

# SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2020 • október

LIII. évfolyam, 8. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Fritz Gergely, Gabnai Katalin, Molnár Zsófia, Nagy Klára, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Felelős kiadó: Králl Csaba.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

## SZÍNHÁZ ÉS FIZETÉSEK: MENNYI AZ ANNYI?

- 2 Nagy Klára: Védettség vs. sebezhetőség  
*Körkép a színészek és táncosok díjazásáról*
- 6 Egy luxus hátulütői  
*Kerekasztal-beszélgetés a piszkos anyagiakról. Kárpáti Pál, Rainer-Micsinyei Nóra, Simkó Katalin, Szabó Zoltán színészeket, valamint Bot Ádám táncművészt Zsigó Anna kérdezte*
- 11 Iulia Popovici: Életfogytiglan. Vagy?  
*Színészszerződések Romániában*

## PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA

- 13 Nagy Klára: Értelmiségi és jól szituált  
*Kutatás a Pintér Béla és Társulata közönségéről*
- 16 Jászay Tamás: Családban marad  
*Pintér Béla-darabok, ha mások rendezik őket*
- 22 Fritz Gergely: Pintér Béla és a műltfeldolgozás címkéje  
*Színház az identitás- és az emlékezetpolitika kontextusában*

## BRAZÍLIA / VÁLTÓINTERJÚ

- 25 Erdődi Katalin: Vigyázat, művészet!  
*Függetlenek Brazíliában*
- 28 Hazádnak önkéntelenül...?  
*Kisebbségi pozíció és alkotói stratégiák Brazíliában és Magyarországon*

## TÁNC, ZENE, TÁNCZENE

- 34 Megyeri Léna: Sosem akarom felülmúlni a táncot  
*Kisportré Maarten Van Cauwenberghe (Voetvolk) és Ori Lichtik (L-E-V) zeneszerzőkről*
- 37 Testélmények mentén zenét írni  
*Gryllus Ábrissal, Kertész Endrével, Philipp Györggyel és Porteleki Áronnal Szász Emese beszélgetett*

## SZÍNHÁZ ÉS SZOCIALIZMUS

- 40 Plainer Zsuzsa: Metaforák szorításában  
*A cenzúrakutatásról a nagyváradai színház ellenőrzése kapcsán*
- 43 Lénárt András: Szorgos Pierrot színre lép (és beint)  
*Molnár Dániel: Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk című könyvéről*

## ZENÉS SZÍNHÁZ

- 46 László Ferenc: Nagy nők  
*Operettkarakterek 2.: Primadonnák tegnap és ma*

Címlapon: Fúria, kor.: Lia Rodrigues (fotó: Sammi Landweer)

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet.

Járványhelyzet volt, járványhelyzet van, ami a színpadi előadó-művészetet hatványozottan sújtja. A szeptemberi újraindulás óta is teljes a bizonytalanság a színházak háza táján, sorra zárnak be a fertőzésveszélyben érintett kulturális intézmények rövidebb-hosszabb időre. A jövő kiszámíthatatlan és tervezhetetlen. Ez a bizonytalanság pedig kihat a színházi struktúrában részt vállaló minden szereplőre, a színházi dolgozókra, színészekre, táncosokra, alkotókra egyaránt – és nem csak művészi értelemben. Októberi számunk vezető blokkjában annak próbáltunk utánajárni, hogy a színházi szektor mely részein dolgozó színészeket és táncosokat viseli meg a leginkább anyagilag egy ilyen vészhelyzet, ezért kutatást végeztünk a színészi/táncosi fizetésekről a kőszínházaknál, a független társulatoknál és a szabadúszók között. De arra is kíváncsiak voltunk, mennyire lehet ma szabadon és transzparensszen fizetésekről, gázsikról, próba- és előadópénzekről beszélni a színházi közegben. Fókuszunk első cikkében ennek a kutatásnak az eredményeit adjuk közre, majd szabadúszó művészeket kérdeztünk – a rendszer legkiszolgáltatottabbjait – egy kerekasztal-beszélgetésben, végül bepillantunk a színészszerződtetésekkel kapcsolatban Romániában újonnan fellángolt vitába.

NAGY KLÁRA

# VÉDETTTSÉG VS. SEBEZHETŐSÉG

*Körkép a színészek és táncosok díjazásáról*

A koronavírus következtében Magyarországon 2020. március 13-án bezártak a színházak, bizonytalanná vált az előadóművészek jövedelme. Erre válaszul megjelentek az átmeneti segítségnyújtás intézményesített formái, mint például a Független Előadó-művészeti Szövetség segélyalapja, illetve az EMMI kultúráért felelős államtitkársága által indított *Köszönjük, Magyarország!* elnevezésű program, amelyre nemzetstratégiai intézményeken keresztül pályázhattak független alkotók. A program azonban nem segélyként funkcionál, hanem előleget kínált később, jellemzően vidéken megvalósuló előadásokra. Emellett az egyéni kezdeményezések is teret kaptak, elindult például a „Színházban dolgozom, de máshoz is értek”

Facebook-csoport,<sup>1</sup> amelyben munka nélkül maradt színházi dolgozók osztottak meg egymással munkalehetőségeket, és sokan kezdtek bele egyéni projektekbe. Ezzel párhuzamosan előtérbe került az az angolszász minta, amelyben normának számít, hogy a színészek és táncosok az alkotómunkával párhuzamosan tartósan más állásokban is dolgoznak.

A pandémia okozta zavar még határozottabban ráirányította figyelmünket az előadó-művészet finanszírozásának kérdésére. Milyen anyagi lehetőségek adóttak színészek és táncosok számára ma Magyarországon? Hogyan lehet megélni (meg lehet-e élni) az előadó-művészetből?

