, de piacel-les és rossz beidegződés is. Sőt, ennire alacsony jegyárakat alkal-mazni kishitűségre vall, ezért én abszolút áremeléspárti vagyok. Majd meg fogjuk látni, hogy ez milyen mó-don hat a közönségre.

– És ha erősen megrószálja, mit tesz majd a főváros?

– Eddig is voltak kompenzációs le-hetőségeink. Több mint két éve működik például a nyugdíjas pedagógusok színház-jegy-támogatása, ami több tízmillió forin-tot tesz ki. A rászorultsági elvű kompenzá-ció támogatás igenis működik a kultúra területén. És kiterjedhetne azokra az ala-csony jövedelmű rétegekre, amelyeknek a kultúra munkaeszköz is, nem pusztán az élvezet tárgya. Természetesen nem lesz központi díjszabás. Inkább különféle költségtérítési-közzgazdasági eszközökkel szorítottuk-szorítjuk a színházainkat reális gazdálkodásra. Meg tudunk fogalmazni olyan elvárásokat, amelyeknek teljesítésé-hez például többlettámogatást körtünk.

– Volt olyan ötletük, amely végül kudarcba fulladt?

– A számítógépes jegyeladási rendszer egységes bevezetésére irányuló szándékunkat a színházak évekkal ezelőtt meg-buktatták. Azóta nemcsak mi tanultunk itt a Városházán, hanem az igazgatóink is. A szándékunk nem változott: célunk a normalitáshoz való visszatérés.

– Mit jelent ez?

– Két fontos lépést: szűnjön meg a belső pazarlás, és legyen közzgazdaságilag leírható a színházi üzem. A szemlélet változása már érzékelhető, hiszen a színházi gazdálkodás régen fekete lyuk volt, amely-ben a költségvetési támogatás követhetet-ten módon mintegy köddé vált.

– Budapesten jelenleg nem éppen azt bün-teti a fenntartó, aki jól gazdálkodik?

– Bizonyos értelemben így van. Aki-nek sok a saját bevétele, annak azt mond-juk, milyen szépen kitermelted a műkö-dési forrásaidat, nincs is szükséged annyi



Schiller Kata felvétele

pénzre. Ez is egyfajta támogatáspolitiká: nem azt kedvezményezem, aki jól dolgo-zik, hanem a jól működő színházak kárára azt, akinek kevés bevétele van. Ez azon-ban hibás politika.

– Miért nem változtatnak rajta?

– Lehet, hogy az lenne a helyes, ha a fővárosi támogatást a színházaink által bevételezett forintok mellé rendelnénk, azokhoz igazítanánk. Meggyőződésem, hogy ez nemcsak az intézmények gazdál-kodását serkentené, hanem az előadások nívóját is emelné. Igazság szerint a mos-tani rendszerben nagyon nehéz megmon-dani, hogy valóban rosszul gazdálkodott-e a színház, és azért kicsi a bevétele, vagy pedig azért, mert a választott profil le-szűkíti a potenciális közönség körét, mi-közben esztétikailag értékeset hoz létre a társulat. Itt már azonban ítélni kel-lene, és ettől tartózkodni. Ebbe a kérdés-be már belejátszik a művészszínházi lét megfogalmazása.

– Éppen a főváros skatulyázza be a szín-házait?

– Nem feltétlenül, de a szakmai érték-rend szerint mindenféle kasztokba kerül-

nek be az intézményeink. A József Attila Színházat például szeretik népszínháznak mondani, maga az igazgató is így nevezi. Értékközvetítő népszínháznak, ahol olyan hangot ütnek meg, amely alkalmas széle-sebb közönségrétegek elérésére, miközben nem idegenkednek a kísérletezéstől sem. Kulturális politikát tehát költségvetési esz-közzközkel is lehet folytatni. Ez is példázza, hogy nem kell feltétlenül ideologikusan viszonyulni a művészetekhez. Ugyanakkor a költségvetési támogatások mértékében nyilván kifejeződik a fenntartó véleménye is; látható, hogy mit igazol vissza, és mit akar háttérbe szorítani.

– A közhasznú társasági forma is ezt célozná?

– Igen; most kilenc kulturális köz-hasznú társaságunk van, jó részük színház. Nem titkoltan azért men-tünk bele a gazdálkodási forma meg-változtatásába – és ezt az igazgatóink vissza is igazolták, legalábbis a pá-lyáztatások idején –, hogy e színhá-zak működésébe külső forrásokat vonjanak be a direktorok. Szponzori pénzekről és vállalkozási bevételekről beszélünk. A kht. forma például azért is nagyon jó, mert a jelenlegi törvényi közeg lehetővé teszi adókedvezmé-nyek igénybevitelét, és akár önálló cégek is létrehozhatók rendezvény-szervezésre, büféüzemeltetésre és jegyárusításra. Kedvező az is, hogy ha nyereség képződik, azt nem szabad kivenni, hanem vissza kell forgatni a működésbe. Különösen az első idő-kben sok jogi és gazdasági bizonyta-lanságot vállaltunk, például ott, ahol

nem százszázalékos részben birtokoljuk a kht.-t. Most is ilyen még a Mikroszkóp Színpad; de a Vidám Színpad nehéz törté-nete is éppen arról szól, hogy a vegyes tu-lajdonú kht. milyen hanyattatásokon ment keresztül. Legnagyobb részük képte-len a forrásbevonásra, így a legfőbb cél nem valósul meg. Ennek oka lehet, hogy Magyarországon még nem alakult ki olyan erős és szabad pénzekkel rendel-kező kulturális piac, amely evidenciának tekinti, hogy a színházi működésbe ma-gánpénzt áramoltasson. Arról pedig még álmodozni sem merünk, hogy piaci ala-pon álló magánszínházak működjenek Budapesten, mint a háború előtt.

– Amíg erre várunk, egyre nő majd a kht.-k száma?

– Mi komolyan gondoltuk, hogy az igazgatók igenis szerezzenek külső pénzt, ahogy ígérték. Máskülönben nyugodtan maradhatna minden színház költségve-tési intézmény, lóghatna az állam és az önkormányzat csecsén. Egyesek kiszá-molták, hogy ha a Vidám Színpad költségvetési intézmény maradt volna, most hány százmillió költségvetési támogatás járna

neki. Ám arra senki nem gondol, hogy ha ennyivel többet adnánk, veszélybe sodor-nánk a többi színház működését. Az évente kötelezően odahintett pénzeket elkölteni éppen olyan könnyű, mint amilyen nehéz gazdálkodni velük. A közhasznú társasági forma számtalan lehetőséget kínál: egy sikeres, népszerű bemutatás hasznát szabadon be lehet forgatni olyan előadásba, amellyel esetleg rizikót vállal az igazgató. Csökken az anyagi bukás kockázata, ha az új előadást az előző produkció sikeréből származó pénzzel segíti. A kht. egyelőre ígéretes perspektívának látszik.

– *A struktúrán kívüli társulatokra jutó pénzek elosztása tűnik a legproblémásabbnak. Milyen hierarchia van a különböző csoportok között?*

– Mindig tartózkodtunk attól, hogy esztétikai sorrendet állítsunk fel. A kulturális bizottság és egyáltalán a fővárosi kulturális vezetés nem vindikálhatja magának a jogot arra, hogy esztétikai értéktételeket hozzon. Egyrészt és legfőképpen: a közönség foglal állást a jelenlétével, másrészt a kultúrához értő szakembereknek, az esztétáknak, kritikusoknak kell ítélniük. A mi dolgunk – hogy úgy mondjam – a szolgáltatás. Ahhoz kell közeget és lehetőséget teremtenünk, hogy legyen mit megnézni, és legyen mit meghallgatni. Elsődlegesen abban vagyunk érdekeltek, hogy a struktúrán kívül dolgozó társulatoknak lehetőséget adva kulturális sokszínűséget teremtsünk. A hierarchia természetesen kialakul, mert a támogatási összegek különbözőek. Az is igaz ugyanakkor, hogy ezek mértékének nem sok köze van a benyújtott igényekhez. Körülbelül százmillió forintot költünk évente a struktúrán kívüli színházak támogatására. Vannak olyan, már megszilárdult műhelyek, amelyek évek óta sikeresen működnek, van állandó játszóhelyük, van befogadójuk vagy fenntartójuk, és ezt a viszonylag stabil létet még megtámogatja a főváros. Ösztönösen vonzódnak ezekhez az állandó együttesekhez, jobban, mint az új kezdeményezésekhez, hiszen az utóbbiaknál még hiányzik a művészi referencia. Ugyanakkor az egyik legfontosabb feladatunk, hogy éppen mi indítsunk el új kezdeményezéseket. Úgy tűnik, hogy a támogatásunk referenciaértéke is jelentős, hiszen ami mellé a főváros már odaállt, az könnyebben talál további támogatatot.

– *Elképzelhető, hogy a struktúrán kívüli társulatok közül a főváros kiemelten néhányat, amelyeknek ezzel létbiztonságot adna?*

– Voltaképpen ez már megtörtént. Ha megnézzük az állami és az önkormányzati támogatást, láthatjuk, hogy a Bárka Színház önálló sorban szerepel az állami büdzsében. Említhetem a Krétakör Színház kiemelt támogatását is, ami lehetne még több, de nem szabad figyelmen kívül hagy-

ni, hogy sokaknak a töredéke sem jut. Ám nagyon veszélyesnek tartanám, ha vörös vonalat húznánk, és mi jelölnénk ki az elitet. Egyébként két éve oldottuk a pályázati kiírásban a produkciós támogatás szigorúságát. Azóta nemcsak új bemutatókra, hanem továbbjátszásra és komplett évadtervekre is lehet pályázni a fővárosnál.

– *Ez színházi támogatásnak minősül abban az értelemben, hogy járnak hozzá az állami fillérek?*

– A filléres támogatás csak az önkormányzati fenntartású színházakra vonatkozik, ahol az önkormányzati rész arányában kapunk művészeti támogatást az államtól, ezt mi osztjuk tovább a színházaknak. Ebből az alternatív színházak nem részesülhetnek, mert a főváros fenntartóként nem tudja vállalni őket. Budapestnek ez a jelenlegi támogatások többszörösébe kerülne.

– *A struktúrán kívüli társulatoknak gyakorlatilag három befogadóhelyük van: az állami tulajdonú kht.-ként működő Millenáris, a Trafó, amely a főváros közhasznú vállalkozása és a MU Színház – ezt pedig egy egyesület működteti. Ki hangolja, illetve ki hangolhatná össze e játszóhelyek programját?*

– E három helynek mozaikszerűen kell valamilyen képet mutatnia. Az együttműködés egy szempontból meggondolandó: külön-külön mindannyian szegények vagyunk. Nem gazdag sem az egyesület, sem a főváros, sem az állam, tehát lehet, hogy jobb a forrásokat egyesíteni egy közös feladatra. A MU Színház megalakulása óta élvezzi a főváros támogatását is, a Millenáris Park kulturális programját azonban nem nagyon kell segítenünk, hiszen – amennyire én tudom – forrásellátottsága igen-igen jó. Ott a megalakulás utáni első fél évben egymilliárd forintot költöttek el, mi adott esetben tízezres nagyságrendről vitatkozunk. Mi csak álmodozunk arról, mi minden történhetne, ha a Millenáris költségvetését például a Trafó kapná. Viszont az is igaz, hogy a Millenáris is a fővárosban van. Ha az említett három helyszín mellett megvalósulhatna a közraktár-ingatlanok illetően hasznosítása, akkor az úgynevezett progresszív kultúrával vagy a kortárs előadó-művészettel kapcsolatos igényeket ki lehetne elégíteni.

– *Kizárólag a pénzügyi akadályozza az inkubátorház létrejöttét?*

– Gyakorlatilag igen. Mi egy fővárosi ingatlant adnánk. Szeretnénk, ha a beruházásban és a működtetésben partner lenne az állam, a saját forrásaink ehhez ugyanis nem elegendők. De ha az egyelőre befejezetlen Erzsébet téri gödröt is az alternatív helyszínek közé soroljuk, elmondható, hogy Budapest e tekintetben nem is áll olyan rosszul.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOREN ZSOLT

– *Említette, hogy akár a jelenlegi finanszírozási struktúra is sokkal jobban be tudná fogadni az új kezdeményezéseket, illetve nagyobb biztonságot jelentene az úgynevezett alternatív színházaknak. Hogyan?*

– Abból indulok ki, hogy külön színházi törvény nem lesz, nem kell. Ha lehetne, kellene, de mivel nem lehet, nem kell. Nem érdemes olyasmivel foglalkozni, amiből nem lesz semmi.

– *Szükség van színházi törvényre?*

– Egy esetben szükség lehetne rá: ha lenne színházi kamara. Akkor ugyanis az állam a támogatást egyszerűen átadhatná a kamarának, hogy használja föl, és működtesse a színházakat belátása szerint.

– *Ez azonban azt is jelentené, hogy – mint mondjuk, az ügyvédek esetében – csak az a színház színház, amelyik tagja a kamarának.*

– Ez egyáltalán nem biztos. Itt nem lenne kötelező tagság. Színészek esetében ez világos: nem az a színész, aki a kamara tagja, hanem akiről elhiszik, hogy ő az „operaház fantomja”.

– *De azt mondja, kamarára sincs szükség.*

– Lehetne mint színházi szakmai önkormányzatra. Ugyanis a színház jelen pillanatban hihetetlenül rossz szakmai érdekérvényesítő, mert gyakorlatilag nincs hatékony szervezete. Visszatérve a kiindulóponthoz: nincs szükség színházi törvényre, de ha lenne, hát ezért lenne.

– *Most milyen törvény szól a színházak finanszírozásáról?*

– A költségvetési törvény. Az elég is. Megjelenik benne az önkormányzati színházakra fordítandó összeg: az idén tíz és fél milliárd forint. (Valamint ott a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma költségvetésében a tárcaszínházak támogatása.) Nagyon fontos dolog, nem tudom eléggé hangsúlyozni, hogy a költségvetési törvény évek óta tekintettel van azokra a színházakra is, amelyek nem önkormányzati intézmények.

– *Ez mit jelent?*

– Hogy megjelenik benne olyan pénz is, amiből nem önkormányzati intézményeket is lehet támogatni. A törvény pontosan megnevezi, mekkora összeget kell adni a szabadtéri színházaknak, a nemzetiségi színházaknak, a színházi vállalkozásoknak és az alternatív műhelyeknek. Ezt a pénzt nem nyelhetik le a „nagy halak”. (Ebben az értelemben jelenleg ez a támogatás nagyobb biztonságban van a törvényben, mint mondjuk, a kamara kezében lenne.) És itt van a helyzet kulcsa. A költségvetési törvény ugyanis nemcsak azért jó így, mert elkülönítve szerepel benne az alternatív színházaknak adható pénz (ami persze sokkal kevesebb a szükségesnél), hanem azért is, mert a megszövegezése sokkal nagyobb lehetőségeket kínál, mint amennyit ma kihasználnak belőle. Vegyük megint elő a Krétakör példáját! Ez az (alternatív) ma-

Változtatni muszáj

■ BESZÉLGETÉS SZABÓ ISTVÁNNAL ■

gánszínház minisztériumi, fővárosi és NKA-pályázatokon számíthat pénzre. Csakhogy a törvény nem mondja ki, hogy olyan színházat, amelyik nem önkormányzati fenntartású, az önkormányzat vagy az állam nem támogathat. A kulcsszó a „fenntartás”.

Tegyük egy gyors tisztázó kitérőt: önkormányzati fenntartású a színház, ha az önkormányzat alapította költségvetési intézmény, például a Katona József Színház. Önkormányzati fenntartású a közhasznú társaság is, amennyiben az önkormányzat a tulajdonosa, például a Vidám Színpad. Én azt mondom, hogy van egy harmadik eset, amelyet nem zár ki a törvény: lehet olyan színház is, amelynek az önkormányzat sem nem tulajdonosa, sem nem alapítója, de szerződik vele, mert jónak ítéli a tevékenységét. Erre van is saját pénze, hiszen a színházra fordítható összes közpénznek körülbelül egyharmada az övé. Ha az önkormányzat szerződést köt a Krétakörrel x millió forintra, akkor ezt a pénzt színházra költi, tehát az ő költségvetésében színházi támogatásként jelenik meg. Jelen pillanatban is úgy jelenik meg, hiszen pályázat útján adja oda, csakhogy szerintem nem kellene pályáztatnia mindenkit, néhány csoportot kiemelhetne a széles pályázói körből. Ezt előbb-utóbb egyébként a minisztériumnak is meg kell tennie, ugyanis a verseny csak akkor jó dolog, ha azonos súlycsoportúak azonos feltételek közt versenyeznek, de itt már nem erről van szó...

– Muszáj közbekezdeznem. Azt mondja, az önkormányzat adja a színházra fordítható pénz egyharmadát. Ebből mennyit pályáztat? Keveset?

– Igen. Nagyon keveset.

– Tehát túlnyomó részét simán odaadja a „nagyoknak”. És maga szerint ebbe a „sima” körbe kellene beemelnie például a Krétakört. Jól értem?

– Igen.

– És ezt a pénzt a pályázati pénzből vegye el? Vagy a nagyokéból?