1 <https://www.facebook.com/groups/637747833731828>

Mindezek megválaszolásának érdekében hét kérdésből álló, a színészek/táncosok díjazásával, illetve a pandémia okozta fizetéskieséssel foglalkozó kérdéssort küldtünk ki összesen hatvankét független tánc- és színházi társulatnak, budapesti és vidéki kőszínháznak, balett- és néptáncgyüttesnek. Ugyanebben a témában megkerestünk szabadúszó színészeket és táncosokat is, akik hat kérdést kaptak.

Sokatmondó volt a válaszadási hajlandóság, pontosabban annak a hiánya. A megkérdezettek több mint fele (53,1%) többszöri megkeresésre sem küldte vissza a kérdőívet, sőt, az esetek többségében nem is reagált. A strukturálisan bizonytalanabb helyzetűek, azaz a független társulatok és a szabadúszók jellemzően szívesebben vettek részt a kutatásban. Legnagyobb arányban a független színházak válaszoltak (76,9%), őket követték a szabadúszó előadóművészek (57,5%) és a független táncgyüttesek (35,7%). A kőszínházaknak csupán egy negyede (24%), a nagy balett- és néptáncgyütteseknek egy ötöde (20%) válaszolt kérdőívünkre.

Az adatfelvétel során az alacsony válaszadási hajlandóság nyilvánvalóvá tette a témakör egyfajta titkosításának szándékát – mintha a közpénzből működő előadó-művészet finanszírozásának átláthatósága nem tartozna mindenkire. Ugyanakkor strukturálisan nagyon különböző pozícióban van egy intézmény vezetősége, ha nem kommunikál transzparensen az anyagi díjazásról, és egy kiszolgáltatottabb helyzetű színész vagy táncos, ha nem beszél bevételeiről. (Itt szeretnénk megjegyezni, hogy az intézményeknek feltett kérdéseink a díjazás tekintetében például csak a legalacsonyabb és legmagasabb havi nettó összegre vonatkoztak, semmiképpen sem személyekre, akik ezek alapján nem is lettek volna beazonosíthatók.) A válaszadó társulatok közül többen kiemelték, hogy az információk csak anonim módon használhatók fel. Egy vezető budapesti művészszínház munkatársa pedig arról számolt be, hogy a társulat tagjainak fizetése egyéni béralkuk eredménye, amelyek végeredményéről a kollégák sem szereznek tudomást, így a jövedelme mindenkinek az egyéni pozícióján múlik – ezért sem lehet pontosan látni a kérdésben. A kutatásban részt vevő szabadúszók ötöde szintén csak anonim formában keresztül volt hajlandó válaszolni a kérdésekre.

Az alkotói tevékenységből származó jövedelmen kívül egyéb díjak, járadékok is szolgálhatják a színészek és táncosok anyagi biztonságát. Ilyen például a Nemzet Színésze, a Nemzet Művésze, a Magyar Állami Operaház Mesterművésze cím alapján folyósított havi juttatás, a Magyar Művészeti Akadémia rendes vagy levelező tagjainak járó juttatás vagy az EMMI Művészeti életpálya elismerése. Ezek a juttatások azonban csupán a mező tagjainak töredéke számára elérhető, megszerzésük előfeltétele a megfelelő intézményekben töltött hosszú és integrált jelenlét.

Alábbiakban a kutatás legfontosabb, természetesen anonimizált eredményeit foglalom össze.

## Társulatok

Jelentős szórást láthatunk abban, hogy a társulatok milyen módon foglalkoztatják a színészeket, illetve táncosokat. A kutatásban részt vevő társulatok tagjainak (kőszínház és független vegyesen) átlagosan egy negyede (24,6%) áll közvetlen alkalmazásban. A kőszínházak, illetve a kőszínházi struktúrával azonos szinten lévő nagy táncgyüttesek esetében ez az arány jóval magasabb (79,1%), ott jellemzően közvetlenül, esetleg vegyes konstrukcióban (közvetlenül és vállalkozó-

ként) alkalmazzák a társulati tagokat. A független társulatok nagyrészt vállalkozóként szerződnek a művészekkel, csupán rendkívül alacsony arányban, átlagosan 2,8%-ban tudnak közvetlen alkalmazásba venni bárkit, tehát a kőszínházak és a nagy táncgyüttesek nagyobb eséllyel (1:28,25) tudják közvetlenül alkalmazni a művészeket, ami óriási különbséget jelent. A járvány érdekes mód változást hozott ebben a kérdésben: volt olyan budapesti kőszínház, amelyik a járvány alatt vette fel alkalmazottai körébe a korábban vállalkozóként szerződtetett tagokat.

A táncosok és színészek havi jövedelme különböző tételekből áll össze, amelyek formája társulatokként és pozícióként is eltér. A független társulatok esetében az előadás- és a próbadíj számít alapnak, ez helyenként kiegészül vállalkozói díjjal. A kőszínházaknál, illetve nagy táncgyütteseknél a havi kereset az alapbérből, a próbadíjból, illetve az előadásdíjból és az ún. „túliból” (kötelező havi fellépésszámon túli díjazás) áll össze.

Ez szorosan összefonódik azzal a kérdéssel, hogy mekkora a legalacsonyabb nettó színészi/táncosi alapjövedelem, amit egy társulat nyújtani tud a művészeknek. A válaszadó tizenöt független társulat közül csak kettő biztosít alapjövedelmet a táncosainak, színészeinek. Bár a kérdőívben külön kezeltük a társulatokat és a szabadúszókat, az elemzés során hamar világossá vált, hogy finanszírozás tekintetében sok független társulat nem különbözik élesen szabadúszók időszakos tömörülésétől, mivel sokszor nem tud stabil havi juttatást adni művészeinek. A közös alkotás és identitás anyagi stabilitás hiányában *virtuális társulatok*at eredményez, amelyek tagjai gyakran egymás előadásaiban is szerepet vállalnak.