– Ez az ő dolga. Úgy osztja el a saját pénzét, ahogy akarja. Az idei költségvetési támogatás növekménye viszonylag magas volt – sok pénzt adott az állam. Ha a fővá-

rosi önkormányzat ezt a többletet nem adta volna oda automatikusan a saját színházainak, hanem megemelte volna a színházi alapját – kapitális hiba volt, hogy nem tette meg –, akkor ezzel megnövelte volna belőle a saját mozgásterét. Egy nagyobb keretből még mindig juttathat saját intézményeinek, csak bizonyos feltételek mellett, bizonyos célokra. És többet adhat az



alternatívoknak; sőt, nemcsak versenyezteni őket, hanem kiemelhet olyan csoportokat, amelyeket fontosnak tart a művészi értékük, a befolyásuk, a hatásuk miatt, és őket ezentúl megkülönböztetett bánásmódban részesíti. Ha a főváros színházi támogatásként ad a Krétakörnek ötvenmilliót (nota bene: pályázat esetén ennek csak a töredékére van lehetősége), akkor ehhez az állam hozzáteszi majd a művészeti támogatás „filléreit”, ami legalább húszmillió.

– És ha a Krétakör pályázat útján kapja a pénzt, akkor nem járnak a fillérek?

– Ez bonyolult. Akkor is járnak, hiszen az is önkormányzati színházi támogatás. Tegyük fel, hogy a fővárosi színházi alap teljes egészében az alternatív színházaknak jut. Ez nem igaz, de játsszunk el a gondolattal. Százötvenmillióhoz jön, mond-

juk, hetvenmillió, az összesen kétszáz-húszmillió. Az én logikám szerint, ha százötvenre „nyertem” még hetvenet, akkor odaadom azoknak, akiken nyertem. De nem ez történik. Viszont ha az önkormányzat megnevezné az egyes alkotócsoportokat, a Krétakört vagy a Stúdió „K”-t, akkor a pénz egyenesen nekik címezve jönne, és akkor már nagyon durva dolog lenne elvenni tőlük.

– Ha a Krétakör pályázati úton jut ötvenmillióhoz, ahhoz is megkapja a plusz húszat, csak éppen az önkormányzat ezt már nem köteles neki odaadni, hiszen nem címzetten neki jött. Így van?

– Így. Annak adja, akinek akarja.

– De ha megnevezi a Krétakört a támogatottak közt, akkor ez a plusz állami pénz is neki jár?

– Igen. Amikor az önkormányzat – és most végig csak a fővárosról beszélünk, mert vidéken minden költségvetési forint címzett – meghatározza, mennyit ad egy-egy színháznak, akkor ebben már benne van az a bizonyos második körös állami támogatásról szóló döntés is. Százalékosan, a konkrét összeg ismerete nélkül szerepel a fővárosi költségvetés mellékletében. Tehát végeredményben arról van szó, hogy a Krétakörnek is meg kellene jelennie azon a listán, ahol ezeket a százalékokat felsorolják, és akkor egyértelműen neki járna a plusz állami művészeti támogatás is. Azt, hogy a Krétakör szerepeljen ezen a listán, a főváros egyetlen döntéssel, egy közszolgáltatási szerződéssel el tudná érni – erről beszéltünk idáig.

– Röviden tehát: egyetlen fővárosi önkormányzati döntéssel máris nagyot lehetne javítani a jelenlegi finanszírozási rendszeren; afelé lehetne lépni egyet, hogy bizonyos kiemelkedő alternatív társulatok nagyobb anyagi biztonságban, jobban tervezhetően dolgozzanak.

– Igen. És ahogy a főváros megtehetné ezt, úgy a minisztériumnak is meg kellene tennie.

– De neki sokkal kevesebb pénze van.

– Igen: jelenleg kétszázkilencvenmillió forint áll a rendelkezésére ahhoz, hogy alternatív színházakat, mozgásszínházakat támogasson. Hogyan teszi ezt? Pályáztat. Tévedés ne essék, ezt törvény írja elő a számára, és ez helyes is. De azt ő is megteheti,

hogy bizonyos együtteseket kiemel ebből a körből. Az úgynevezett előminősítés során az együttesektől begyűjt egy sor információt, amelyből minden fontos tény meg tudhat, hogy hány előadást tart az adott együttes, milyen fesztiválra hívták meg, milyen díjakat nyert stb. A minisztérium szakmai bizottsága, amely a pályázatot is gondozza, ezek alapján eldönti, hogy, mondjuk, öt olyan csoport van, amelyet kiemelten finanszíroz, és nem futtat végig a pályázati körön. Eldönti azt is, hogy mennyi pénzt ad nekik, a többire meg pályáztat.

– *Ennek ma milyen akadálya van?*

– Semmilyen. Törvényi, jogi akadálya nincs. Csak az, hogy kevés a pénz. És ha kevés a pénz, akkor minden kiemelésnek nagyon rossz az akusztikája.

– *Pedig meg kellene csinálni, akkor is, ha kevés a pénz, mert annyi sosem lesz, hogy „luxusból” szánja rá magát a minisztérium. Ezt csak koncepciónálisan, elvi alapon lehet végrehajtani.*

– Igen. És szerintem a minisztérium ugyanúgy tudja, hogy ennek a szférának több pénzt kell adnia, mint amennyit a fővárosi önkormányzat ad, csak az utóbbinak tán egy picivel nagyobb a mozgástere. Az imént kiéleztem a kritikát, hogy a főváros mennyire elszúrta a lehetőséget akkor, amikor több pénze volt; hozzá kell tennem azonban, hogy a minisztérium sem adott annnyival többet ennek a körnek, mint amennyivel többet adhatott volna. Tehát az emelkedő összegben belül az arányok sajnos nem változtak, pedig most változhattak volna. Értelemszerűen könnyebb arányokat változtatni akkor, amikor több pénz van.

– *A fentiekből szerintem a laikusnak is világos, hogy mind a fővárosi önkormányzat, mind a minisztérium a jelenlegi törvényi kereteken belül is tudna javítani az alternatív színházak helyzetén – és az is világos, hogy nemigen fog, mert ez csak lehetőség, nem kényszer, ráadásul a nagy színházak nemtetszésével is találkozna.*

– Még egy vonást hozzátennék az önkormányzati támogatás pikáns karakteréhez. A fővárosi önkormányzati támogatás egyik igen sajátos formája, amikor ugyanaz az önkormányzat vagy egy másik a támogatott együttestől például bérleti díjat kér. A támogatást mint olyat értelmezni kellene. Mégpedig úgy, hogy a támogatás lehet közvetlen pénzbeli juttatás vagy bevételről való lemondás. Ha ugyanis egy ilyen csoport támogatást kap az államtól, amelynek egy részét elveszi tőle az önkormányzat, akkor ez tisztességtelen dolog, mert az állam nem az önkormányzatot akarja támogatni – viszont a költségvetési törvény csak annyit ír elő, hogy a támogatást „az önkormányzat által támogatott

színházak” kaphatják. Ennek az anomáliának az elkerülésére talán valóban be kellene írni egy rövidke szöveget a költségvetési törvénybe, amely kizárja, hogy az önkormányzat oly módon támogassa az adott színházat, hogy az állami támogatásának csak egy részét veszi el. Elég lenne annyi, hogy állami támogatást az „önkormányzat által anyagi formában támogatott” színházak kapnak, és még az is lehet, hogy ez az önkormányzatnak nem jelentene plusz kiadást, csak annyit, hogy nem kér pénzt az adott együttestől.

– *Értem. Tegyük föl, az illetékesek is értik, és ezentúl nem nyereszkeskednek a szegényeken. Lépünk tovább!*



Schiller Kata felvételei

– Én végső soron arról beszélek, azt finanszírozom, amit egyébként a kerekasztal-beszélgetésen (lásd szeptemberi számunkat – a szerk.) Harsányi László is mondott: hogy a támogatásnak legalább egy részét nem kellene automatikusan odaadni a színházaknak. (Jelenleg a minisztérium egyáltalán nem tud beleszólni abba, hogy ki mennyit kap, hiszen a pénz át sem fut rajta, mert egyből az önkormányzathoz kerül.) Adott tehát x milliárd forint, mondjuk, tíz és fél. Ehhez hozzáveszem az NKA által kiírt – maximum – ötszázmilliót (ebben már benne van minden, a lapok és a fesztiválok is), amit persze ehhez a tízmilliárdhoz mérek.

– *Erre mondja Harsányi, hogy az NKA csak sebtapasz.*

– Én meg azt mondom, hogy amíg nem tudunk ebből a jelentős összegből legalább tízszeresével pályáztatni, addig nem is lesz érzékelhető a hatása a finanszírozási rendszerre. (Hangsúlyozom, nem többet,

nem tizenöt-húsz százalékot, mert a pályázaton, mint tudjuk, nemcsak nyerni, de veszíteni is lehet, és a pályáztatás a legkevésbé sem szólhat arról, hogy ellehetetlenítsen színházakat. Például azért, mert egy ügyefogyott igazgató nem jól töltötte ki a pályázati űrlapot, vagy nem adta idejében postára.) Ha tehát a minisztérium nagyobb összeget tarthatna vissza pályáztatásra, akkor azt mondhatná, hogy az egyik színháznak most többet ad, a másiknak kevesebbet. Amiről korábban beszéltünk, az csak szándék, határozottság és együttműködés kérdése. Ez, amiről most beszélünk, már törvény kérdése: ezt törvénynek kellene előírni. A törvény továbbra is meghatározná a kőszínházak állami támogatását, amelynek, mondjuk, négyötödét az elosztásban is szabályozza, egyötödét azonban pályáztatás útján értéktámogatásra fordítanák. Az már csak technikai kérdés, hogy ki bonyolítsa le a pályázatot. Tehetné az NKA is. De a rendszer egésze ilyenformán érzékenyebb lehetne az értékek iránt, mert igaza van abban, amit mindig mond: ez a rendszer úgy, ahogy most van, érzéketlen irántuk. Ráadásul rosszul nivellál.

– *Ugyanakkor van egy parányi rossz csengése annak, ha a minisztérium feltételeket szab. Félnék, hogy ez rosszul sül el...*

– Amikor azt mondom, hogy a minisztérium feltételeket szab, ez az önkormányzati színházak körében azt jelentené, hogy bizonyos formai követelményeknek meg kell felelni. Sajnos nincs egységesen szabályozva, hogy mit kell tartalmaznia egy színház alapító okiratának. A színház például azt mondja, hogy ő többtagozatú, miközben az alapító okirat

erről nem rendelkezik. Ezt nem az intézménynek, hanem a fenntartónak kellene eldöntenie. Ha ugyanis a fenntartó azt mondja, hogy a színháza legyen többtagozatú, ez azt jelenti, hogy vállalja ennek a következményeit – anyagilag is. Ha nem mondja ezt, akkor is hagyja vagy engedi, hogy az adott színház, mondjuk, operát is játsszon, de nem tartja kötelességének, hogy ezt támogassa. Ez nem bürokratikus akadékoskodás, hanem a minisztérium egyik lehetséges számonkérési eszköze az önkormányzatokkal szemben.

– *Azért ezt nem nevezném tartalmi jellegű számonkérésnek.*

– Én igen. Az állam és az önkormányzat ugyanis külön meccset vív, amelyben az állam eléggé esélytelen, mert csak a pénzt adja, aztán meg sopánkodik, hogy hová lett. Tavaly több pénz jutott a költségvetési törvényben a színházra. És mi történt? Pécs városa például tíz százalékkal csökkentette a színháznak adott támogatását. És nem ez

az egyetlen ilyen eset. Erre mondta Baán László a kerekasztal-beszélgetésen: be kellene építeni a struktúrába, hogy ezt ne lehessen büntetlenül megtenni. Szerintem az is komolyabbá tenné állam és önkormányzat viszonyát, ha mindenki tisztázná, mit vállal, és milyen feltételek mellett. Más bele-szólási-belenyúlási lehetőség nemigen van. Lehetne ugyan formális különbségek alapján kategorizálni a színházakat, de ez rengeteg problémát szülne. Ha azt mondom, vannak budapesti és vidéki színházak, akkor gyorsan beleütközöm abba, hogy a bu-

dapesti színházak köre sem egységes, mert a Vidámtól a Katonáig rengeteg a különbség. Vidéken pedig legalább nagyság szerint különböznek a színházak egymástól... Bár én például vidéken szabályoznám azt, hogy melyik lehet nemzeti színház. Első körben talán az, amelyiknek a prózai mellett van operatagozata is; ezt a megkülönböztetést szerintem érdemes lenne érvényesíteni.

– Ehhez persze lehetne szabályozókat is állítani, például azt, hogy ilyen színházból Magyarországon legföljebb négy kell: északra, délkeletre, északnyugatra és délnyugatra...

– Lehetne, persze, és hozzá kellene rendelni a kötelezettségeket is. Ha Debrecen operát akar, akkor játsszon Nyíregyházán is, Szolnokon is... Ennyit a kultúrpolitikának szerintem bele kellene szólni. Nem hatalmi szóval, hanem szabályozással.

– Nem gondolja, hogy ez a régiók kialakulásával automatikusan megtörténik?

– Mindenesetre a végiggondolás esélye mindenképpen javulni fog.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
CSÁKI JUDIT

Korlát

■ BESZÉLGETÉS BAÁN LÁSZLÓVAL ■

– A kerekasztal-beszélgetésen említette: bizonyos korlátot kellene állítani a színházi intézmények elé, hogy biztosítani lehessen az alternatív társulatok működését. Hogyan oldható ez meg a jelenlegi keretek között?

– A különböző színházi támogatási keretek között, mint ismeretes, van egy több mint tízmilliárd forintos összeg a Belügyminisztérium előirányzataiban, amely az önkormányzatokhoz kerül, a színházak fenntartására, művészeti és pályázati támogatására. Ezen belül van egy mindössze kétszázmilliós keret a színházi vállalkozások és alternatív színházi műhelyek számára. Ez utóbbit mindenképp növelni kellene a jövő évben, többletforrás híján akár belső átcsoportosítással is. Megjegyzem, tavaly ilyenkor, a 2003. évi költségvetés elkészítésének időszakában, amikor az önkormányzati színházi terület négymilliárd forintos többletet kapott, ezt jóval könnyebb lett volna megoldani. A közel tizenötmilliárd forint köztámogatással gazdálkodó önkormányzati színházak számára sem 2003-ban, sem 2004-ben nem jelenthet különösebb problémát az alternatívok részére átcsoportosítandó néhány százmillió forint.

– Kinek kell döntenie erről?

– Az országgyűlésnek – kormányjavaslattal. Szerintem most legalább kétszázötvenmillió forintos többletre volna szükség ahhoz, hogy érdemben biztosítani lehessen a kiemelt alternatív színházi műhelyek finanszírozását. Azt gondolom, hogy a jelenlegi egységes alternatív támogatási keretet tovább kell bontani: külön kell kezelni a színházi vállalkozásokat, külön az alternatívokat. Az alternatívokon belül

pedig külön kell kezelni a hagyományos alternatívokat, a sok kisebb csoportot, és kiemelni a több éve működő, nagyobb alternatív színházi műhelyeket. Ez utóbbiak számára szerintem egy körülbelül háromszázmilliós külön keret kellene létrehozni. Így végeredményben a kiemelteket úgy finanszírozhatná az állam, hogy a többi alternatív csoport számára is több jusson az eddiginél.

– Ki dönt arról, hogy kik kapnak ebből az elkülönített pénzből?

– Minisztériumi rendelet alapján kuratórium döntene. A rendeletre azért van szükség, hogy ne egy kuratórium, hanem jogszabály mondja meg, kik kerülhetnek a kiemelt alternatív műhelyek finanszírozási körébe.

– Ezt nevezi Szabó István előminősítésnek.

– Igen. Fontos, hogy tudni lehessen, ki miért kerül ebbe a körbe.

– És akkor a minisztérium, amelyről nemigen lehet állítani, hogy túlságosan gyakorol egy elvszerű kultúrpolitikát, egyszer csak megtenné ezt?

– Azért van rá példa, hogy gyakorol, és ez az eljárás is ezek közé tartozna. Mindenesetre ennek a szabályozásnak a jogi feltételeit is meg kell teremteni. Eddig a vonatkozó törvényi szöveg úgy szólt, hogy az alternatív színházaknak juttatott pénzből kuratórium dönt. Ebbe nem fér bele az, hogy a minisztérium egyszer csak azt mondja: ennyit erre és erre a célra elkülönít. Tehát valószínűleg kell egy kis módosítás a költségvetési törvény szövegében. Külön sorban fel kell tüntetni a kiemelt alternatív műhelyek keretösszegét, lehetőség szerint azzal a bizonyos háromszázmillió-



Schiller Kata felvétele

val, és azt kell mondani, hogy erről az összegről miniszteri rendelet alapján kuratórium dönt. És a miniszteri rendeletben már lehet szabályozni a részleteket: ki, miért és hogyan kerül ebbe a kategóriába.

– Mikortól működhet ez a rendszer?

– Január elsejétől. Most kell a költségvetési törvényben végrehajtani a változtatást.

– Visszatérve a kiindulópontozhoz, ezzel meg is képződik az a bizonyos korlát a „nagyok” előtt ahhoz, hogy ne tudják elszippantani a „kicsik” pénzét?

– Részben igen. Én ugyanis úgy gondolom, hogy a helyzet kulcsa, ha olyan kereteket képezzünk, amelyekért külön-külön csak hasonló helyzetű és feladatú pályázók versenghetnek. Tetre menő meccsen nem szabad összeengedni a nehéz- és könnyűsúlyú versenyzőket. Ezt a Nemzeti Kulturális Alapprogramnál is meg kellene csinálni: vagy a színházi kollégiumnak, vagy a fölötté álló NKA Bizottságnak kellene hoznia egy

olyan döntést, amely a versenyességek illetén kiegyenlítését biztosítja. Jelentős összegekről van itt szó: az NKA bevételei dinamikusán nőnek, ebben az évben mintegy nyolcmilliárd forinttal gazdálkodhat.

– A színházra fordítható pénz távolról sem tükrözi ezt a növekedést.

– Az én információim szerint a jelenleg mintegy négyszázmillió forintos színházi keret is növekszik a jövőben, 2004-ben akár ötszázmillió is lehet. És akkor azt kellene mondania a kollégiumnak vagy a bizottságnak, hogy ebből, ha esik, ha fúj, mondjuk, kétszázat a nem intézményes színházak kapnak. Ettől kezdve akár ugyanaz a kollégium is dönthet mindkét keretről. Mindaddig, amíg az intézményes és nem intézményes színházi támogatási pénzek egybemosódnak, mindig lesz legalább öt-tíz érv, amely miatt aktualisan éppen nem az alternatívoknak kell kapniuk.

– Most szeretnék egy kicsit hazabeszélni: a külön keretet mindenütt meg kellene csinálni, a lapok vonatkozásában is, méghozzá némi emeléssel. Mindenesetre a fenti elgondolás biztató kezdetnek tűnik.

– Hosszú távon persze ez csak a megoldás kezdete, hiszen a cél az, hogy a nem intézményes színházaknak ne kelljen intézményre válniuk ahhoz, hogy anyagilag biztonságban tudhassák magukat.

– A minisztérium foglalkozik ennek az elképzelésnek a kidolgozásával?

– Most valószínűleg sikerül az az elkülönítés, amelyről beszéltem. Ha az NKA-ban is ki lehet hasítani azt a kétszázmilliót, ami minden körülmények közt az alternatívokat illeti, akkor ez a terület máris az eddigi pénz több mint háromszorosát kapná. Ez néhány évre rendbe tenné az alternatív színházak finanszírozását.

– Praktikusan igen, de ez nem elég. Hiszen ha bármi történik, még csak nem is kormányváltás, csak valami kisebb földrengés – nagyon ingatag lábakon áll ez az egész. Konceptcionálisan kell eldönteni, mi legyen ezzel a területtel. Ha például az önkormányzatnál a legnagyobb műhelyek nevesítve kerülnek föl arra a bizonyos listára, amelynek alapján a „kötelező” támogatást osztják, akkor hosszabb távra csökkennének a gondok.

– Ezt végig kell gondolni. Meg kell őrizni a rendszer rugalmasságát. Ez tényleg hosszabb távú feladat. De a legégetőbb kérdések most megoldódhatnak.

– Az önkormányzatnál is rendbe kellene tenni az alternatívok dolgát. Márpedig a minisztériumnak – noha a főváros legalább formálisan tőle kapja a pénzt –, úgy tűnik, gyakorlatilag nemigen van lehetősége arra, hogy befolyást gyakoroljon az elosztásra.

– Nem is kell. Parancsszóval biztosan nem. A fővárosi önkormányzatnál is tudnak erről a problémáról, és biztos vagyok

benne, hogy gondolkodnak a megoldáson. Mi szívesen együtt gondolkodunk velük. A színházi struktúrát nem lehet átjárhatóvá, rugalmassá tenni az önkormányzat aktív részvétele nélkül, hiszen nagyrészt az ő intézményeiről van szó.

– Ha már itt tartunk: miféle büntetőrátát lehetne bevezetni arra az esetre, hogy amikor egy intézményes – mondjuk, vidéki – színház az államtól több pénzt kap, akkor az önkormányzat erre hivatkozva ne adhasson neki kevesebbet?

– Valóban be kellene vezetni egy olyan finanszírozási szabályozást, amely – ha nem akadályozza is meg ezt a lépést, hiszen az önkormányzatnak jogában áll kevesebbet adni – olyan következményekkel jár, hogy adott évben nagyon ne érje meg egy önkormányzatnak visszavonulnia az előző évi finanszírozási hajlandóságához képest.

– És mit lehet tenni az ellen, hogy az önkormányzat bizonyos esetekben lenyúlja az állami támogatást, például úgy, hogy bérleti díj formájában elkéri az adott társaságtól?

– Nem hiszem, hogy ez ellen normatív módon bármit is lehetne tenni.

– Most akkor egy konkrét célra kérdeznék rá. Elképzelhető-e, hogy a három illetékes pénzforrás megegyezésével létrejöjjön az a bizonyos inkubátorház – azaz több próbaterem az alternatívoknak, esetleg önkormányzati vagy minisztériumi fenntartással?

– Erre szerintem is nagy szükség lenne. Nem akarok a részletekbe belemenni, de konkrét ötletek – így a helyszínre vonatkozóan is – vannak már. Maradjunk anynyiban, hogy számos lehetőség létezik; ilyen például, hogy valamelyik fővárosi színházat a legközelebbi pályáztatásnál úgy írják ki, hogy a jövőben ezt a funkciót lássa el.

– Csak zárójelben tenném ehhez hozzá, hogy a minisztériumnak is van színháza a fővárosban. Ráadásul már vagy tíz éve arról van szó, hogy át fogják adni a fővárosnak.

– A rendszerváltás óta, több mint tíz éve szó van arról, hogy azok a színházak, amelyek nem tartoznak a tényleges nemzeti kulturális intézmények körébe, jelesül a Játékszín és a Budapesti Kamaraszínház, a fővárosi önkormányzat fenntartásába kerüljenek. E tárgyban ez idő alatt én már ültem a tárgyalóasztal egyik és másik oldalán is: emlékszem, volt, amikor a fővárosnak nem kellett ezek a színházak, és volt, amikor a minisztérium nem akarta adni őket. Az egyszerű, józan megfontolás amellett szól, hogy előbb-utóbb – konkrét határidőt nem mernék mondani – ezek a színházak a nemzeti intézmények köréből azért mégiscsak önkormányzati fenntartásba kerüljenek.

– Hogyan lesz közgazdászból színházigazgató?

– Még az egypártrendszerben, a nyolcvanas évek elején jártam a Közgázra. Abban az időben láttam M. Kecskés András előadását, ami revelációként hatott rám. Beajánlottam egy rendezvényre, de az előkészítést a feladat felelőse nem végezte el, ezért beugrottam helyette. Így kerültem a kultúrába.

– Ezután jött a Petőfi Csarnok...

– Előtte azért tettem még egy-két ka-nyart, és csak aztán következett a Petőfi Csarnok, ahova nyolcvanötben művészeti szervezőnek hívtak az avantgárd részre.

– Ebben az időben dolgoztál egy koncepciót. A projekt neve műhelyház volt, ami tulajdonképpen a szakmai körökben egyre gyakrabban emlegetett inkubátorház vagy repülőtér szinonimája.

– Tény, hogy mindig mosolygok, ha ezekről olvasok.

– Hogyan jutottál el a műhelyház ötletéig?

– Kezdetben csak magyarok léptek fel a Petőfi Csarnokban, de egy idő után jöttek a külföldi produkciók, és messze felülmúlták a hazaiakat, míg a magyarok megrekedtek egy bizonyos szinten. Azt gondoltam, hogy ez így nem mehet tovább, hiszen túl szembeütő volt a kontraszt. A magyar művészek nem rendelkeztek a nagyobb szabású produkcióhoz szükséges anyagi háttérrel, és nem voltak felkészülve a komolyabb működésre. Az előadók hiába jönnek el egy tágasabb térbe, ahol lehetőség nyílik például kétszáz jel használatára. Tapasztalatok hiányában elvesznek a lehetőségek közt. Egy nagyobb produkcióhoz összeszokott stáb kell a háttérben, és kell valaki, aki megbirkózik a technikával, tud térben gondolkodni. Ráadásul a nagyobb nézőtér más elvárásokat támaszt. Kérleltébb előadásokat kell bemutatni. A promóció is külön kérdés. Tehát komplex feladatról van szó, amelyek elvégzésére nem mindenki képes. Még nagyobb múltú társulatok is alkalmatlannak bizonyultak erre, mert a stúdiószínház volt a természetes közegük. A kilencvenes évek elején, egy rendkívül kinos előadás után úgy éreztem, hogy radikális lépést kell tennünk. Megfogalmaztam egy koncepciót arról, hogy a hazai művészeknek a nagyobb produkciók kiérleléséhez és kivitelezéséhez nagyobb stúdióra, afféle műhelyházra van szükségük.

– Mi történt?

– A hazai politikusok nem értették, hogy mit akarok, de a hollandok adtak rá pénzt, abból jött létre a Műhely Alapítvány. Elkezdtem keresni a helyet. Mindenki tudta, hogy tudok pénzt szerezni, bíztak bennem. A művészek is afelé nyomtak, hogy csináljak egy színházat, mert szükségük volt egy önálló helyre.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
CSÁKI JUDIT

Közvetítők vagyunk

■ BESZÉLGETÉS SZABÓ GYÖRGGYEL ■



– Mégsem a műhelyház jött létre, hanem a Trafó. Miért?

– A politikusok nem értették, hogy mi az a műhelyház, merthogy műhelye a képzőművésznek meg az esztétikusnak van. Számukra ez a fogalom érthetetlen és nem elég látványos, mert nincs közönség. És bár az épületet átadták, az eredeti koncepció szerinti próbahelyek nem épültek fel. Ezért ilyen a Trafó.

– Más, ha közgazdász vezet egy színházat?

– Igazgatni roppant bonyolult dolog, mert óriási a bürokrácia, a pénzzel pedig állandóan probléma van.

– Ezért jobb, ha közgazdász vezet egy színházat?

– Nem tudom elképzelni, hogy emellett lehet művészi munkát is végezni.

– De a műsort te állítod össze.

– Különbséget kell tenni az alkotóhelyek és a befogadóhelyek főnöke között. Az utóbbi akkor alkalmas vezetőnek, ha nem szól bele a produkciókba. Állandóan mérlegel, és azon van, hogy azt, ami a színházban történik, maximálisan közvetítse a közönségnek. Társául szerződik a művésznek, de nem szól bele a munkájába.

– A műsorterről mégiscsak te döntesz.

– Mi eléggé demokratikusan dolgozunk. Épp a múltam miatt, hiszen a Közgázklubban megtanultam, hogy a kollektív

munkastílus többet ér, mint a hierarchizált. Azt látom, hogy az utóbbi nem működik. Erős hierarchia esetében a művészi területen nem összegződik az emberekben rejlő képesség. Előfordult, hogy valaki azért jött hozzám, mert pénzt akar keresni, és az már régen rossz. Mert a pénztelenség nem feltétlenül jelent hátrányt. Valahol egészséges dolog, hogy alul van finanszírozva a terület. Pénz helyett mással kell motiválni az embereket. És amint a pénz belép a képbe, külön kell választani a művészetet és a szórakoztatóipart.

– Azért a Trafó műsorpolitikájában is akadnak kompromisszumok.

– Kompromisszum az kell. De mondj egy példát.

– Bozsik Yvette Csoportterápiája színvonalas és kellemes előadás, de sokkal közelebb áll a szórakoztatóiparhoz, mint például Ladjánszki Márta estjei.

– Bizonyos szempontból igazad van, de Bozsik Yvette ezúttal tudatosan készített olyan előadást, amely szélesebb közönség-reteg számára is befogadható.

– Tény azonban, hogy a kevésbé közönségszerető előadásokat kisebb szériában játsszátok.

– Igen. Hadd mondjam el, hogy bár tavaly, év végén Márta szólóestjén telt ház volt, ám tavaszi új darabjának egyik estjén sem telt meg a nézőtér. Ellenben Bozsik

bármit csinál, azonnal foglalkozik vele a sajtó. Amikor fölhívtam Molnár Gál Pétert, hogy jöjjön el, és írjon Ladjánszkirol, azt mondta, hogy köszöni, nem. Próbáltam rábeszélni más újságírókat is, de nem voltak rá kíváncsiak. Bozsik Yvette pedig azért van itt, mert nagyon sok ember számára a kortárs tánc azonos az ő személyével. Másoknak ilyen Frenák Pál is. Vannak emblemikus figurák, akiket azért is be kell mutatni, hogy a hely identitása széles körben megmaradjon.

– Lehet arra számítani, hogy az a néző, aki eljön egy populárisabb előadásra, legközelebb megnéz valami merészebbet?

– Azon vagyunk, hogy helyet adjunk azoknak a karakteres stílusú művészeknek, akik valahova már eljutottak. A kezdőkkel önálló estek keretei között bevallottan nem kívánunk foglalkozni. Ahhoz kisebb színház kell.

– Hogy lehet ide bejutni? Pályázni kell?

– Nem. Figyelemmel kísérjük, hogy ki mit csinál.

– És az előadás költségeit kinek kell összeszednie? A Trafó kapja a pénzt, vagy a művészeknek kell pályáznia?

– Amikor valakinek igent mondunk, általában rögtön kiderül, hogy alulfinanszírozott. Ezért mi beszállunk pénzzel; a produkciótól és a művésztől is függ, hogy mennyivel. De forszírozzuk, hogy pályázzon máshol. Alapkonceptciónk, hogy a művész vagy a művészcsoport önálló egység. Mindenki álljon meg a saját lábán, legyen menedzsere és technikusa. De az is fontos, és ez az ő érdekük is, hogy mozgatható előadások szülessenek. Mert a mi technikusunkat nem vihetik el, ha máshol játszanak, de ha mégis, annak megvan az ára. Az önállóság felé kell tolni a művészeket, hogy előbb-utóbb ennek a kultúrának a mobilitása is kialakuljon.

– Milyen forrásból szerzik a pénzt?

– Január óta színházként működünk. A korábbi költségvetésünk megduplázódott. Ez új helyzet. Az első évben azonban ennek nincsenek látható jelei. Bizonyos értelemben nem is képzelhető el további feladás. Az arányok miatt a mostaninál több külföldi együtttest már nem illik idehozni, viszont sokkal több magyart meg nem tudunk bemutatni. A Trafó nem képes új magyar tehetségeket kinevelni. Egy folyamatosan az eredményét tudjuk továbblokní, és innen a művész majd akkor lép tovább, ha lesz egy, a miénknél nagyobb befogadó színház. Mostantól kezdve a költségvetésünkben el van különítve pénz hazai produkcióra és utánjátszásra is. Valaki létrehoz egy előadást, lejátszik belőle háromszor, és ha látunk benne fantáziát, akkor visszahozzuk még egy körre. A nevesebb társulatokat akár több körre is. Bozsik Yvette, Frenák Pál, a TÁP Színház

rendszeresen visszajár. Ilyen típusú előadás lehet majd a most feltűnt Kun Attilaé vagy az induló cirkuszcsoporté is. Aztán itt van még Nagy Fruzsina divatszínháza.

– Ezek extravagáns produkciók, húzónevek. Ha nem is szölköz bele az előadásba, a kiválasztás ténye sorsdöntő.

– Közvetítők vagyunk. Akkor dolgozunk jól, ha a produkció és a közönség találkozik. Vannak művészek, akik jók, régóta dolgoznak, mégsem tudnak nálunk befutni.

– Blokkokban játszatok. Az előadások egymást követő napokon láthatóak, kétszer-háromszor, legfeljebb ötször. Miért?

– Ennek anyagi oka van. Rengeteget költünk promócióra.

– Mi az összefüggés?

– A repertoárszínház megvesz sztárokat, akiket a nézők ismernek tévéből, filmből, és miattuk elmennek az előadásra. Nekik nem kell promóció, illetve ez egy másfajta promóciós erő. A mi művészeink döntő többsége ismeretlen. Nekünk radikálisabb promóciót kell alkalmaznunk, ami nagyon költséges, és a költségek repertoár jellegű rendszer esetén a jelenlegi többszörösére nőnének.

– De ha az előadások csak egyszer mennek hármasszériában, a szóbeli propaganda nem működhet.

– Külföldön meg akkor csodálkoznak, ha elmondom, hogy az itteni sztárok évente húsz-egynéhány estén lépnek fel. Ez ott még a világhírű társulatok esetében is elképzelhetetlen.

– Akkor ez csak a magyar hagyomány ismeretében furcsa.

– Igen. Mert a külföldi társulatok turnéznak.

– Van a turnézásnak itthon perspektívája?

– Nincs. A kortárs szcéna halála, hogy be van szorulva Budapestre. Nincs hova menni. Gáspár Máté mesélte, hogy a Kréta-kört azért nem hívták vissza Tatabányára, mert a *Liliom* túl „statikus” volt. Azaz akadnak komoly esztétikai problémák is.