Összehasonlítási alapul: a minimálbér összege ma Magyarországon nettó 107 065 forint, míg az átlagkereset a Központi Statisztikai Hivatal adatai szerint 2020. első félévében nettó 262 648 forint volt.<sup>2</sup> A válaszok alapján a társulatok által biztosított legkisebb nettó színészi/táncosi alapjövedelem átlagosan 263 675 forint, a minimum 210 000, a maximum 304 950 forint. A legnagyobb színészi/táncosi nettó alapjövedelem a társulatoknál átlagosan 326 133 forint, a legalacsonyabb összeg 222 400, a legmagasabb 410 000 forint.

Az előadásdíjak szorosan összefüggnek az alapjövedelemmel. Az alapjövedelmet biztosítani nem tudó független társulatok esetében az előadásdíjak jóval magasabbak (a legfelső érték nettó 80 000 forint/előadás), míg van olyan vidéki kőszínház, ahol a nettó 189 005 és 390 965 forint között mozgó alapbér mellett az előadásdíj nem haladja meg a nettó 5000 forintot.

Ennek következtében a színészi és táncosi összjövedelem a kőszínházakban és nagy táncgyütteseknél, de különösképpen a független társulatoknál nagyban múlik azon, hogy az adott alkotónak havonta hány előadása van. A kutatásban részt vevő egyik, nemzetközileg is jegyzett független társulat például havonta legfeljebb kétszer tud színpadra állítani egy-egy művészt.

A válaszokból ugyancsak kiderült, hogy vállalkozóként havonta akár több is összejöhet egy átlagos alkalmazotti bérnél, ugyanakkor a vállalkozói díjak havi megoszlása jóval szélsőségesebb kilengéseket mutat, mint az állandó munkabéréké. A felmérés alapján az alkalmazotti státuszban dolgo-

2 A teljes munkaidőben alkalmazásban állók kedvezményei nélküli nettó átlagkeresete a munkáltató székhelyének elhelyezkedése szerint: [https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat\\_evkozi/e\\_qli030b.html](https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_evkozi/e_qli030b.html).

zók legalacsonyabb havi munkabéreinek átlaga nettó 140 000, a legmagasabbaké nettó 278 000 forint. A havi vállalkozói díjazás ennél szélesebb skálán mozog: a legalacsonyabb értékek átlaga nettó 125 000, míg a legmagasabbaké nettó 386 000 forint.

Az előadásszám, illetve a foglalkoztatottság módja mellett szempontként merül fel a díjazás kérdésében a társulatnál töltött idő. Azonban ez csak a társulatok töredékénél számít, a huszonnégy válaszadóból csupán négyenél (ebből egy független társulatnál) veszik figyelembe a „hűséget”. Hasonló eredmény jött ki a pályakezdő művészeknek megajánlott összegre vonatkozóan, mivel a válaszadók jelentős többsége szerint nincs különbség pályakezdő és tapasztaltabb színész vagy táncos díjazása között. Ennek kontextusában fogalmazta meg az egyik független színházi társulat tagja, hogy náluk „Kosuth-díjas és egyetemista egy gázsit kap”. Ez egyrészt szép, egalitárius elvnek tűnhet, másrésztől érzékletesen rámutat a pálya anyagi kiszolgáltatottságára, az anyagi előrelépés lehetlenségére.

Az anyagi kiszolgáltatottságra a koronavírus is rátett egy lapáttal. Az elemzésből kiderült, hogy a karantén a díjazás mértékének eleve tág spektrumát csak még tovább tágította. A pandémia okozta leállás nagyon különböző módon hatott a színészek és táncosok összjövedelmére.

A válaszok alapján a közvetlenül alkalmazott színészek és táncosok anyagi szempontból sokkal nagyobb biztonságot élveztek, mint vállalkozóként foglalkoztatott kollégáik. A gazdaságvédelmi intézkedések következtében a munkaviszonyban álló színészek, táncosok akár megnövekedett nettó

bérről is beszámoltak. Ugyanakkor bizonyos kőszínházak a vállalkozóként szerződötetett színészeknek is juttattak anyagi támogatást: az elmaradt előadások díjának részleges kifizetésével vagy az utólagosan pótoló előadások emelt díjazásával. Mindezekkel együtt a társulatok fele számolt be valamifajta jövedelemcsökkenésről, a független társulatoknak pedig csak az egy negyede engedhette meg magának, hogy teljesen pótolja a kiesett jövedelmeket.

### Szabadúszók

A szabadúszó művészeket még nehezebb helyzetbe hozta a koronavírus. A kutatásban részt vevő művészek 65%-a minden alkotótevékenységből származó jövedelmét elvesztette a karantén következtében, átlagosan korábbi bevételük 15,4%-hoz jutottak hozzá.

Ugyanakkor a szabadúszó művészek finanszírozása anynyira töredékes és változékony, hogy nehéz statikus képet alkotni róla. A kutatásban részt vevők közül többen folyamatosan aktívak külföldön is, részben pont az anyagiak bizonytalansága okán. Szépen mutat rá a jelenségre, hogy két alkotó is külföldi pénznemben adta meg a legmagasabb díjazásának összegét.