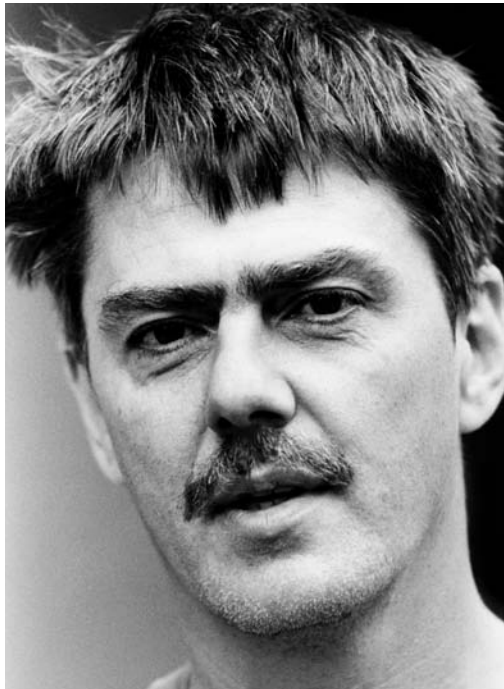
– És a külföld? Tudtok segíteni a hazai előadóknak?

– Elsősorban ott is esztétikai jellegű problémák vannak. Bizonyos karakterű előadások ott már nem tudnak menni. Érdekes, hogy pont Ladjánszki Márta eladhatóbb, és próbáljuk is segíteni őt nemzetközi partnerintézményeink körében. Az ő munkáinak van táptalaja. Úgy tűnik, Bozsik Yvette mai, lineáris dramaturgiájú darabjai kevésbé utaztathatóak, legalábbis a mi kapcsolati rendszerünkön belül nem tudjuk őt támogatni.

– A Trafó nem csak a kortárs táncnak ad helyet; vannak itt színházi előadások, koncertek, kiállítások és filmvetítések is. A táncot, a mozgásszínházat leszámítva azonban nem igazán történnek jelentős dolgok. Nem gondo-

lod, hogy a kulturális központ-koncepció így kissé marketingizű?

– Budapesten rengeteg a galéria, a mozi és a színház, ezen a téren nehezebb kiemelkedni. A színházi előadásra rendkívül nehéz behozni a közönséget. Ennek a külföldi vendégjátékok esetében még nyelvi akadálya is van, és a hely nincs bejáratva



Schiller Kata felvételei

színházként. Voltak itt fontos előadások, amelyekről még szépeket is írtak, de hiába: látta őket párszáz néző. A Thália egy hasonló előadáson megtelik.

– Mekkora a látogatottság?

– Kilencven százalékos. De ne feledjük, a kortárs művészet olyan nevesebb produkcióit mutatjuk be, amelyek a közönség számára befogadhatóak. Biztos vagyok benne, hogy számuk a jövőben kevesebb lesz, hiszen a hely újdonságértéke is csökken.

– Néha találkoztunk egy-egy előadás előtt a fogadórészben, és többször hallottam tőled, hogy félsz az aznap estétől.

– Szorongó ember vagyok. Ha nincs előre eladva minden jegy, félek. Ez nálam természetes dolog. De pszichésen afelé nyomja a társaságot is, hogy jobban dolgozzunk.

– Van a félháztól való félelemnek alapja?

– Nincs, de azért tudtam idáig eljutni, mert a közönség engem igazolt. A politikusok, ha nincs közönség, nem mozdulnak meg. Őket nem érdekli a kultúra, csak a népszerű, tömeges dolgok számítanak nekik. Fültnújára voltam, amikor egy független hely igazgatója szó szerint könyörgött pénzért. A politikus válasza az volt, hogy majd akkor ad, ha ott tömegek lesznek. Ez a tipikus álláspont. Amikor előadás előtt szorongok, emiatt szorongok, és azért, hogy mindent megtettünk-e az előadás és a közönség találkozásának érdekében.

– Mivel jár a színházzá válás azon túl, hogy megduplázódott a költségvetés? Következik belőle valamiféle elmozdulás?

– Nagyon sokfelé mehetünk. A kapott összeg megkönnyíti a dolgunkat, de annyi a feladat, hogy az ember mindig úgy érzi, kéne még egy picit pénz. Jó lenne kicsi szervezetnek megmaradni továbbra is. Mert ha a Trafó nagyra nő – meghal. A stáb, bár a többi hazai független helyhez képest talán nagynak tűnik, a külföldiekhez vagy ahhoz képest, amit csinálunk, kicsi.

– Merre lehet továbblépni?

– A kortárs művészetnek szüksége volna szakmai dokumentációs háttérre. Erre pillanatnyilag se hely, se szakember, se pénz nincs. Van viszont ezer videó. Szakkönyveket is le kellene fordítani. Létre lehet hozni egy video- és könyvtárat. A nyári egyetemet is sokkal komolyabbá formálhatnánk. Ezt a kettőt nagyon fontosnak tartom. Mert ezek mankók a befogadónak a megértéshez, és segítséget jelentenek az alkotóknak. Kellenének még további próbahelyek is. A művészek integrálása a nemzetközi kulturális életbe szintén fontos feladat. El kellene érni, hogy a magyar alkotók külföldön dolgozhassanak, ott ismertté váljanak, közben ők is megismerjék az ottani mentalitást, azt, hogy hogyan is illene dolgozni itthon. Azok közül, akik kimentek, ezt sokan magukba szívták, vissza is hozták magukkal, de itt honakkora a tehetetlenség és a káosz, hogy lelkesedésük hamar alábbhagy. Magyarországon a fennálló struktúra leszívja az energiát. Továbbá létrehozhatnánk ügynökségeket a társulatok menedzselésére. Nem tudom, melyik irányba indulunk el. Az itteni stábtól és a pénzügyi lehetőségektől függ.

– Hogyan osztlik meg a költségvetés?

– Ötven százalék a programpénz, ötven százalék megy el a működésre. A programpénzen belül van egy produkciós alap a csapatok támogatására és egy összeg az újrajátszásra. Csak a reklám elvisz harminc-ötmilliót.

– Komoly összeg. Hány százaléka ez a költségvetésnek?

– Huszonöt.

– A Trafó akar-e, tud-e, fog-e lépni az inkubátorszerep felé? Arra gondolok, hogy évek óta tervezik az épület másik, hiányzó felének megépítését.

– Igen, szükség lenne még két próbateremre, archívumra, normális fogadótérre és irodára. A megvalósítás a fővárostól függ, de erre most nincs fogadókészség. Új tervet kell készíteni.

– A költségvetés a korábbihoz képest megduplázódott. Mondhatjuk-e azt, hogy a Trafónak jobb lett?

– Sírásra semmi okunk. De óvatosságnak kell lennünk, és okosnak a muníciónak felhasználásában. Most lehetőségem nyílik arra, hogy jobb társa lehessen a művészeknek a környezet javításában. Ugyanis a Trafó abban is érdekelt, hogy minél több, minél tartalmasabb produkció jöjjön létre, de ehhez a feltételrendszeren kéne javítani.

– *Mi az elmúlt öt év legnagyobb eredménye?*

– Számomra az a munkám pozitív vizsgálata, ha az előadásoknak van közönségük. Az izgat, miképpen lehet ezt a fajta kultúrát úgy bemutatni, hogy tömegeket vonzzon. Ha ez sikerülne, akkor talán a tömegek által igazoltan föl lehetne építeni alulról az egész struktúrát.

– *Hogyan épülne fel ez az általa elképzelt struktúra?*

– Leginkább egy piramishoz tudnám hasonlítani. A rendszer alján lennének az abszolút kezdők. Ez egy széles horizont. Ők a legkiszolgáltatottabbak. Nem lenne szabad arra kényszeríteni őket, hogy túl hamar jogi személlyé váljanak, de el kellene érni, hogy ingyen kaphassanak munkaterületet, infrastruktúrát, befogadóhelyet. Csak akkor válnak jogi személlyé, és kerüljenek be a pályázati rendszerbe, ha ezen a szinten már bizonyítottak, és a befogadóhely által kínált pénz már nem elég számukra. Fontos, hogy akik hosszabb távon minőségi produkciókat is ki tudnak állni, azok közül a legjobbak kiemelt finanszírozási helyzetbe kerüljenek, több évre szóló támogatást kapjanak. A tánc ezen a téren előbbre tart a színháznál, mert több éve léteznek kiemelt társulatok. Mindez a színház esetében azzal járna, hogy a kiemelt csoportok hosszabb távú, két-három éves tervekben gondolkodhassanak épület nélkül is. Így kikerülhetnének a projektrendszerből, ebből a „kelfeljavítási”-rendszerből, és tervezhető perspektívát teremthetnének.

– *És mi történik azokkal, akik mindezt elérik?*

– Nemzeti érték válik belőlük. Átmennek a nagyobb színházi struktúrába. Mennek az Operába, a Nemzeti Színházba vagy a nagyobb vidéki nemzeti színházakba.

– *Mi van, ha kifáradnak?*

– Visszahullanak a projektrendszerbe. Tudom, hogy ez kemény döntés, de a kurátoriumoknak az a feladatuk, hogy ezt megmerjék tenni. Azonban itthon erre még nem volt példa.

– *Ez a struktúra alternatívát jelentene a felsőfokú művészképzés számára is.*

– Külföldön ez a természetes.

– *Nálunk azonban, legalábbis a színházi területen, a Színház- és Filmművészeti Egyetem jelenti a legstabilabb utat.*

– A pénz miatt. A kezdő színházi emberek számára az egyetlen választható irány a társulat, hiszen az alternatív, független létnek semmiféle jövője nincsen. Ezért kell a kezdők számára egyfajta biztonságot teremteni. Vonzóvá kell tenni az alternatív

létezését is. A pályakezdők ma azt látják, hogy hiába a legjobb valaki, nem jut vele semmire. A Krétakör kiabálását hallva nagyon sok ember kétszer is meggondolja, hogy színházi alkotó akar-e lenni, hiszen a sajtóban folyton csak a problémákkal szembesítik.

– *Hogyan konvertálható ebben a rendszerben a színházi múlt, a végzettség, a diploma?*

– A mostani rendszer sem humánus. Az a különbség, hogy aki jól teljesít, az egyre jobb helyzetbe kerül.

– *Ez a beszélgetés a SZÍNHÁZ szeptemberi számában közölt kerekasztal-beszélgetéshez kapcsolódik. Mit gondolsz az ott elhangzottakról?*

– Vicses, hogy a struktúraváltoztatásról mindig a struktúrában benne lévő emberek beszélnek, de alig kapnak szót azok, akik a másik oldalt élik meg. Ám ha mégis, akkor csak azt hajtogatják, hogy pénz, pénz, pénz. Megoldást mindenki a maga problémáira magára keres – ez az ő szempontjukból érthető. A Krétakör esete tipikus példa, ők is torz megoldásban gondolkodnak, mert a jelenlegi rendszer torz. Egyre több a művész, egyre nehezebb befogadóhelyet találni. És ha nincs elég befogadóhely, a legaktívabbak előbb-utóbb saját épületért kiáltanak, ami nonszensz. Inkább a befogadóhelyek rendszerét kéne kialakítani, amelyből az alkotó kiválaszthatja a számára legmegfelelőbbet.

– *Az általa elképzelt struktúraváltás hogyan hatna a finanszírozásra?*

– Az intézmény- és a művészetfinanszírozás arányának megváltoztatását látom jó megoldásnak. Mindenki intézményben gondolkodik, pedig el kéne emelkedni a helyzettől, és el kellene gondolkodni azon, hogy mi a kultúra, és mi a kultúra szerepe. Távolatokban kellene gondolkodni, nem pedig abban, hogy mit kezdhetünk két-hárommilliárd forinttal. Az egyátrrendszer kulturális hagyományai átmentődtek. Sem a finanszírozásban, sem az intézményrendszerben nem látok döntő változást.

– *Mi a helyzet az NKA-val?*

– Ha valaki érti, amit olvas, azt látja, hogy az NKA lényegében visszaosztja az intézményeknek a pénzt. A változás akkor lenne számottevő, ha a művészetfinanszírozásra sokkal nagyobb hangsúly kerülne, mint az intézményfinanszírozásra. A színházak nem kapnák meg azt a pénzt, amit most össze tudnak pályázni, de a művész úgyszólván az intézmények kapuin fog dörömbölni, ezért értelmét veszíti az, hogy az intézmény kevesebb pénzhez jut. Végül is mindegy, hogy a színház kapja-e vagy a művész. Ezzel nekünk nem lesz kevesebb pénzünk. Ezzel nem veszít az intézmény.

– *Mi lenne az NKA feladata?*

– Ki kellene vonulnia az intézményfinanszírozásból, és fejlesztési alappá kellene alakulnia. Külföldön a szabad pénz

nem visszaosztják, hanem motiválásra használják. Meghatároznak bizonyos elveket, tematikákat. Mondok egy példát: ilyen lehetne a média és a színház kapcsolata. De akkor nem kis pénzeket osztanának, hanem komoly összegeket. Az előbbi példa esetében a színházi alkotók és a média-művészek együttműködéséből valami új születne. A fejlődést, a kutatást, az új hangszínt, az innovációt kéne szolgálni, és nem a stabilitást, de az NKA most egyértelműen az utóbbit teszi.

– *Nekem automatikusan az jut eszembe, hogy ha a jelenlegi hazai pályázók mind benyújtanák a koncepciójukat, a pénztelenségük és a mentalitásuk miatt – a te példádát továbbgondolva – legfeljebb beraknának egy tétét a meglevő előadásukba, és kérnék a pénzt.*

– Az elején biztosan így lenne, de itt jön be a képbe a kurátorok szerepe. A mai kurátoriumok tarthatatlanok. Biztos, hogy új kurátorok kellene, olyanok, akik tudnak nemet mondani.

– *Mekkora az esély a változásra?*

– A politikusok nem érdekeltek abban, hogy a struktúra változzon; inkább kívárlák, amíg majd a struktúrán kívülről sokan dörömbölnének, de egy ember kedvéért nem változtatják meg az egészet. Elvégre könnyebb megoldás színházat adni a panaszosnak. Ez történt a Bárka esetében is, most pedig a Krétakörön van a sor. Végtelen számú színház lehetne. Egy színház-épület társulattal kétszázötven-háromszázmillióba kerül. Ha ezt a pénzt a rendszerbe dobnák be, lehet, hogy a társulat kapna nyolcvanmilliót, de jutna a többieknek is – s a rendszer végre megmozdulna.

– *Megértem a „kiabáló” alkotókat; például a Krétakör miért fogadná el az új játékszabályokat, amikor körülötte rengeteg ember helyzete nagyon kényelmes? Ez egyes alternatív csapatokra és közsínházi alkotókra egyaránt jellemző.*

– Ez számomra is nagy probléma. Nem vagyok népszerű ember, nem szeretnek a művészek.

– *Nyilván sokaknak kell nemet mondanod.*

– Gáspár Máténak is mondtam, hogy „a drukkeretek vagytok, de mégis azért szurkolok, hogy ne kaptatok helyet”. Jó pár embernek, csapatnak kell a struktúrán kívülre szorulnia ahhoz, hogy a döntéshozók elgondolkodjanak azon, milyen is ez a rendszer. Ez az idő akkor jön el, amikor túl sok lesz a külső probléma. Ha mindig csak egy gond van, akkor azt megoldják, de ha sok lesz, akkor remélhetőleg valami igazi változtatásra kényszerülnek. Nagyon szeretném, ha Magyarországon nem egy ember miatt nyúlának állandóan a struktúrához, mert egy idő után lehetetlen lesz rendet csinálni.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:
BARÁTHY GYÖRGY

KOLTAI TAMÁS

A hűség paradoxona

■ SALZBURG, BAYREUTH ■

Azokon a szerencsés tájakon, ahol az operaházak nem operamúzeumokként működnek, evidencia a klasszikusok aktualitása. A két szomszédvár, Salzburg és Bayreuth jelenleg nem kegyhelyek, ahol Vesta-szüzeknek öltözött doktriner várvédők őrzik „a hagyomány szent lángját”, hanem életerős teremtő műhelyek, melyekben legalább olyan radikálisan gondolják végig a művészi alkotás folyamatát, mint Mozart és Wagner, a szellemi „alapító atyák” tették, mielőtt emblémává váltak volna. A hűség fogalmát errefelé nem óvodás szinten élik át. Ezt Salzburgban három, Bayreuthban egy bemutatón láttam igazolva az idént; történetesen olyan előadásokon, melyekben a hűség nemcsak az „eredeti műhöz” való viszony értelmében válhat az elemzés tárgyává, hanem valamilyen formában az egyes darabok immanens tartalmához – a szerelmi és a hatalmi odaadás problematikájához – is kapcsolódik.