A válaszadó szabadúszók kétharmada más munkát is vállal(t) az alkotótevékenység mellett, jellemzően tanításból, egyéb részmunkaidős állás(ok)ból egészíti ki a jövedelmét. Ehhez társulnak az ún. „szerelemmunkák”, amelyek a szélsőségesen alacsony díjazást legitimálják, több esetben abszurd módon maguk az alkotók kezdték el mentgetni a kérdőívbe

NAGY KRISTÓF – SZARVAS MÁRTON

## Mi van az autoriter fordulaton túl?

A kultúra gazdasági és ideológiai függéseit hajlamosak vagyunk külön kezelni. Mintha az egyik oldalon lenne a kultúrharcnak nevezett küzdelem, amely kapcsán különböző íróknak a nemzeti alaptantervbe ki- és bekerüléséről megy a szóváltás, a másikon meg ettől függetlenül létezne a katázó pályakezdő alkotók anyagi kiszolgáltatottsága vagy a kulturális közalkalmazotti státuszok megszűnése. A kettő között pedig mindig a szimbolikus vitákra esik több figyelem.

Pedig ahogy a 2020 tavaszán pályakezdő képzőművészek és irodalmárok közt elvégzett kutatásunk rámutatott, az anyagi függések és a szimbolikus harcokban elfoglalt pozíciók szorosan összefüggnek egymással.<sup>1</sup>

A válaszadók között volt, aki azt emelte ki, hogy azért jelentkezett egy MMA-ösztöndíjra, mert csak így tudott elköltözni a családjától, más azt hangsúlyozta, hogy szakmailag kiemelten sikeres, középkorú partnerével együtt sem tudnak sem lakást, sem autót venni.

Épp ezért egy kultúrpolitikai rendszernek az új ideológiai normákat teremtő és a megélhetési lehetőségeket átrendező lépéseit tévedés lenne külön elemezni. Főleg, mert az ezen a rendszeren kívüli művészetcsinálásból csak a hazai alkotók nagyon szűk, nemzetközi művészeti intézményekben és fesztiválokon otthonosan mozgó elitje tud megélni. Ezért a nemzetközi művészeti világba legfeljebb ingyenmunkát tevő többség számára így jön létre az a kényszerekkel páncélozott, új rend, amelynek megszilárdulása elképzelhetetlen lenne a kulturális szférában dolgozókat már régóta sújtó anyagi bizonytalanság nélkül.

2010 óta a különböző vezetőcserékkel, új intézmények megjelenésével és az egyre erősödő ideológiai kontrollal párhuzamos folyamat a kultúrában dolgozó munkások kiszolgáltatottságának növekedése. A 2012-ben elindult kulturális közmunka olcsó munkacserét biztosított a levéltárak, könyvtárak, múzeumok és egyéb közművelődési intézmények számára, miközben vidéken a politikai klientúra-rendszerrel tette függővé

1 Kristóf Nagy und Márton Szarvas, „Moral und Prekarität: Strategien junger KulturarbeiterInnen im Post-2010-Ungarn”, *Kurswechsel* 2020/2, 22–34.

beírt összeget, hogy miért ilyen alacsony. A válaszadók egy ötöde (21,7%) dolgozott, 34,7%-uk próbált már ingyen. Ennek következtében nincs értelme átlagot számolni, sőt, az a maga módján félrevezetővé is válna, hiszen a szélsőségesen magas és alacsony értékeket erősítené meg. Az ide vonatkozó legalacsonyabb előadásdíjak között például nettó 300 000 forintnyi különbség volt, a legmagasabb összegek közti különbség megütötte a nettó 380 000 forintot.

A díjazás számlázására legtöbben (57%) katás vállalkozási formát használnak, 15,4%-uk egyszerűsített foglalkoztatottságon keresztül, míg 11,5%-uk ügynökségen keresztül áll alkalmazásban. Ugyancsak rákérdeztünk az alkotóknál arra, hogy szabadúszóként mennyire tartják hektikusnak a díjazásukat. Ezt a válaszadók 71,6%-a *nagyon változónak*, míg 28,4%-a *változónak* értékelte.

## Összegzés

Az elemzésből a színészi és táncosi pálya jövedelmi viszonyainak tabusítása ütközött ki a legélesebben. A megkérdezettek kevesebb mint fele vett részt kutatásunkban, többen a téma szakmaitlanságára hivatkozva utasították el az adatközlést. Legszívesebben a strukturálisan bizonytalanabb helyzetűek, azaz független színházi társulatok és szabadúszók válaszoltak, őket követték a független tánc társulatok, a kőszínházak és a nagy balett- és néptáncgyűttesek.

A kutatás nyomán hangsúlyosan megjelent a pálya anyagi kiszámíthatatlansága. A társulatok által biztosított legalacsonyabb átlagos alapjövedelmek, sőt még a legalacsonyabb

átlagos havi munkabérek is alig haladják meg a minimálbért. A független társulatok túlnyomó többsége nem tud alapbért fizetni táncosainak, színészeinek, így pénzügyi szempontból többnyire virtuális társulatokról beszélhetünk. A társulatnál eltöltött idő csak a válaszadó társulatok töredékénél (16,7%) számít az anyagi juttatások szempontjából, ami az anyagi kiszolgáltatottság állandóságát biztosítja. A havi vállalkozói díjazások szélsőségesebbek, mint a havi munkabérek, ugyanakkor sérülékenyebbek is, a koronavírus okozta leállás a vállalkozóként szerződő alkotókat komolyabban érintette. A társulatok törekedtek a koronavírus okozta jövedelmi kiesés kompenzációjára, így volt olyan társulat, ahol nem csökkent, sőt, a gazdaságvédelmi intézkedések hatására néhol nőtt is a díjazás mértéke. A társulatok fele még így is jövedelemcsökkenésről számolt be, amely a független társulatok esetében 75% volt.

A szabadúszó színészeket és táncosokat a koronavírus miatti leállás még komolyabban érintette, 65%-uk minden korábbi alkotótevékenységhez tartozó jövedelmét elvesztette, bevételük átlagosan a korábbi 15,4%-ára csökkent. A kutatásban részt vevő művészek nagyon változékonynak jelezték havi díjazásukat, amelyet többségük egyéb munkák vállalásával tesz kiszámíthatóbbá. A szélsőséges díjazásba beleférnek a gyakran fizetéssel sem járó szakmai „szerelemmunkák”, illetve az egy-egy alkotónál kiemelkedően magas előadásdíjak is. Így tehát a karantén alatt megerősödő hangok, amelyek az alkotótevékenység mellett vállalt egyéb munkákat az angol-szász mintát emlegetve a kreativitás, a tanulás lehetőségeként értelmezik, valójában kényszerválaszok az alkotók anyagi kiszolgáltatottságára.

a helyi értelmiséget. Mindeközben 2010 után a fiatal, pályakezdő kulturális munkások és alkotók számára általános stratégiává vált, hogy a nemzetközi munkamegosztásba alárendelten betagozódó hazai kulturális iparból (például itt forgatott hollywoodi produkciókba való bedolgozásból) vagy más, az alkotáshoz még ennyire sem kapcsolódó munkából (például pultozásból vagy multis állásból) tartják fenn a művészeti karrierjüket. A kulturális területen a közalkalmazotti státuszok megszüntetése pedig a hatékonyságnövelés jelszava alatt tette még bizonytalanabbá az amúgy is alulfizetett, a kultúra mindennapi terjesztését és termelését végző szakemberek életét.

A COVID-19 alatti válság a munkaerő kiszolgáltatottságát és az állami intézményekbe, illetve a nemzetközi függőségeknek kitett kultúriparba való integrációját erősítette meg. Ezáltal nemcsak megmutatkozott a gyakran katás rendszerben foglalkoztatott kulturális dolgozók törékeny helyzete, de az állami mentőcsomagok tovább erősítették a gazdasági kiszolgáltatottság és az intézményi, ideológiai bekebelezés kettős, egymásra épülő folyamatát: elég csak a Sziget szervezői által a nemzeti tőkésosztályhoz tartozó cégeken keresztül állami forrásokból lebonyolított raktárkoncertekre gondolni.

Az elmúlt tíz évben a kultúra területén dolgozó szakemberek és a kultúrát fogyasztó, politika iránt érdeklődő közönség elsősorban a kultúra függetlensége és szakmai autonómiája felől közelítette meg az intézményi változásokat. Mindeközben a művészet létrehozásának és terjesztésének feltételeire, a kultúrához való hozzáférésben megjelenő egyre nagyobb egyenlőtlenségekre kevés figyelem hárult. Miközben a Nemzeti Együttműködés Rendszerének gazdasági-politikai univerzumán kívül már nem elképzelhető a hagyományos intézményrendszer létezése, még mindig csak szimbolikus szinteken beszélünk kultúráról, anélkül hogy annak gazdasági feltételeivel is számot vetnénk. Erre kiváló példa az SZFE körüli diskurzus, amely csak az autoriter fordulatról beszél, és ritkán kritizálja az alapítványi működést és a felsőoktatás privatizációjának tágabb folyamatát, miközben a dolgozók prekarizációja, a kultúratermelés piacosítása, az ideológiai kontroll és bekebelezés mind a NER kultúrpolitikájának elemei, amelyek a gazdaság- és társadalompolitikához szervesen kötődve, azokkal egymást kölcsönösen erősítve formálódnak. Így a kortárs kultúrpolitika kritikájának is feladata, hogy mindezt rendszerszinten elemezze.

# EGY LUXUS HÁTULÜTŐI

Lehet-e őszintén, panaszkodás nélkül beszélni a megélhetésről? Milyen anyagi helyzetben vannak ma a szabadúszó előadóművészek? Szabadságról, a kiszámítható kiszámíthatatlanságról, a szakmaiság és a finanszírozás összefüggéseiről KÁRPÁTI PÁL, RAINERMICSINYEI NÓRA, SIMKÓ KATALIN és SZABÓ ZOLTÁN színészekkel, illetve BOT ÁDÁM táncművésszel – aki írásban szolt hozzá – ZSIGÓ ANNA dramaturg beszélgetett.

– Mielőtt rátérünk a beszélgetés tárgyára, fontos lenne tisztázni, hogy számotokra mit jelent a szabadúszás, mivel ebben lehetnek eltérések.

**Simkó Katalin:** Praktikus értelemben attól szabadúszó valaki, hogy nincs fix fizetése, és nincs egy konkrét helyre le szerződve.

**Szabó Zoltán:** Én tulajdonképpen tiszteletbeli tag vagyok a Pintér Béla és Társulatánál. Az előadáspénzeket felül kapok még egy összeget, ami nem egy teljes fizetés – ez a rendszer ebben a hónapban kezdődik. Évente egy új előadást készítünk, de jelenleg öt darabban játszom velük, és vannak előadásaim más-

hol is. A szabadúszásban én azt szeretem a leginkább, hogy ki lehet szállni, ha nem tetszik a munka. Ha egy kőszínháznál lennék, akkor nem mondhatnám, hogy ezt nem szeretném többet csinálni. Számomra ez jelenti a szabadságot a szabadúszásban.

**Bot Ádám:** A szabadúszás számomra is a szabadságot jelenti. Egészen pontosan annak a szabadságát, hogy én dönthetek arról, hogy kivel vagy kikkel szeretnék/tudok együtt dolgozni. Ez egy olyan luxus, amit kevesen engedhetnek meg maguknak. Ettől függetlenül, mint mindennek, ennek a létformának is megvannak a maga hátulütői.