CSÁBÍTÁS/SZÖKTETÉS (SALZBURG)

A Szöktetés a szerájából kerül legmesszebb a hagyománytól; sokak szerint kimeríti a botrány fogalmát. Kétségtelen, hogy kommerciális értelemben a darab alapelemeiből – szerelem és házasság, orientalizmus – keveset kapunk. Szó sincs keleti meséről, egyáltalán meséről, inkább valami utazásról az álom vagy a tudattalan mélyére, ahol egy férfi – Belmonte – átéli az életre szóló elkötelezettség, köznapi szóval szerelem vagy házasság (s persze a „mellékhatások”, úgymint hűtlenség, féltékenység stb.) traumáját. (A Traum közel áll a traumához, mondja a rendező, Stefan Herheim.) Az előadás esküvői képzettársítását, amelynek – mint látni fogjuk – alapvető motivikái szerepe lesz, az alkotás és a magánélet összekapcsolása serkenti: Mozart és Konstanze Weber házasságára néhány héttel a Szöktetés bemutatója után került sor. Egy nősülő fiatalember, amilyen reményekkel és kétségekkel küzdő típus áll előttünk. Apropó, szöktetés: az *Entführung/Verführung* csekély különbsége miatt – a korabeli nyelvben a két szó jelentése annyira közel állt egymáshoz, hogy a plakátok valamelyikén az utóbbi szerepelt – a csábítás mint

egyenrangú képzettársítás jelenik meg az előadásban. Sőt, már előtte, a „nyitányban” is, mely gyönyöröző gyermekkacajjal indul, majd paradicsomi és természeti képek kísérik a zenét. Utóbbiak a rózsza és a csalógány szerelmének keleti meséjére utalnak (bár a csalógányt egy szimpla méh helyettesíti); ez az eltérő világok találkozásának lehetetlenségéről szóló metafora. A nyitány végén beszalad egy meztelen fiú és lány, menyasszonyi-vőlegényi ruhát kapnak magukra, ők lesznek Belmonte és Konstanze. Nyomukban hasonlóan öltözött párok lepik el a színpadot – tömeges esküvő kezdődik.

Nyilvánvaló a rendezői intonáció metaforikus szándéka. Az alapkonfliktus – a szerelmi beteljesülés a kétségek és akadályok, valamint a partnerek közötti kulturális távolság legyőzésével – a végtelen számú párok révén tükörszerűen megsokszorozódik, és képtelen tartalommal telítődik. Belmonte dadogó prózáját, mely az elbizonytalanodás jele, a vőlegények kara visszhangozza. „Hier soll ich dich denn sehen”, itt kell, hogy meglássalak, éneklí Belmonte, és ez az itt nem pittoreszk keleti szeráj, amelyben semmi sem hasonlít az e néven ismert intézmények tényleges működésére, hanem a házasságnak – ha tetszik: együttélésnek – nevezett ismeretlen misztérium, melyet Mozart messze a librettó és a *Singspiel* korlátozott lehetőségein túl ábrázolt. E tény fölismerése jogosította föl a rendezőt a török kulissza, a divatbemutató – az egész felszínes külső történet – száműzésére, a belső történet elmélyítésére.

Eltűnnek a játék megszokott személyi és tárgyi rekvizitumai, eltűnik maga „Ozmin” és „Szelim basa” is; előbbi az ösztönös, vad, irracionális, de végső soron a háztartáshoz szelídíthető férfiasság testi valóját ölti föl, utóbbi (akiről Fodor Géza egykor azt írta, hogy alakja tautologikus, ezért fölösleges) sehol sincs jelen, és mindenhol jelen van mint „az igazság és az erény győzelméért” (Fodor) felelős, fölvilágosodott *deus ex machina*, aki/ amely képtelen megoldani a közvetlen emberi konfliktusokat. Ha megértjük, hogy a szöktetés/csábítás a mozarti zenei ábrázolás legmélyén nem egy egzotikus környezetben játszódó édes-bús szabadtítoopera daljátékos furfangját jelenti, hanem az emberi élet teljességének átmentését a szerelemben, akkor nincs okunk fönnakadni a *traumatikus álom zaklatásai*ként fölfogott cselekményen. Ami nem zárja ki a sokat emlegetett „derűs mesét”, csupán elhozza a mindennapi életszféra közvetlen közelébe. Mintha azt a végtelenül egyszerű, majdnem primitív kérdést tenné föl, hogy lehet-e boldogság a banalitás tengerén.

És most tessék szörnyülködni. „Ozmin” az eskető pap reverendájából „kiugrott” kopasz őrző-védő típus. A népfrontos házasságkötés ajándékdobozából egy teljes konyhát csomagolnak ki. Az esküvői párok további tükröződései: tortai marcipánból, gyerekszeplőkből és marionettből készült vőlegények-menyasszonyok. Belmonte terhes, szoptató és óvodás csemetés anyukaként vizionálja maga elé Konstanzt. Ozmin és Blonde („a szőke nő”, aki a „gyöngédséggel és hízélgéssel” megnyerendő férfiról énekelvén csicsérgés helyett zokogásban tör ki) aktfénykép-kötényben, egy shakespeare-i fordított „boszorkányszelídítési” kísérlet résztvevőiként konyhai műveletek közben abszolválják (a rendező szerint) a darab valódi, tökéletesen harmonikus szerelmi duettjét. És így tovább. Ami ötletbörzének látszik – pillanatonként történik valami, a színpad szüntelen átalakulásban van, mozognak, lebegnek, hullámoznak a vetített montázsokkal, fényváltásokkal flexibilissé tett s a főszereplők tervezte otthont makettben is megismétlő falak –, az a diszlet- és jelmeztervező Gottfried Pilz képi fogalmazásának bravúrja. A vérmes Ozmin „öldöklő” indulatából az elhullott párok vörös szalagokat fröccsenetnek elő. Repülő szőnyeg szállítja Belmontét és Konstanzt. A kispolgári násztól a music hallig röppen a vizuális fantázia.

Mindez henyén posztmodernnek nevezhető reflexív játékosággal történik. Az előadás kétszer kezdődik el, „tévedésből” kétszer oltják ki a nézőtéri fényeket, szünet előtt Pedrillo elszakítja a vasalózsínort (a színpadon sötét, a nézőtérben világos lesz), szünet után nem jön a karmester stb. A közönség intoleráns töredéke zúgolódní kezd – nincs telt ház! –, ami rasszistagyanús beszélésekben kulminál, mikor a kijátszott Ozmin a végkifejlet előtt angol nyelven megtagadja a cselekmény folytatását. Ezt megelőzően a kispolgári



Diana Damrau (Blonde) és Peter Rose (Ozmin) a *Szöktetés a szerájból* előadásában

kényelemmel berendezett lakás tévédobozából lépett ki (az otthonteremtés a festőbrigáddá alakult szereplőgárda műve), hogy – a basa „szerepében” – marionettzsinórra fűzze Pedrillót és Blondét, így állva bosszút a librettó „a te apád gyűlölte az én apámat” típusú, „muzulmánellenes” előtörténetéért. A gyaníthatóan xenofób nézőtéri kisebbség csillapulta után egy vállrándítással végül mégiscsak sor kerül a fölordó finaléra, melyben visszaáll a kezdő tömeges esküvői kép – az újra reverendát öltött Ozmin dühöngő vokális kirohanása közben osztja szapora áldását –, csak a záró janicsárzenére „bepörgő” házasulandók jelzik, hogy a rossz álom zaklatása bármikor újakezdődhet.

Pszepidotörök fabula helyett a szerelmi kozmosz ontológiai vizsgálata. Elemzők plejádja igazolva láthatja a mozarti génuszt. Konstanze (Iride Martinez) vitatott *opera seria*-áriái különböző fénytörésben – mint férfitölt, primadonnát, Madonnát és a szerelmi misztérium önkínzó szenvedélyű kutatóját – mutatják a darab hősnőjét. Ozmin (Peter Rose) alakja nem nélkülözi a konyhai tűzhelyhez domesztikált démoni ösztön tragikus felhangját. Pedrillo (Dietmar Kerschbaum) és Blonde (Diana Damrau) a kispolgári nász nyertesei és vesztese egy szerezre. Maga Belmonte (Jonas Kaufmann) mintegy a személyes terepe a szerelem összes kétségének és reményének. Az ifjú, csinos és tehetséges énekesek játékkultúrája és hangkapacitása lehetővé teszi, hogy látszólagos könnyedséggel teljesítsék a rendező és a karmester – Ivor Bolton – instrukcióit, amelyek sokszorosan meghaladják az általunk ismert operai normákat. Ez a németes teoretizálással alátámasztott, nagy masinériával szcenikai trükköket sorjáztató előadás végső soron olyan egyszerűnek, természetesnek és könnyednek látszik, amilyennek Mozart operáját – a *Singspiel* derűjén átsugárzó kozmikus jelentésével – látnunk kell, bármilyen ritkán részesülünk is e kiváltságban.

TITUS, A KEGYES ZSARNOK (SALZBURG)

A *Titus kegyelme* című késői Mozartban is az érzelmek zűrzavara uralkodik. A szerelmi hűséget jelentős mértékben árnyalja az alattvalói hűség. A nősülni kívánó császár választásai rendre rosszul sülnek el: hol az államérdeket, hol bizalmasai privát szféráját sértik. Barátja, Sextus merő lojalitásból eltitkolja, hogy a kiválasztottak egyike, húga, Servilia mást szeret. Egy másik nő, Vitellia, aki mellelleg trónigénylő is, rossz ritmusér-

zéssel hezitál császárnői esélye és a császár elleni puccs terve között; végül az utóbbit választja, s az öbelé szerelmes Sextust bízta meg a merénylet végrehajtásával, akinek így döntenie kell a kétirányú hűség, illetve a szeretet/szerelem között. A merénylet kudarcot vall, Sextusra mégis halál várna, ha a felbújtó Vitellia nem kapna ösztönzési rohamot, és nem valla-na be mindent. A mögöttes szerelmi kapcsolatok is kiderülnek, de Titus mindenkinek megbocsát.

Ahogy a *Szöktetés*ben a basa, a *Titus*ban a császár viselkedik fölöttes énként, aki mint holmi dramaturgiai *deus ex machina* a hősök személyes életproblémáit helyettük oldja meg. Ez azonban nem megy. A mai gondolkodás a korai, derűs *Singspiel*ben is visszavonja ezt a könnyű megoldást; elgondolható, hogyan kezeli akkor *A varázsfuvola*, a felvilágosodás és humanizmus diadalát megéneklő optimista opera „sötét párjaként” értelmezett – vele azonos időben keletkezett – késői *Titust*. Természetesen a felvilágosodás végjátékaként, az értékvesztés, a szellemi kiüresedés, az eszmenélküliség reprezentatív darabjaként. Ami mégiscsak furcsa egy rendelésre – II. Lipót megkoronázására –, a nagy francia forradalom évében készült *hódolati* operától.

Nem az első, nem is az utolsó eset a művészettörténetben, hogy a megrendelő ha-



A Titus kegyelme a Felsenreitschulében

talom nem az önmagáról kialakított képet látja viszont egy műalkotásban (ha egyáltalán képes bármit meglátni benne). Kétség sem fér hozzá, hogy Titus többszörös s többszörösen devalvált „kegyelme” egy bizonytalan, narcista, fájdalomban szépelgő uralkodót leplez le, akinek a viselkedése tovább züllesztí az amúgy is atomizált, elidegenedett viszonyokat, és a sajátjával együtt további monumentális magányokat képez környezetében. A tavalyi *Don Giovanni*-ban bevált alkotópáros, Nikolaus Harnoncourt és Martin Kušej ebből az alaphelyzetből indul ki. Harnoncourt tiltakozik az ellen, hogy a *Titust* közös nevezőre hozzák Mozart korai *opera seriái*-val, sőt magával az e néven nevezett operatípussal, amely búcsúzik, hogy helyet adjon az újnak, a XIX. századnak. A karmester több zenei példát hoz álláspontjának alátámasztására, többek között a *da capo* áriatípus jelentős megrövidítését (Servilia egyik, kétperces áriája rövidebb, mint bármelyik Mozart-operarária, beleértve Barberinát a *Figaróból*). Szemléletes pillanata a „váltásnak”, múlt és jövő találkozásának egy tipikusan barokk, *maestoso* tempójú kórus, melyet Vitellia rondója követ, s ez utóbbi úgy zárul le, hogy ne lehessen utána tapsolni. Ilyesmi az *opera seriáiban* nem fordulhat elő, ez már új hang, a romantika hangja. A *Titus* Harnoncourt szerint „az emberek egymáshoz való viszonyának törékenységről, a szerelem/szeretet eltévelyedéseiről szóló” modern *pszichodráma*, melynek – mint Mozart minden operájának – szomorú a végkicsengése, nem utolsósorban a cím-szereplő kontraproduktív, „penetráns jósága” miatt.

Ehhez teszi hozzá Kušej a magáét, egy filozófus-szociológus honfitársa tanulmányának segítségével visszanyúlva egészen a keresztény Isten-képhez, mondván, ahogy Isten fölment bennünket az eredendő bűn alól, kvázi magára vállalja azt helyettünk, és ezáltal örökre a hitelezőivé válunk, a folytonos császári megbocsátás, „a kegyelem nevetségesen obszcén túlsúlya” is úgy működik Mozart *Titus*-operájában, mint az „isteni szuperego-ügynökség”; a kegyelemmel járó fölmentés az alattvalók megláncolásának s így a hata-

lom gyakorlásának leghatékonyabb eleme. A bizonytalan, illegitim Titus a halmazott kegyelemmel tökéletesen elviselhetetlen uralmat teremt: kiszolgáltatottá teszi népét. Legalábbis ezt mondja az előadás.

A Felsenreitschule sziklába vájt, széles színpadának kazettái elé a tervező Jens Kilian belső lépcsők, liftaknak és szögletes, félig kész lakóhelyiségek rendszerét állította, amitől az „antik palota” olyan, mint egy épülőfélben lévő, elegáns szalagház keresztmetszete. Ez kiemeli a labirintusban elveszeten kóborló szereplők magányát. Az előadás kezdetén Titus – deréktól lefelé „antikizált”, merev drapériában – az épület földszintjén kialakított klasszicista teremben ül, tábori ágyon. A terem váratlanul múzeummmá alakul, a betóduló turisták körülfényképezik a „szoborrá vált” császárt, mellé ülnek az ágyra, hétköznapivá degradálják a római nagyságot. Kušej az anakronizmussal feszültséget teremt múlt és jelen között. A modern eszközökkel felszerelt kredek – Sextus és Vitellia erotikus kettőse egy fürdőszobában, a mosdókagyló igénybevételével zajlik – az egyén és a tömeg atomizáltságát hangsúlyozzák. A kar mint honpolgárok szürke masszaja egy Brecht- vagy Dürrenmatt-dramából merészkedik elő az ajtók mögül. A puccs utáni sűrű füstben – hatalmas robbanással kísért terrorista merényletről van szó – lappangó, ritualizált rémülettel eltelve bújnak össze az emberek, nyoma sincs a hagyományos „kórusfelállásnak”. („Mozart talán legnagyobb újítása az első felvonás fináléja, amely nem az égő Capitoliumot festi le, hanem a szemtanúk döbbségteljes reakcióját”, írja John W. Freeman.) A legvégén ismét megjelennek azok a fehér kismadrágos fiúcskák, akik az előadást nyitották. Most a szüleik vetköztetik le őket – minden „szobában” háromtagú család helyezkedik el, konyhai asztalt és hokedlit hoznak magukkal –, elfektetett testük fölött dermedt mosollyal jelezve, hogy készek a szakrális emberáldozatra. Odalent a teremben ezzel egyidejűleg reménytelenül elszigetelten szoronganak a „kegyelemben” részesített, a császárt is beleértve magányos főszereplők.

Az énekesek fiatalok. A „nadrágszerepek” természetesen hatnak – annak idején volt közülük, amelyet Mozart kasztrált művészre írt, de a premieren kontraalt énekelt, vagy tenornak szánt, ám kasztráltak jutott –, ámulhatunk, hol iskoláztak ezek a gesztus nélküli hathatós jelenléttel fölruházott tehetségek. Vesselina Kasarova (Sextus) a tartással viselt lelki skizofrénia mintája. Dorothea Röschmann kicsit kívül hordja az előszeretettel vetkőző Vitellia vérmességét, de enélkül nehezen hitelesítené a fürdőszobai aktus különféle pozitúráiban énekelt szólalmögöttes indítékainak összetettségét. Barbara Bonney (Servilia) poétikus lányként, Elina Garanca (Annius) bánatos ifjúként meggyőző. Michael Schade kifinomult narcista Titusa a szeretetreméltóság destruktív szörnyetege. A tűzvészről elfeketedett, félig kész falak között hálás alattvalóként álldigáló emberek, akiknek pszichéjébe „a hatalom visszavonhatatlanul beírta magát” (Kušej), mosolygrimaszba merevült tekintettel bámulnak ránk.

HOFFMANN MÚZSÁJA (SALZBURG)

Alfred Einstein egy tanulmányában rég elföldelt kulturális réteg relikviájának nevezi a XVIII. század végi *opera seriát*, amit nem Mozartnak, hanem Spontininak, Meyerbeernek és a francia nagyoperának kellett átalakítania. Offenbach műve, a *Hoffmann meséi* ugyan nem francia „nagyopera” – inkább *opéra-comique*, de szerencsésebb a műfajilag meghatározhatatlan unikumok közé sorolni –, viszont tagadhatatlanul új dramaturgiai dimenziót nyit az operai narratíva előtt, amennyiben a központi hőst a történet el-

beszélőjévé teszi. Konvencionális értelemben a darab a női ideál utáni hajsza romantikus modelljének tekinthető. A hűség fogalma ebben a közegben – fantasztikum és realitás között – eleve relatív. A narratíva három nőalakja, a baba, a művész és a kurtizán – *pro memoria*: E. T. A. Hoffmann novelláinak földolgozásáról van szó – nem „valóságos személyek”, hanem a költő vágykergető idealizmusának megtestesítői.