– *Kényszerpálya vagy saját döntés volt a szabadúszás? Nóra, Palkó és Zoli, ti mind tagjai voltatok a Szputnyiknak, ami megszűnt.*

**S. K.:** Először nem önszántamból lettem szabadúszó, hanem kilenc éve, amikor a Forte Társulat tagja voltam, egy rossz időszak után elküldött a társulatvezető. Két hónap kihagyás után viszont újra elkezdtünk együtt dolgozni, de már nem voltam társulati tag. Eleinte nagyon ijesztő volt ez az állapot, de a következő egy évben teljesen átalakult bennem minden, magamra találtam ebben a szabadságban, új impulzusok értek, és úgy éreztem, hogy elkezdődött egy olyan típusú létezés, ami igazán az enyém. Amikor végül visszahívott a társulatvezető, már én mondtam nemet. Ezután még Miskolcon voltam társulati tag egy évadon keresztül, de ott is azt éreztem, hogy hiányzik a szabadság. Nehezen tudom feldolgozni, ha egy vezető – legyen az kőszínházban vagy független társulatnál – nem tudja megérteni, hogy egy színésznek miért fontos az, hogy teljes értékűen megtarthasson egy előadást, vagy elvállalhasson egy nagyon vágyott munkát valahol máshol. Ha ez történik, akkor vagy rossz állapotba kerülök, vagy elmenekülök. 2014 óta folyamatosan szabadúszó vagyok. Nagyon az amplitúdók: van, hogy sűrű az élet, és van, hogy alig van munkám.

**B. Á.:** Én 2013-ban végeztem a Budapest KortársTánc Főiskolán, ekkorra szinte már nem maradt olyan független alkotó, aki ne projektalapon hozott volna létre előadásokat. Legalábbis azok a koreográfusok, akikkel vágytam a közös munkára, csak így tudtak foglalkoztatni. Ezért úgy érzem, hogy nálam fel sem merülhetett a választás, egész egyszerűen ebben a működési rendszerben kellett megtalálnom a helyem.

**Kárpáti Pál:** A Szputnyik után folyamatosan olyan, inspiráló feladatokkal kerestek meg, amiket szabadúszóként tudtam elvégezni. Nem kaptam meghívást társulattól, és én sem próbáltam leszerződni színházhoz. Olyan, mintha nem válto-



zott volna sokat a helyzet a Szputnyik után. Sok szputnyikos kollégámmal most is rendszeresen dolgozom, például Kovács D. Dániellel, Pass Andreával, Hegymegi Mátéval, vagy a színészek közül Hajduk Károllyal, Jankovics Péterrel, és Nórával és Zolival is dolgoztunk együtt. Egy társulat működésébe azóta nem is láttam bele. A Vígszínházban volt kőszínházi munkám, és sokat gondolkodtam azon, hogy ha hívnának, mennék-e. Lehet, hogy nem mondtam volna nemet rá, de nekem ez talán túl sok kötöttséget jelentene. Az egyetem óta rendezek is, erre is szabadúszóként van lehetőségem.

– *Most a Narratíva Társulat tagja vagy.*

**K. P.:** Az lett a neve, hogy Narratíva Kollektíva, pont azért, hogy ne csak a négy rendező személye jusson az emberek eszébe. Ez egy tágabb kör, az itt dolgozó színészeket az egyes rendezők hívják a saját produkcióikba, ezért sokan vagyunk. Bizonyos kérdéseket a kollektíva együtt beszél meg, fontos a véleményünk, de nincs havi fix fizetés, tehát ilyen szempontból meg nem társulat. Sajnos a karantén megszakított egy folyamatot. Előtte volt, hogy egymás utáni napokon játszottuk a különböző narratívás előadásokat. Ilyenkor lehetett érezni a társulati hangulatot.

**Rainer-Micsinyei Nóra:** Nagyon kétségbeejtő volt eleinte a szabadúszás. Később elkezdtem forgatókönyvet írni, és felvettek az SZFE doktori iskolájába – akkor éreztem meg, hogy milyen nagy szabadság van ebben a létformában. Most már elképzelhetetlennek tartom, hogy olyan helyen legyek, ahonnan, mondjuk, nem engednek ki máshova is dolgozni. Ezek sokszor vitatható szituációk, de mindent meg lehetne oldani. Inkább játszmákról van szó.

**S. K.:** Sokszor nem az egyeztetés ütközik nehézségekbe, hanem ez inkább hiúsági kérdés.

**R.-M. N.:** A karantén alatt azért irigyeltem azokat a barátaimat, akik megkapják a fizetésüket.

– *Szerintetek tabu a hazai színházi közegben pénzről beszélni? Nektek mik a tapasztalataitok?*

**S. K.:** Valóban nehezen kérdezi meg az ember a kollégájától, hogy ugyanazért a munkáért például ki mennyi próbapénzt kap. De valószínűleg más szférában sem beszélnek nyíltan a pénzről.

**R.-M. N.:** Ehhez az a folyamat is hozzájárul, hogy teljesen normálisnak van kezelve, hogy csak az olvasópróbán kapod meg a szerződésed. Én nagyon nehezen élem meg a bértárgyalásokat.

**K. P.:** Tisztelet a kivételnek. De az nagyon feltűnő, ha valahol korrekt az eljárás.

**B. Á.:** Nekem általában nem okoz nehézséget válaszolni arra a kérdésre, hogy mennyit keresek egy adott projekttel. Nem mintha „sztárgázsikat” szakítanék egy-egy új előadással, sőt, óraszámra bontva előfordul, hogy nevelésesen alacsony összegekről beszélünk, de emiatt nem szoktam szégyenkezni. Ismerek olyan hazai társulatokat, ahol eltérő összeget keresnek a táncosok ugyanazért a munkáért, és a szerződésük tartalmazza, hogy a számukra kínált összeg „bizalmas információnak minősül”, amiről nem beszélhetnek egymás között. Ha kiemelt vagy szólószerepekről lenne szó, talán el tudnám fogadni, hogy van jogosultsága a differenciálásnak, de az esetek többségében bérezés szempontjából ez még csak nem is kritérium.

**S. K.:** Arra nem emlékszem, hogy előfordult volna, hogy változtatni akartam az ajánlott összegem, általában elfogadom, ami van. De vannak a szerelemmunkák, amikor nincs rá pénz, de annyira fontos az ügy, hogy nem kérdés, hogy elvállalom.

**R.-M. N.:** Engem ezek mostanában zavarnak már.



Bot Ádám. Fotó: Sam Matysen

**S. K.:** Nekem nagyon lelkesítő. Kevés ilyen találkozás van, amikor egy emberért vagy témaért karitatív módon elvállalom a feladatot, de ezek nagyon jó élmények.

**Sz. Z.:** Ha előre megállapodtok, akkor szerintem ez teljesen rendben van. Ha viszont nem beszélnek erről tisztán, és az olvasópróbán szembesülsz azzal, hogy végül mennyit ajánlanak, az nagyon kellemetlen. Nincs bajom azzal, ha kevés pénz van egy produkcióra, de nyílt lapokkal kell játszani.

**B. Á.:** Ezzel maximálisan egyetértek. Ahhoz, hogy egy projekt mellett felelősségteljesen elkötelezzem magam, elengedhetetlen, hogy ismerjek minden olyan feltételt, ami hatással lehet a részvételemre, és szerintem ebbe az anyagi kérdések is beletartoznak. Nem mindegy például, hogy egy alkotófolyamat elején már elérhető a projektre szánt összeg, vagy csak a bemutatót követően fogják majd rendelkezésre bocsátani. Bármikor bármi megtörténhet, és bárki könnyen kerülhet kiszolgáltatott helyzetbe, amelyben egy szerződés valamiféle biztonságérzetet tud nyújtani.

**S. K.:** Bele szoktam gondolni, hogy a független területen mennyire kevés pénz van. Nem azért nem adnak, mert nem akarnak, hanem mert nincs miből. És az is előfordul, hogy egy-egy előadás nagyon jól fizet, például az egyikért 50 000 forintot kapok, ha vidékre megyünk vele, és az nekem nagyon jónak számít, nincs okom panaszsra.

– *A nagy amplitúdók kiszolgáltatottá is tehetik az embert.*

**K. P.:** Én úgy érzem, hogy a lehetőségekhez képest kapok pénzt. A Narratívában ez nagyon tisztán és nyíltan megy, abba is be vagyunk avatva, hogy az előadásaink mennyiből jönnek létre. Az egyértelmű, hogy nagyon sok probléma van ezzel a szektorral. Amikor az *Estihajnalka* című előadásunkat rendeztem, akkor világos volt, hogy abból tudunk gazdálkodni, amit a pályázaton nyertünk. Nem tudtuk megoldani, hogy kiegészíthessük azt a kevés pénzt. Nem volt jó érzés a színészeket felhívni bizonyos összegekkel. Az előadópénzekről nem is beszélve. Nincs rálátásom, hogy azok a fizetések hogyan jönnek most össze. Korábban ott volt a tao.

**Sz. Z.:** Ó, emlékeztek még? A tao!

**R.-M. N.:** Szerintem ez az idegek harca. Amikor jó hullám van, akkor ez a legszuperebb élet, amikor viszont nincs, akkor meg kell tanulni nyugodtnak maradni még úgy is, hogy nem tudod, mi lesz három hónap múlva, és ez nagy feladat.

**S. K.:** Én is nagyon kiszolgáltatottnak érzem magam. Például ha egy állandó társulatban vagy, és elmarad az előadásod, attól még megkapod azt a pénzt. Ha szabadúszóként marad el egy előadásom, akkor az komoly kiesés. A másik, hogy sosem lehet tudni, mikor és mennyi munka lesz. Nem lehet tudni, hogy a következő évadban mennyit próbálsz, kikkel, hol, milyen körülmények között. Ezeket nagyon nehéz kialakítani. De egy kőszínházban is tudsz kiszolgáltatott lenni, például ha évekig nem kapsz olyan feladatokat, amik szakmailag és emberileg kielégítőek lennének, viszont mégsem mersz kilépni, mert félsz az anyagi problémáktól, félsz elszakadni a várostól, ott van a családod stb. Évekig lehet szenvedni egy ilyen szituációban, szóval végső soron lehet, hogy az én variációm jobb.

**B. Á.:** Április elején Szegedre készültünk egy saját előadásommal, amihez márciustól folytak a próbák, mivel néhány pontját átdolgoztuk a novemberi bemutatóhoz képest. Három hetet végigdolgoztunk, mire elérték a színházakat a pandémiás rendelkezések. Mivel végül nem volt előadás, nem tudtunk 1000 forintot sem elszámolni magunknak a próbákért. Ez pszichésen nagyon rosszul hatott ránk, mivel azt sugallta, hogy eddig valójában nem is dolgoztunk, és a próba nem része egy előadásnak.

*– Tudtok előre tervezni? Lehet itt többéves távlatban gondolkodni?*

**R.-M. N.:** Azért a Szputnyikban is évről évre ott volt a bizonytalanság, hogy lesz-e még ez a társulat jövőre is.

**Sz. Z.:** Bennem azért nincs félelem ezzel kapcsolatban, mert mindig is ez volt az életem. Ezt a rendszert ismerem, és nem lépi túl az ingerküszöbömet. Az is lehet, hogy az igényeim sem olyan nagyok. Az én idegrendszerem nem arra megy rá, hogy vajon lesz-e pénzem, mert amikor nulla forintom volt, ugyanúgy éreztem magam, mint amikor volt pénzem.