A *Hoffmann meséi* befejezetlen torzó; előadásának szuverén lehetőségei és lehetetlenségei nyitottságából fakadnak. A salzburgi karmester, Kent Nagano és a színészből az elmúlt évtizedben kápos operarendezővé avanzsált David McVicar az elmúlt néhány évtizedben föllett anyagokkal egészítette ki az úgynevezett Choudens-kiadás legutolsó, 1907-es változatát. Elemzésük sarkpontja a megerősített elő- és utójáték, mely a produkció szellemi és dramaturgiai keretét szolgál. Ebben meghatározó szerephez jut a Múzsza alakja, aki nem egyszerűen a Hoffmann-t a történetekben elbeszélő szerelmi vagy inkább életkudarcból virtuálisan kimentő, az összeomlott költőt – kizárólag a közönség tájékoztatására – a Parnasszus vigaszdíjában részesítő ködkép. Épp ellenkezőleg, az előadás Múzsája az egyetlen valóságos nő. Szemben a három történet nőalakjaival (ők Hoffmann múltjának a költői képzelet önfelmentő logikájával átszínezett teremtményei), sőt a keretjáték Stel-lájával is, aki ténylegesen létezni látszik – őt várják az opera teljes játékidéje alatt, s a végén meg is érkezik –, noha csak a korábbi kudarcok „tapasztalataiból” összevont, az ideálról képzelgetett fantom. A Múzsza viszont – itt az előadásban – a hús-vér nő (feleség?, szerető?, modell?), akivel Hoffmann megosztja az ágyát és az életét, aki írásra ösztönzi, és italt ad neki, aki fenntartás nélkül sze-

Angelika Kirschlager (A Múzsza/Miklós) és Neil Schicoff (Hoffmann) a *Hoffmann meséiben*



reti, ápolja és óvja az önpusztítás végzetes következményeitől. Ez csak úgy lehetséges, hogy kalandjaiban is vele van, vagyis azonos a Nicklausse (magyarul Miklós) nevű szereplővel – „nadrágszerep”, mezzoszopránra van írva –, és elkíséri (a színlap szerint „barátját”) a három kudarc történetben. A háromszög tehát – a rendező szerint – nem úgy működik a *Hoffmann meséi*-ben, ahogy megszoktuk, nem két férfi (a költő és különböző alakokban megjelenő „rossz szelleme”) rivalizál egy-egy nőért, a „mesék” Olympiájáért, Antoniájáért és Giuliettájáért, hanem két nő (egy halandó valódi és egy öröknek képzelgett) harcol egyetlen férfiért. Vagy inkább a lelkéért.

Hoffmann esetében arról a romantikus rögeszméről van szó, amely a nőt a férfi tönkretövőjének vagy megváltójának tartja. McVicar számos világirodalmi példát hoz föl annak igazolására, hogy éterikus költők ideáljai letéteményeseinek tekintették felelőségüket, de elvárták, hogy vezesse a háztartást, és gondozza a gyerekeket, mialatt ők italban, drogban vagy más nőkben keresik az eszményt. A Grosses Festspielhaus előadásában Hoffmann öregedő, idült alkoholista és drogfüggő; kétszer is a nyílt színen adja be magának a heroint. A cselekmény az otthonában játszódik, amint a Stella-történetet írja; így a Luther-kocsmá és a Stella-történethez kapcsolódó, annak előzményeiként értelmezett három korábbi epizód helyszínei is írói munkásságának részei, a képzelet születtei: „beúsznak a képbe”, mint a kocsmasztal, a természetudományi szertár, a művészetek háza vagy a velencei gondola (az utóbbi egyenesen a kandalló nyílásából). Az alkotófolyamatot az egyes felvonások középpontjában jelentős halom kéziratpapír fölött kotló költő jelzi. A Múza hálóingre-mezitlábra kapja föl – épp csak jelzésszerűen – a köpenyt-kalapot, hogy „Miklósként” belépjen a történetekbe, és időnként visszalépjen belőlük a szét-esni készülő művész mellé. Hányszor láttuk és láthatjuk ma is a „múzsák” hasonló mentőakcióit, hogy visszarántsák a szakadék szélére került tehetségeket!

A produkció vizuálisan pazar. A díszlet- és jelmeztervező Tanya McCallin álomszerű könnyedséggel úsztatja be a romantikus építészlet egykor elegáns, lepusztult hodályába az egyes képeknek megfelelő szcenikai elemeket. A monumentálisan szürreális látvány – az Antonia-képben az enteriőr közepére állított hatalmas, kiszáradt fa ágán hegedűk lógnak – a tömegmozgatás dinamikájától nyeri el végső, szemkápráztató formáját.

A szólisták különböző korosztályból kerülnek ki. Neil Schiffofnak Hoffmannként dramaturgiai mentsége van rá, hogy kissé elhasznált legyen; viszonylag megkímélt hangon és az önpusztítás keserű démoniasságával énekel. A szuggesztív Ruggiero Raimondi vokálisan már nem egészen intakt a négy bariton alteregó statikus szerepében. Waltraud Meier még mindig illúziókeltő Giuletta, legalábbis abból a távolságból, ahol ültem. Krassimira Stoyanova Antoniájában (a szerep szerint is) lobog az éneklés szenvedélye. A nálunk kedvencé vált szlovák Ljubica Vargicová kirobbanó sikert arat; kecses trampliként fölényes technikával győzi Olympia bábszerű mozgását és kényes koloratúráit. A Múza (és Miklós) máskor elhanyagolható epizódjából Angelika Kirschlager ragyogó főszerepet csinál. Gondoskodó asszonyisága, erotikus kisugárzása az előjáték és három felvonás után is észrevétlen marad Hoffmann számára, sőt a teljesen kikészült költő a Giuletta-jelenet után (amit természetesen a megfelelő helyén, harmadikként játszanak) szemét módon a nő szájába tömi az elkészült kézirat tömeget, és ráveti magát a belépő, személytelenné satírozott Stellára (Ursula Pfitzner). Ez az a pillanat, amikor a megalázott nő kilép a „Múza” szerepéből, és gunyorosan a költő szemébe vágja a máskor fennkölt hangzó meghívást a Parnasszusra, ami most körülbelül annyit jelent, hogy „tudod mit, legyen tied a halhatatlanság”. Hoffmann fejében először és utoljára fény gyullad, térdre esik, átkarolná a lányt, de az fellöki

és kirohan. Eltűnik a kulissza-staffázs: Hoffmann a fináléban adja be magának a második heroinadagot.

DOPPELGÄNGER HOLLANDI (BAYREUTH)

Elképzelhető-e szín pompásabb megvalósulása a romantikus operában a nő mint megváltó témának Wagner művénel, *A bolygó Hollandinál*? Ráadásul épp azon a ponton, a *Rienzi* komponálása után, amikor Wagner szabadulni akar a Spontini-áriák melizmáinak (cifrázatainak) bevallott hatásától, és meghirdeti a francia nagyoperától való elrugaszkodás szándékát? („Van benne melegség – akár egy trágyadombban”, nyilatkozott a gonosz germán a *Hoffmann meséi* zenéjéről.) A *Hollandi* tipikus átmenet a nagyopera és a wagneri zenés dráma között; menekülés a színpadi látványosságtól és az „áriaoperától” a muzikalitás és teatralitás szerves egyesítése, az átkomponált zenedráma irányába. És ugyanúgy megjelenik benne a valóság fölötti, az irracionális, a fantasztikus, mint – mondjuk – E. T. A. Hoffmann-nál. A német romantika – Hans Mayer szerint – „hanyatlás” és „utópia” keveréke, melyben a világfájdalom (*Weltschmerz*) ellentételezéseként a valóság fölötti áll mint a jobb jövő iránti halvány, utópikus vágy kifejezése. Ez a kontraszt jelenik meg *A bolygó Hollandi*-ban. A *Hollandi* halál felé törekvő alakja a múltban gyökerezik, míg Senta, aki ki akar lépni az Erikhez fűződő üres kapcsolatból, hogy szerelmével és hűségével megváltsa a Hollandit, a jövő szimbóluma. Közös céljuk, a megváltás mégsem egyesítheti őket, mert az egyik a halálra, a másik az életre irányul. Az életben azonban a materiális, gazdasági érdekek érvényesülnek – ezeket Senta apja, Daland képviseli –, ekképpen a két főszereplő sorsa a romantikus művészetnek azt a sajátosságát reprezentálja, hogy hiábavaló egy értékeket egyesítő „föltötes személyiség” keresése, amely legyőzheti a félelmet az elvesztéstől és elhagyatottságtól. A hanyatlás és utópia ellentmondása feloldhatatlan, az utóbbi nem más, mint vágykép, és az álomból fölébredve rájövünk, hogy nincs menekvés. Vagy ha mégis, akkor csak a transzcendencia – a halál – árán. Ezt a lényegében Hans Mayer-i gondolatot valósította meg a hetvenes években Harry Kupfer zseniális bayreuthi rendezése, melyben a *Hollandit* efféle megváltó föltötes személyiségként önmagának fantáziáló Senta az álomból a valóságra ébredve öngyilkosságot követett el. Végbement a transzcendens megváltás, noha „féloldalasra” sikerült, hiszen a *Hollandinak* nem volt saját sorsa, ő eleve a transzcendenciaiban létezett.

Claus Guth új rendezése a transzcendencia lehetőségét is megtagadja. Ugyanúgy Senta képzelete teremti meg a *Hollandi* alakját, csak hogy nem egy utópikus, fantomizált vágy monumentális, „pozitív” víziójáról van szó, hanem merő szorongásról. Az álom (*Traum*) most még egyértelműbben traumatikus, mint volt a *Szöktetés*-nél, anélkül, hogy bármilyen jele volna a traumának. Sőt, az élmény a föltehetően harmonikus gyermekkorból indult, mikor Daland, az apa a *Hollandi* legendájáról olvasott mesét a kislány Sentának egy nagy piros könyvből. Ezt a jelenetet látjuk is – a természetesen megszakítás nélkül játszott, de a függöny leengedésével végződő első felvonás egyetlen *flashback* – mint a szorongásos víziók kiindulópontját. Az egyébként is hatalmas, kanyargó lépcsőjével az emeletre vezető lakóházi foyér – benne az elveszettnek látszó, játékvitorlást szorongató öt éves forma lánykával – a képzelgések folyamán, azaz gyakorlatilag az egész játékidő alatt vertikális irányban tükörszerűen megduplázódik, és egy hajó távoli képzetét kelti, melyet a „viharban” előnt a víz, és a tengerészek a falak között küzdenek az árral. Senta klauszrofób képzelete a mesélőt, vagyis az apját azonosította a sokszor hallott történet főszereplőjével, így *Hollandiként* egy termetre, korra, külsőre és öltözetre tökéletes Daland-másolat jelenik meg. A két testes, szakállas,



John Tomlinson (Hollandi) és Jaako Ryhänen (Daland) *A bolygó Hollandiban*

éltes tengerésztiszt folyamatosan kicserélődik, helyettesíti egymást, ismétli a másik mozdulatát. Daland nyilván észrevette a kislány rögeszméjét, mert az első felvonás végén eltávolítja a falról a vitorlás hajót ábrázoló festményt (mögötte „libasorban” lépeget a Hollandi). De hiába, a második felvonásban folytatódik, sőt elhatalmasodik a már felnőtt (továbbra is matrőzruhás) Senta víziója, a „fonókórusból” iskolás lányok groteszk kirakatbabákként pózoló kara lesz, Mary, a dajka mintha egy megöregedett Senta volna, a Hollandi–Daland parallel-kettős pedig vontatott, álomszerű tükörmozgással cserélődik ki folyamatos lépcsőjárás közben. A harmadik felvonás (újra csak a függöny megy le a közzene alatt) rémlátomássá növeli Senta fantáziálását, az itt föllépő kórusok az ő kezében tartott matrőz- és folklórbabák mozgására végzik groteszk marionett-táncukat, míg végül a zsinórpadlásról érkező hatalmas halálcsontváza a kislány bábfigurát is elragadja. A haláltánc kulminációs pontján a Hollandi a semmibe távozik a virtuális térben, a lépcső tetején. A „transzcendentális” Senta követi, de a falba ütközik, hiába tapogatja végig kétségbeesetten a tapétát. A „valódi” Senta ugyanezzel a mozdulattal a vitorlás hajó festményének helyét támasztja. A skizofrén képzelet nem hoz megváltást, Daland is holtan fekszik a padlón, Sentának, mint egy Csehov-hősnőnek, tovább kell élnie.

A klausztrófób fantázia a várakozás ellenére nem blokkolja le a bayreuthi szcenika legendás működését. Egy filmszerű pszichothriller operai kamaradramáját látjuk, amit kitágít az effektteknika. A színpadkép vertikális megduplázása – tükörszerűen, „fejjel lefelé” látszanak a szalonajtók, képek, lámpák – lehetőséget ad Christian Schmidt díszlettervezőnek, hogy szorongásos víziókat hozzon létre. Világítással, vetítéssel idézi föl a tengeri vihart, a

hullámok „előntik” a szobát, a fantáziált tengerészek egy rémálom lassított pantomimjában küzdenek az árral, a kísérteties kórusok groteszk marionettként engedelmeskednek a kislány kitágult képzeletének. A szólisták mozgásteret viszont korlátozott. A doppelgänger Hollandit a karizmatikus John Tomlinson ereje teljében énekli; a finn Jaako Ryhänen csaknem tökéletes hasonmás, és jelentős hangminőség. Mindketten csaknem teljes mozdulatlan-ságra vagy lassú, álomszerű mozgásra, tükörgesztusokra vannak ítélve. Ebből kell Tomlinsonnak kihoznia a lélek háborgását, amire csak egy ekkora személyiség képes. A Hollandi monológját elegáns tengerésztishti uniformisban, lépcsőn állva, néha fekvő, a rácsok között kidugott fejjel előadni – erre mondják, hogy *présence* kell hozzá. Adrienne Dugger fiatal, kövérkés, inkább retardált, mint rögeszmés Sentája illik a rendezői elképzeléshez, de a személyiség belső intenzitása még nem elég a szerephez. Endrik Wott- rich Erikje – a szolid énekesteljesítményen túl – ebben a fölfogásban kérdéses, mivel hétköznapi életszerűségével nem lehet a fantáziavilág része. A katasztrófa-finálé előtt van egy pillanat, amikor Senta már-már elszakad képzelgéseitől, és Erik felé hajlik, de ez természetesen nem következhet be. A hűség a Hollandi-fantomhoz és Wagnerhez, mondjuk így, kierőszakolja az eredeti befejezést. A wagneri megváltás Adorno szerint, aki *A bolygó Hollandi* befejezését giccsesnek tartotta, „a végső fantazmagória”. Amikor a karmester Marc Albrecht – számunkra láthatatlanul – leinti a zenekart, kérdéses, nem visszavonandó-e, amit Adorno, rosszállóan ugyan, Wagner szándékának tulajdonít: „A transzcendencia helyére a tovább élő, lebegve felemelkedő szubjektum álomképét teszi, amely tünékenyen sejlik fel a szubjektum megsemmisülésének pillanatában.”

FUCHS LÍVIA

Táncimpulzusok Bécsből

■ IMPULSTANZ FESZTIVÁL ■

Több mint húsz éve járok rendszeresen Bécsbe, hogy a mi kis „keleti” provinciánkból rálássak a „nyugati”, vagyis a nemzetközi táncélet változatos tájaira. Hogy ne mások reflexióiból, hanem saját élmény alapján tudjam, kik merre haladnak, vagy épp hol toporognak a balett, a modern és posztmodern tánc koreográfusai és együttesei közül, s végül, hogy éppen kik tekinthetők egy-egy periódusban a jövő ígéreteinek. Ez eddig akár magánügyem is lehetne, de persze a kérdés szakmai, tehát a közre tartozik: miért is kell változatlanul legalább Bécsig menni ahhoz, hogy nyomon lehessen követni a virágzó vagy épp halódó európai és amerikai irányzatokat? Hogyan lehetséges, hogy itthon közpénzekből megtámogatott nemzeti intézmények, kht.-k és fesztiválok legfeljebb gálaestnek hívott haknikkal vagy félamatőr „sztárokkal” etetik ma is a nagyérdeműt? A táncvilág valódi – hagyományos és új – értékeit nem ismerő közönséget persze minden silánysággal el lehet bódítani, hiszen a több évtizedes izoláltság megszűnése óta sem valósult meg a nemzetközi táncirodalom legjavának rendszeres beáramlása. Egyedül a kortárs tánc területén lehetünk napra készek, mert e mezőny legjobbjait a Trafó megbízhatóan magas színvonalú és rendszeres válogatása évről évre felvonultatja. A Trafó anyagi kerete azonban korlátozott, hatósugara pedig óhatatlanul szűkebb, hogysem egymaga kielégíthetné a tánc iránti óriási és persze sokréteggű érdeklődést.

Feltöltődni és tájékozódni marad tehát Bécs, amely az évad többi hónapjában egyáltalán nem a táncvilág fővárosa, viszont az egy hónapig tartó nyári ImPulsTanz Fesztivál estjei olyan pezsgést hoznak a városba, hogy minden esti előadás helyszíné megtelik – és nem turistákkal, hanem helyi nézőkkel! Az 1996-tól évente ismétlődő fesztivál indulása óta a kortárs táncművészet seregszemléje, s bár az évek során többször változott a művészeti vezetők személye, a koncepció változatlan: Forsythe és Kylian, de Keersmaeker és Chouinard, Preljocaj és Burrows művei rendszeresen feltűnnek a programokban, s visszatérő vendége a fesztiválnak Nagy József és Teshigawara, Fabre és Vandekeybus, a Sankai Juku és a LaLaLa Human Steps. A kortárs táncélet e nemzetközi nagyjai mellett szinte mindig jut figyelem a modern tánc hagyományát tovább éltető művészek megmutatkozására és a nemzetközi mezőnyben még ismeretlen fiatal alkotók és előadók bemutatkozására is. E fesztiváloknak általában a leghalványabb eleme az osztrák kortárs táncélet jelenléte, de persze minden fesztivál csak abból a nemzeti mezőnyből válogathat, ami egyáltalán létezik.

Az ImPulsTanz a két évente ismétlődő Bécsi Ünnepi Hetek mellérendezvényéből izmosodott rangos nemzetközi fesztivállá. Amikor 1996-ban véget ért egy nagy korszak – hiszen Bécs is szégyényebb lett, s így többé nem tellett az általában két hónapig tartó táncparádéra! –, őszintén elkeseredtem, mert épp a Tanz-sorozat nyitott számomra olyan széles panorámát, amelyről itthon fogalmam sem lehetett. Bécsben ugyanis a klasszikus és a kortárs balett vezető képviselői – mondjuk, a Párizsi Operaház Balett-együttese és a XX. Század Balettje – ugyanúgy felléptek, mint a sokféle modernnek és posztmodernnek sztárjai Pina Bauschtól Paul Tayloron át Twyla Tharpig és Garth Faganig. A biztos sikert hozó világnagyságok mellett a szervezők kockázatokat is vállaltak, hiszen létezett egy úgynevezett Új Tánc sorozat, amelyben a nemzetközi sikereken még innen lévő, kísérletező kezdők mutatkozhattak be. S ha végigfutom azt a listát, amely az 1982-től e szériában fellépőket vonultatja fel, nem kevesebb derül ki, mint hogy a kilencvenes évektől e fiatalok közül kerültek ki a jelenkori kortárs tánc vezető egyéniségei. Így az 1996-ban induló ImPulsTanznak nem is kellett mást tennie, mint hogy – a büdzsé kurtításán való

Bertha Bermudez Pascual, a
Double Points: Bertha szólótáncosnője



kesergésen túl – felismerje az új idők új esztétikáját, és tudomásul vegye egy fiatal generáció megjelenését a színpadon és a nézőtérben egyaránt.

Az idei fesztivál tizennyolc „nagy” társulatot és hét fiatal voltulatot fel, továbbá három estén át táncfilmeket is vetítettek. (A fesztiválhoz hagyományosan kapcsolódó, négy héten át zajló nemzetközi tánckurzusok gyötrelmesen fárasztó szépségéről és inspiráló hatásáról Ladjánszki Márta mesélhetne, aki az idén ősz-

ját idézi fel először a *Giselle* groteszken botladozva előadott töredékeivel, majd Forsythe stílusának jellegzetességei villannak fel zabolázatlanul széttartó végtagjain. De az önvizsgálat nem csupán a mozgás szintjén zajlik, hiszen a háttérben egy számítógép monitorjának kinagyított képét látjuk, amelyen Pascual és Helmut Ploebst osztrák kritikus elektronikus levelezése olvasható. Berthát elsősorban az érdekli: mi is valójában a tánc? És – ami talán még megfoghatatlanabb – hogyan konstituálódik a tiszta táncban a



Anne Teresa de Keersmaeker a *Once* című darabban

tündijasként gyarapította a magyar résztvevők hosszú sorát, míg a Mesterek között – nem először – egyetlen magyar név szerepelt: Nagy Józsefé. Én azonban csak négy programot láttam, tehát az alábbiak nem magáról „az” ImPulsTanzról, hanem csupán négy nagyon is eltérő jellegű estjéről szólnak.

A szóló – bár a kisebb és csóróbb befogadóhelyek kedvelik – minden táncműfajok legkockázatosabbja. Olyan védtelen benne az előadó, mintha kettesben lenne a nézőjével – ő magányosan a leleplező, kikerülhetetlen fényben, a néző a biztos sötétben. Ilyenkor az előadó minden porcikája, minden rezdülése, a szeme villanása, bőre gyöngyöző fénye egyaránt fontos része a mű egészének, és akkor még a személyiség megfoghatatlan vagy talán inkább megfelfejthetetlen erejéről és kiáradásáról nem is esett szó. A szóló tehát elsősorban előadói műfaj, bár a mű koncepcióját és konstrukcióját – hacsak nem improvizációról van szó – ilyenkor is a koreográfus alkotja meg.

Az a két szóló, amelyet ezen a nyáron Bécsben láttam, a lehető legtöbb elemében eltért egymástól, bár mindkettőt táncosnő adta elő. A *Double Points: Bertha...* a gyönyörű venezuelai születésű táncosnő, Bertha Bermudez Pascual számára készült. A táncot Emilio Greco komponálta, de számos szekvenciát nyilván maga Pascual illesztett a közel egyórás darabba, hiszen a mű bevallottan önéletrajzi ihletettségű. Benne Pascual a saját klasszikus balettos pályá-

narráció? Ezek az elmélet számára is fogas kérdések, de hát Bertha a próbateremben és a színpadon, magában a mozgásfolyamatokban keresi a válaszokat. A szóló alapján a Greco–Pascual kettős két szempontot ad: az egyik a klasszikus kánon szabályozottságát és a mozgásnak e kötöttségek alóli felszabadulását járja körül. Pascual, a nyúlánk, de szabálytalan fekete szépség Anna Pavlova hófehér haldokló hattyújának *suivijével* szeli át a teret, s karjai is a legendás táncosnőt idézik. A múlt azonban nem tehető jelenné: a karok elszabadulnak, s szöglettességükben, dinamikus csapódásaikban a XX. század végének művészi tapasztalata kap formát. S bár Pascual a Fokin-darabban kíváncsú spiccelést is abszolválja, be kell látnia, hogy az a táncos, amely őt hajtja, nem szorítható be a légiességen és a kiforgatottságon alapuló mechanikus szépségeszmény keretei közé. A másik alapkérdés, amelyet a szóló felvet, az előadó egyéniségének fontosságára hívja fel a figyelmet. Pascual mozgását ugyanis előbb egy, majd végül négy talpig feketebe burkolt alak követi. Némelyikük talán ugyanolyan jó táncos, mint Pascual, és mégis, csupán a mozgások kivitelezőiként látjuk őket, mert az ő személyiségük nem válik a mű elmaradhatatlan és felcserélhetetlen alkotóelemévé.

Anne Teresa de Keersmaeker szólója, a *Once* (Egyszer) látszólag nem önéletrajzi mű, mégis sokkal többet árul el a szerzőről, mint amennyit szóban vagy akár koreográfiáiban bármikor is megfogal-



The Cost of Living (a DV8 előadása)

lizáló és értő de Keersmaeker, akitől eddig a lehető legtávolabb állt az önreflexió és a közvetlen utalás a „valóság” bármiféle tényekre, most – szeptember 11. és a Közel-Kelet annyi háborúja után – politikai üzenetet lök ki magából, ha kell, énekkel, ha kell, filmbejátszással vagy a mozgások széthullottságának, egyensúly- és központhiányának felmutatásával. S végül a védtelen és kiszolgáltatott test lemezteleltetésével, amelyre amerikai polgárháborús képek vetülnek. A táncos-koreográfus szólója zavarba ejtő, hiszen ő maga nem olyan erős előadóművész, akire egy órán át oda lehet figyelni. De az *Egyszer* mégis ott motoszkál az emlékeimben, és nem csupán azért, mert erkölcsi álláspontjával nem lehet nem egyetérteni, hanem azért is, mert ilyen fokú nyíltságot és őszinteséget ritkán látok színpadon. Egy nagy koreográfus ugyanis kétségtelenül felméri, milyen előadó is ő. De olyannyira fontos neki, amit közölni akar, hogy lemond a közönség szokványos „szórakoztatásának” elemi követelményéről – a „jó”, „erős”, „izgalmas” interpretátorról –, és szinte befelé, önmagának, mégis nyilvánosan suttogmormolja el, hogy nagyon nagy a baj. Mert nyilván álszerűenség nélkül tudja, milyen fontos, hogy ezt épp ő, az alkotó és ne valamelyik előadója mondja el, hiszen nála koreográfiailag hitelesebb személyiség alig akad ma Európában.

■

mazott magáról. De Keersmaeker több mint húsz éve mutatkozott be egy duettel, majd három másik táncosnővel együtt megalakította Rosas nevű társulatát. Tehetsége olyan nyilvánvaló volt, hogy néhány év független lét után az ő kis csapata lett a brüsszeli Monnaie Operaháznak – Béjart egykori székhelyének – állandó társulata. De Keersmaeker nem ontotta a darabokat, nyilatkozgatni meg szinte sosem szokott. Hagy időt magának és társulatának a feltöltődésre, a koreográfiai ötlet alakítására, fejben és próbateremben egyaránt. Talán ezért is olyan elképesztően eltérőek a különböző periódusaiban született darabjai! Mintha nem is ugyanaz a koreográfus komponálta volna, mondjuk, a repetitív *Fase-t* vagy a minimalista *Rosas danst Rosast*, mint a későbbi „táncszínházi” *Stellát* vagy épp a Bartók-partitúrát táncban újraíró *Hoppla!*-t. A szinte építészhez illően tudatos szerkezet, a táncnyelv újbóli felépítése és a táncosok adottságainak tökéletes kiaknázása azonban az állandóan új utakat kutató de Keersmaeker minden munkájában jelen van. Ő maga a legelső műveket követően nem „látszott”, mert felhagyott a táncolással, most viszont nem csupán önmagára komponált egy estét, hanem egyben egy egész generáció elvesztett illúzióit fogalmazta színpadra.

E múlt felidézéséhez a legendás Joan Baez dalai adják a zenei alapot, bár de Keersmaeker a művet csendben indítja: majdhogynem sikketlenre szabott szürke ruhájában, puritánul lesimított hajjal jön be, s lassan – mintegy önmagának – végigveszi a darab mozgáselemeit. Szép komótosan izolál, lendít, megemel, dönti a fejét, forgatja a lábát, szűkíti vagy tágítja a mozgásokat. S közben úgy néz ránk, mintha kicsit zavarná is őt, hogy onnan lentről annyian figyeljük. Aztán felteszi a lemezt, elindulnak a dalok, s az eddig látott mozdulatföredékekből egy-egy dalnyi szekvencia születik. A koreográfus láthatóan élvezi Baez muzsikáját, annyira, hogy nemcsak a „Volt egyszer egy szerelmem, de most már nincs senkim...” (Once I had a sweetheart, and now I have none...) intimitásába avat bele, hanem váratlanul átveszi az énekszólamot, s lassan egyedül énekl: „We shall overcome!” Hát igen, egy generáció hitte még a múlt században, hogy nem kell félni, és lehet kéz a kézben együtt haladni, egyszer majd győzni háborúkon s más efféle emberi mocskon.

A Bartók és Ligeti muzsikáját, Greenaway filmes nyelvét egyforma elmélyültséggel ana-

Bécsből nézve úgy látszik, az USA-ban lassan húsz éve nincs igazi új hullám, így az amerikai együttesek alig jelennek meg az ImPulsTanz Fesztiválokon. Kanada sokszínű táncélete viszont szinte mindig helyet kap a seregszemlén. Marie Chouinard vissza-visszatérő fellépései mellett a másik kanadai táncbomba, az Eduard Locke vezette – és ugyancsak rendszeresen megjelenő – *LaLaLa Human Steps* az idén például teljesen kicserélődött társulattal lépett fel. Az együttes stílusát kiformáló Locke is új utakra lépett: a kontakt technika életveszélyessé fokozott sebességét és dinamikáját mára felváltotta nála a klasszikus spicctechnika, de a felpörgetett tempó, a digitális vágások gyorsaságát felidéző irányváltások megmaradtak. Az *Amelia* előadói azonban nem szinte nemüket veszített agresszív nők és az amazonok csatájába partnerként beszálló férfiak többé, hanem „hagyományos” nők és férfiak: párban vagy épp hármasban, egyedül vagy négyesben. A nők azonban (s erre néhány sokszor visszatérő motívum is utal: a „kihívó” fekvés vagy a Barbie-baba-szerű, merev, párhuzamos kéztartású és visszafeszített lábfejú ülésből

a lassú ledőlés) mintha a cyber-korszak Zománcszemű hölgyei volnának – persze nem Delibes frivol, hanem E. T. A. Hoffmann titkokkal teli módján.

A páros kapcsolatok – nő és férfi, férfi és férfi, valamint férfiruhába öltözött nők között – Locke *Ameliájában* kendőzetlen nyerseséggel a dominanciáról szólnak, a kapcsolatot irányító „mozgató” és az uralmat elfogadó „tárgy” viszonyáról. Mintha a modern táncból kitiltott spicceléssel együtt a klasszikus balettek lovag és hölgye sztereotípiái tértek volna vissza – amúgy punkosan és poposan, a virtualitást idéző, lebegő tükrökkel, hálóval és vetítésekkel. A tiszta szerkezetű – és a fények térkijelölő funkcióit ragyogóan kihasználó – darab mozgáskészlete egyaránt él a klasszikus balett elegáns vonalaival és az *off balance* lehetőségével, azaz a maga viharos dinamizmusával és fergeteges tempójával Forsythe kortárs balettfelfogásához közelít.

Azt hittem, a DV8 által képviselt fizikai színházat – hála többszöri budapesti vendéjátékuknak és a produkcióikról készült nagyszerű táncfilmeknek – jól ismerem. Lloyd Newson *The Cost of Living* (Az élet ára) című új darabja azonban meglepően különbözik bármelyik korábbi művétől. Newson ezúttal apró, jobbára groteszk vagy csupán humoros – és elsősorban táncosan megformált – mozaikokból rakja össze azt, amit az *életben maradás* árának tart: a toleranciát, az öngúnytól sem mentes önreflexiót, a költészetet és a tragikumot. Csodálatosan világított, nemegyszer megmozduló, bár jobbára a közönség felé lejtő színpadán egymással látszólag semmiféle kapcsolatban nem álló epizódok követik egymást, mintha valamiféle cirkuszban lennének, ahol a világszám és a suta bohóc, a szemfényvesztő attrakció és a szerény szorgoskodás váltakozik. Egy jelenetben például a tánckar – csupa új arc, és jobbára klasszikus képzettségűek! – szabványos balettgyakorlatokban forgolódik az egyik bokájukra erősített lufival. Azt hihetnénk, a metafora a balett gravitációellenességéről „szól”, ámde a karcsú táncosok közé egyszer csak bekeveredik egy kövér, a léggömbökkel és a táncanyaggal egyaránt szerencsétlenkedő „civil”, így inkább a test senkit nem kímélő súlyosságát látjuk a maga nevetségességében. Miután a profik végre megint magukban maradtak, egy férfi szólista – persze tánc közben – kiselőadásba kezd arról, mibe is „kerül” neki egy-egy balettfigura – egy *jeté*, a *développé* vagy a *port de bras*-k – hibátlan végrehajtása. S miközben egyre jobban belelovalja magát, hogy megmutassa, mennyi fizikai fájdalom és lemondás rejlik a könnyednek tűnő táncolás mögött, ledobálja magáról a jelmezét, hogy a nézők is láthassák az izomzat működését, s ragyogó *sautékba*

kezd. A nézőtér visong, hiszen alig akad nevetségesebb, mint egy magával eltelt, ámde pucéran hatalmasakat ugráló férfi. Newson tehát láthatóan szórakoztatni akar, bár korábban nem nagyon érdekelték az efféle „elvárások”. Mégsem hűtlen önmagához, hiszen az egyik legfontosabb korábbi témája ebben az új darabjában is fontos szerepet kap, ez pedig a normáktól eltérő másság felmutatása. Az előadók között – az említett „kövéren” kívül – ugyanis helyet kap egy csonkolt lábú férfi is, aki a darabban először az estét bevezető bohócok ládikájából bújik elő. De Newsonnál e táncszínpadon szokatlan figura sem mutatni és egyben bámulni való tárgy, hanem „ugyanolyan” táncos, mint a többiek. Nemcsak részt vesz a különböző jelenetekben, hanem több epizódot is inspirál: az egyik egy csodálatos *pas de deux*, amelyet egy balerinával ad elő. A különösen nyúlánk, klasszikus képzettségű táncosnő eleinte úgy támaszkodik a férfirra, ahogy a balett hagyományai megkívánják. Aztán a viszony lassan átfordul, és ő forgatja, támasztja, végül emeli a rövid, de robusztus testet, s így kettejük egymásrautaltsága hihetetlen harmóniát és kölcsönösséget tud árasztani. Meg persze a mindvégig jelen lévő fájdalmat.

Newson jó tempóban váltogatja a rövidre szabott humoros, harsány, groteszk vagy épp melankolikus hangulatú, szöveges, énekes vagy táncos jeleneteket, s eközben – tőle megint csak szokatlan módon – a nézőket többször is bevonja a játékba. Ám a játékoság színpadi ideálja mögött mindvégig felsejlik a jóval komorabb „való”: a másságot hordozók kirekesztettsége, a magányosság elviselhetetlensége, az elutasítottság fájdalma – az életek „ára”.

Newson és a DV8 ritka vendég a bécsi táncfesztiválokon – eddig egyetlenegyszer, 1995-ben léptek itt fel az *Enter Achilles*szel –, talán mert nevükben és darabjaikban eddig hangsúlyozottan kerültek nemcsak a tánc elnevezést, hanem a tánchoz hagyományosan köthető témákat és koreográfiai megoldásokat is. Newson új műve azonban – minden színházi és cirkuszi hatáseleme ellenére – a tánc poézisére helyezi a hangsúlyt. Hogy az összefüggő történetet nélkülöző, mellérendelő szerkezet, a színészi jelenlét helyett a táncos megfogalmazás és a könnyedebb hangvétel végleges stílusváltást jelent-e, vagy Newsonnak csupán a lélek bugyrait feltáró évek után szüksége volt egy kis lazításra, egyelőre nem tudható. Ám ha valaki erre a mostani DV8-ra kíváncsi, sürgősen nézze meg őket, mert – hogy bele ne fásuljanak az ismétlésekbe – Newson legfeljebb három hónapig turnéztat egy-egy előadást.



Színültig
színház

ESTI SÚGÓ

Havonta megjelenő színházi programmagazin
www.sugo.hu

KARSAI GYÖRGY

Szélrózsa-fesztivál

■ KÜLFÖLDI SZÍNHÁZI MŰHELYEK FRANCIAORSZÁGBAN ■

A Villeneuve d'Ascq – a franciaországi Lille egyik kerülete – poétikusan szép nevű színházában (*La rose des vents: Szélrózsa*) tartott nemzetközi színházi fesztivál egyre fontosabb szerepet játszik a hasonló típusú európai szakmai összejövetelek sorában. Az idén harmadik alkalommal megrendezett, ezúttal hét ország tizenöt társulatát felvonultató találkozó az új színházi kifejezőformák bemutatására szerveződött. Bennünket azért érint közelebbről is a Scènes étrangères (Külföldi Színházi Műhelyek) elnevezésű rendezvény, mivel a Krétakör Színház a Hazámházammal – a szórólapon következetesen Házam, házamnak kereszteltem –, a Mozgó Ház Színház pedig a Hudi László rendezte Liliom-átíráttal (Hudi no. 16 473) szerepelt a programban. Mindkét együttes fellépett már Villeneuve d'Ascqban: Schillingék a W–Munkáscirkusszal és a NEXXT-tel, Hudiék a Don Juannal. A Krétakör 2002-es, franciaországi NEXXT-turnéját a nagy siker hatására a *La rose des vents* szervezte és finanszírozta (recenzens komoly önfegyelemről tanúságot téve nem kezd el moralizálni, sopánkodni, s nem vet papírra „bezzeg” kezdetű mondatokat vállalhatóan demagóg jellegű álmodozással értékről és megbecsülésről, országról, hazaszeretetről meg hasonlókról; helyette kiemelve újra leírja: a Hazámházam francia turnéját – tehát a magyar kultúra terjesztését, világ előtti megismertetését – egy francia színház finanszírozta).

A fesztivál idei programjában litván, spanyol, osztrák, olasz, bolgár, német, svájci, valamint magyar próza és táncszínházi előadások voltak láthatóak. A meglehetősen hullámzó színvonal az egészen kiemelkedő *L'Isola di Alcina*tól (rendezte: Marco Martinelli) a minőségi skála másik végére sorolható Pirandello-adaptációig (*Vétir ceux qui sont nus; Felöltöztetni a mezteleneket*; rendezte: Gustavo Frigerio) és az itt sajnos egyáltalán nem működő Hudi-féle Liliomig terjedt. De még a gyengébb előadások esetében is érzékelhető volt az igyekezet, hogy új formákat, új, működő kifejezési megoldásokat találjanak az alkotók. A hagyományos színpad-nézőter szerkezet felrúgása (a spanyolok 7 *dust show* című előadása, amelyben egy kabaré asztalai folynak össze a nézőterrel) vagy a videó és mindenféle multimédiás ketyere felhasználása (például a bolgár *Kvartettben*) mára már bevett megoldásnak számít, csakúgy, mint a meztelenségnek mint hatásfokozó elemnek a beépítése az előadásokba. Az utóbbi, majd' minden produkcióban felbukkanó eszköznek a szélsőséges s egyben pozitív példája az osztrák *Corps exposés (Élénk tárt testek)* táncelőadás, amelynek két szereplője, Sabina Holzer és Sonja Schmiedlehner mindvégig ruhátlan maradt, ám meztelenségük itt a mű lényegéhez, az *élénk tárt testek* színházi esztétikumának kérdéséhez tartozó koncepció részeként jelent meg. A nyelv mint kapcsolatteremtő közeg szerepe is különböző fokú átalakulásokon megy keresztül: Schillingék *Hazámházamjának* tragikoabszurd elnyomói a *badarok* számára tökéletesen megfelfejthetetlen angol és orosz nyelvből építik fel a régi-új bezártság és rabszolgasorba való leigázás vasfüggönyét, s ugyanez a nyelvi szintre adaptált kommunikációképtelenség uralja azoknak az embereknek a történetét is, akik a svájci–belga *Snack Bar Tragedy* autópálya-pihenőjének éttermében egymás mellé sodródnak.

A fesztivál nyitó előadása Marius von Mayenburg európai színpadokon évek óta diadalútját járó, sokkoló családi tragédiája, a *Lángarc* volt. A litván Oskar Karsunovas rendezése 2000-es bemutatója óta a világ nagy színházi fesztiváljainak ünnepe előadása, amely Berlinton, Frankfurtból és Hamburgtól Görögországon és Lengyelországon át Spanyolországig eljutott. Nálunk Thomas Ostermeier rendezésében, egy berlini társulat előadásában volt látható két évvel ezelőtt, illetve Zsótér Sándor állította színpadra a Radnóti Színházban. Hangsúlyosan átlagos családi otthont mutat az antik tragédiák vérrel és bűnökkel terhelt családtörténeteinek mintájára felépülő cselekmény (történetesen egy német családról van szó, de ez a legkevésbé fontos, a szereplők nemzetiségi hovatartozása bármelyik másikkal behelyettesíthető volna). A tárgyi világ éppoly sivár és viszolygatóan kiüresedett, mint a szereplők viszonyrendszere: az Apa és az Anya álságos kispolgár, a lány üresfejű dizsicsaj, a fiú életunt, önpusztító kamasz. Ebben a sztereotíp felállásban tömény feszültséget és tragikus konfliktust generál a lány udvarló-

jának megjelenése, beépülése a családba. Zsótér rendezése annak idején a piromániás fiú elhatalmasodó tébolyára hegyezte ki rendezését, Koršunovas – Zsótéréhez nagyon hasonló térben és díszletek között – már-már groteszkbe hajló elemektől sem visszariadva mutatja be a folyamatot, amelynek végén a vérfertőző testvérpár szülőgyilkossá válik (ez nyilván az Élektora–Oresztész-motívum továbbgondolása). Ebben az előadásban a fiú tragikus sorsára tevődik a hangsúly: a lány árulása után a végső elmagányosodás a csak sejtett öngyilkosságig vezet. Hatásos, remek színészi alakításokban bővelkedő előadás – különösen a lányt (Olga: Rasa Samuolyte) és a fiút (Kurt: Gytis Ivanauskas) kell kiemelni. (Isten bizony, csak zárójelben és nem azért mondom..., hm: az idén ennek az előadásnak a franciaországi turnéját szponzorálja a *La rose des vents*.)

A fesztivál kiemelkedően legjobb előadása a Marco Martinelli rendezte *L'Isola di Alcina (Alcina szigete)* volt, amely a Venecei Biennále, a Ravennai Fesztivál és a Ravenna Teatro közös produkciójaként született meg. És itt azért megint csak meg lehetne találni állni egy szóra: igen, jól értettük, két kulturális rendezvénysorozat és egy színház összefogott, hogy felkaroljon egy intézményesen egyikükhöz sem kapcsolódó, a szokásos színházi struktúrákba be nem tagozódott társulatot, illetve előadásukat. Mert bár az előadást íróként is – De Nevio Spadonival közösen – jegyző Marco Martinelli a Ravenna Teatro művészeti igazgatója a kilencvenes évek eleje óta, ez a produkció mégis hangsúlyozottan az említett fesztiválok égíze alatt jött létre, amiként a svájci–belga koprodukcióban létrehozott *Snack Bar Tragedy* is egy színház, egy kulturális központ és egy áruházlánc (!) szponzoráló összefogásának köszönheti létét. Lehet, hogy ez (is) a jövő egyik, lehetséges útja azon kezdeményezések számára, amelyek valamilyen oknál fogva nem tudnak-nem akarnak betagozódni az országokként különböző, de létező színházi struktúrákba?

A *L'Isola di Alcina* a Ravenna melletti hegyekben, egy világgtól távoli települészárványban, kis házukban egymás mellett megöregedett két nővér visszaemlékezése.

Két, majd' mindvégig mozdulatlanságba dermedt, remek színésznő ül szemben a nézőkkel egy megemelt, szigetszerűen kiemelkedő kanapén (Zsótér *Medea*-rendezését idézi e kép). És mesélnek. Mesélnek múltjukról, az őket minden előzmény nélkül elhagyó apjukról, akitől megörökölték a falu kutyamenhelyének gondnokságát. Mesélnek a gyönyörű ifjúról, aki egy szép napon megjelent a faluban, eljárt hozzájuk, a fiatalabb nővér viharos szerelembe esett vele, majd egyszer csak örökre eltűnt. A lány beleőrül szerelmese elvesztésébe, s ettől kezdve nővére, Alcina vigyáz rá, gondoskodik róla. Az elbeszélésfolyam során derül ki, hogy Alcina maga is szerelmes volt az ifjúból, el is csábította, s talán eltűnésében is lehetett némi szerepe...

Az egymáshoz öregedett vénasszonyok múltba révedve, sivár-monoton életük minden keserűségét veszekedésekben, marakodásokban élék ki. Szinte tapintható a feszültség, a fények, a hol pasztellszíneket elővarázsoló, hol bántóan vakító fehérséget árasztó függőleges háttérfa (fény: Vincent Longuemant), a remek tragikum-poentírozó zenék és hangok (Luigi Cecce-relli) a szó legpontosabb értelmében kiegészítik és felerősítik, ha kell, elnyomják és megsemmisítik a színészi játékot (Ermana Montanari és Giusy Zanini). A minden részletében, hangsúlyában megkomponált előadás nem véletlenül gyűjtötte be az elmúlt két évben a nemzetközi fesztiválok különböző kategóriadíjait.

A bolgárok Javor Gardev vezette társulata (Triumviratus Art Group) egy Valmont-átíráttal, a *Veszedelemes viszonyok* félig tánc-, félig prózai változatával szerepelt. A rendező alig-alig engedte játszani színészeit: karakteres mozgássorokkal jellemzett hősei folyamatos mozgásban, leginkább rohanásban élék történetüket, a sok videobejátszás, a tükrök idővel nagyon is kiszámítható bevetése, a hanghatások monotonitása igen gyorsan csendes unalomba fullasztja az egyébként nem érdektelen előadást.

Végül néhány szót a magyarokról: Schillingék mára akár zászlójukra tűzhetnek a „legjobb külföldi francia társulat” megjelölést, hiszen bemutatóik jobbára itt, itteni pénzből és itteni turnékon előadva léteznek. Elnézve a *Hazámházám* mostani változatát (szerencsém volt látni az előadást Zsámbékon, Párizsban, a Budapesti Nagycirkuszban és Villeneuve d'Ascqban is) döbbsenem rá, hogy mennyire magyar – igen: MAGYAR – a *Kréta-kör*; most éppen misszionárius megszálottsággal beszélnek az elmúlt tizen-egy-néhány évről, s ha nem is ül minden poénjuk úgy, ahogy az otthoni előadásokon, azt tapasztalom mindenütt, hogy a közönség



Sabina Holzer és Sonja Schmiedlehner a *Corps exposés* című előadásban

érti, nem utolsósorban pedig szereti azt a fanyar-keserű, tragédiát, kabarét és komédiát bátran vegyítő játékmódot, amelyből bizony nagyon pontos *országimázs* rajzolódik ki.

Hudiék megbuktak Villeneuve d'Ascqban. És ennek van egy mélyebb és egy bosszantóan banális oka. Kezdjük az utóbbival: nem lehet külföldi vendégjátékra utazni úgy, hogy a színpadon elhangzó szövegből nem áll rendelkezésre használható, *kivetíthető* fordítás. Ennyi. A Hudi-*Liliom* francia szövege az elhangzottaknak mintegy a harmadát, jó esetben felét ha közvetítette, s ezzel még a magyarul egyetlen szót sem értő közönség is tisztában volt. Az sem közömbös, hogy ez esetben a fordítás minősége is – hogy is kell ezt finoman megfogalmazni? – „hagyott némi kívánnivalót maga után” (borzasztó volt). Ám mindez megbocsátható lett volna, ha a megfigyelésem szerint kötelező jellegű, udvarias taps mögött megbúvó bukásnak mélyebb oka is nem lett volna, nevezetesen, ha nem jó a mű, és nem jó az előadás. Kifordítani Molnár Ferenc drámáját, a végét az elejére tenni, az elejét a közepére, és így tovább, szabad, miért ne, ha a végeredmény igazolja az átírást, a mégoly durva beavatkozást is. Itt és most azonban csak egy zűrzavaros, nehezen – vagy egyáltalán nem – követhető, történetcserepekből alig-alig összeálló, meghatározhatatlan műfajú előadás született, amelyben a színészek legtöbbje sem mozgását, sem megszólalását (hangerőhiány, beszédhibák) tekintve nem képes értékelhető alakításra. A színpadkép pedig a sok ide-oda taszigálható fatörzsszel, szobabelsőkkel, bírósági pulttal csak addig szép, ameddig el nem kezdődik az előadás, utána hamarost inkább izgalmas akadályverseny-tényezővé, a közönség körében jogos, a szereplők testi épségéért fokozatosan növekvő aggodalmakat ébresztő terepgyakorlat-pályává válik.

A Villeneuve d'Ascq-i fesztivál rövid idő alatt a kísérletező, új színházi formákat, megvalósítási területeket kereső társulatok rangos találkozási pontjává vált, ahová meghívást kapni rangot, elismerést jelent, pedig nincs díjátadás, nincs „versenyprogram”, és nincs szakmai és/vagy közönségzsűri sem. A szervezők kerülnek mindenfajta szűkítő megjelölést, amikor a válogatás szempontjairól beszélnek, szó sem esik *alternatív színházról* (zárójelben jegyzem meg, hogy e kifejezés tartalmát hosszas definiálási kísérletezés után sem sikerült érthetővé tennem számukra), egyszerűen szélesre tárják a kapukat a legkülönbözőbb műfajú prózai és mozgásszínházak előtt. Az állandósulni látszó közönségsiker és az egyre jelentősebb médiajelenlét azt bizonyítja, hogy életképes, a szakma, a részt vevő társulatok és a publikum által is igényelt fesztivál talált otthonra Villeneuve d'Ascqban.



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-t.....pld.-ban
.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

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

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért
fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság 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: 11991102-02102799-00000000,

illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében

(1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.,

tel.: 214-3770) személyesen,

valamint telefonon vagy átutalással

(10402166-21624669-00000000)

Summary

The Csiky Gergely Theatre of Kaposvár, one of the best in our country, looks forward to a change in managing. The probable beginning of a new epoch in the history of the house prompted Tamás Koltai to summarize in an essay his past encounters with the Kaposvár productions during the last thirty seasons.

Two contributions to our column of reviews – by Lóránt Péteri and by Tamás Tarján – evaluate *The Phantom of the Opera* by Andrew Lloyd Webber and Richard Stilgoe (Madách Theatre) and a Bosnia-located *Romeo and Juliet* seen at the Ark.

Our next feature is a talk Andrea Stuber had with Judit Schell, one of the most remarkable young actresses of her generation.

Our review reverts to the problems tackled in our last issue about theatre financing. We find Ferenc Körmendy, president of the Budapest general assembly's cultural committee, István Szabó, vice-manager of the Hungarian Theatre Institute, László Baán, assistant secretary of the cultural ministry and György Szabó, manager of the venue Trafó in conversation with Zsolt Koren, Judit Csáki and György Baráthy; together they reveal many topical features of this complex problem.

Three of our contributors visited some outstanding summer festivals and share with the reader their impressions. Tamás Koltai, present at Salzburg and at Bayreuth, tackles present tendencies in the staging of operas, Livia Fuchs evokes highlights of Vienna's ImPulsTanz Festival and György Karsai introduces an international gathering, the Compass Rose Festival of Lille (France), where two Hungarian avantgarde companies also offered a sample of their art.

Playtext of the month is *Winter Evenings*, a new work by Attila Benkő.