**S. K.:** Van pozitív oldala is a kiszolgáltatottságnak. Megdolgoztatja az embert, aktívnak kell maradni a saját menedzselésben. Ezt fontos trenírozni. Merni kell felhívni embereket.

*– Éreztétek már azt, hogy anyagi okok miatt nem lehet bírni tovább ezt a pályát?*

**K. P.:** Mit csináljak helyette? Máshoz még rosszabbul értek, mint ehhez, tehát ezzel kell megkeresnem a pénzemet. Ez egy szerelempálya. Nekem az a nehéz, amikor a szerelemmunkákat úgy élem meg, mintha pénzért csinálnám. Amikor első körben nem a munka meg a kollégákkal való találkozás öröme jut eszembe, hanem az, hogy arra a hónapra is kaptam munkát.

**B. Á.:** Évekbe telt, mire sikerült elfogadnom, hogy itthon nem fogok tudni megélni a táncos munkáimból. Nem gondolom, hogy lehetetlen feladat, vannak olyanok, akiknek nincs okuk panaszra, de számomra bebizonyosodott, hogy pusztán csak a pénzért nem tudok, sőt nem vagyok hajlandó mindent megcsinálni. Mert hiába a jó pénz, ha két hónap alatt annyira kizsigerelve érzem magam, hogy nem akarom tovább folytatni. Tisztáztam magamban, hogy muszáj más forrásból fenntartanom magam, ami mellett az anyagi terhek feszültségétől mentesen tudok részt venni a saját szerelemmunkáimban.

*– Lehet olyan érzése az embernek, hogy a művészet eszményébe nem fér bele, hogy pénzről legyen szó, vagy hogy abból kell megélni? Már ha egyáltalán abból kell megélni.*

**R.-M. N.:** Van egy olyan gondolat, számonkérés, hogy „nem ebből fogsz meggazdagodni“. Ha felmerül, hogy ezt is pénzért csináljuk, az olyan, mintha már nem lenne elég magas az a művészet. Ezzel nem értek egyet. Egy színész például a forgatások során ennek pont az ellenkezőjét tapasztalja

Szabó Zoltán. Fotó: Gálos Mihály Samu



meg. Sokkal többet lehet keresni egy forgatáson, gyakran színvonalasabb és keményebb színészi munkával. Tehát nincs összefüggésben a kettő. Sajnos a jó közérzetemhez hozzátesz az is, hogy mennyit keresek.

*- Sajátossága ennek a szakmának, hogy nem lehet alku-  
dozni az ajánlott pénz és az elvégzendő munka viszonylatában.  
Ha elvállaltok valamit, akkor azt ezerszázalékosan fogjátok  
csinálni. Nincs olyan, hogy ennyi pénzért csak az első tíz oldalt  
tanulom meg.*

**K. P.:** Azt lehet mondani, hogy sajnos mellette muszáj elvállalnom más munkákat is. Ilyenkor megszakad az ember, de ezzel meg azt kommunikáljuk, hogy ugyanakkora erőbedobással több munkát egyszerre nem tudunk csinálni. Miközben megcsinálod, magaddal is elhiteted, hogy képes vagy rá, de valójában ehhez több idő szükségeltetik. Általában szerencsére nem dolgozom több előadáson egyszerre. Engem nagyon érdekelne, hogy ti vállaltok-e a színházon kívül olyan munkákat, amik a folytonosságot jelentik. Például szinkront, tanítást?

**R.-M. N.:** Nekem már csak a bevételeim egy része származik színházi munkákból, nem tisztán abból élek. A többi a forgatás, forgatókönyvírás és a doktori ösztöndíjam teszi ki. Most a járvány miatt nyilván minden egyszerre csappant meg.

**S. K.:** Tegyük hozzá, hogy a járvány miatt hónapok óta speciális helyzetben vagyunk. Nekem nincsenek ilyen rendszeres munkáim, de pont a karantén alatt elgondolkodtam azon, hogy elvégzek valamit, amihez kedvem lenne, és ami tudná ezt a folytonosságot biztosítani. Szívesen foglalkoznék gyerekekkel, vagy elvégeznék egy gyerekjoga-oktatói tanfolyamot. Ijesztő volt, hogy hirtelen nincs semmi. Másfél hónapig kisegítő voltam egy gyógyszerterápiában. A Szkéné mentett meg, mert meg tudták oldani, hogy a hozzájuk kötődő színészeknek anyagi segítséget nyújtsanak.

**R.-M. N.:** Én kutyákkal foglalkoznék. Abban nincs stressz.

**Sz. Z.:** A karantén alatt én is kaptam a Pintér Béla és Társulatától és a Dumaszínházától anyagi segítséget. Az a helyzet, hogy én nem tudom elképzelni, mi más tudnék ekkora élvezettel csinálni, mint a színházat. Végtelenül szomorú ember lennék, és nem lenne miért dolgoznom.

**S. K.:** Nagyon érdekes, hogy a karantén időszaka több színészből is azt hozta ki, hogy úgy döntöttek, befejezik ezt a pályát. Legalábbis erősen fontolgatták. Én szerencsére nem éreztem ilyet.

**Sz. Z.:** Nekem is csak gyarapodtak a színház tervezéim a jövőre nézve.

**K. P.:** Nekem az a tapasztalatom, hogy ha mással foglalkozom, akkor az másfelé tereli a gondolkodásomat. Voltam például csapos, és az alatt az időszak alatt eltávolodtak a gondolataim és a beszélgetéseim a színházról. Rájöttem, hogy ezek a gondolatok sokkal kevésbé érdekelnek. Ha megtanulnék valamit a két kezemmel csinálni, például vonzanak a fához köthető dolgok, akkor biztos, hogy a gondolataim olyan irányba terelődnének, ami összeegyeztethetetlen a színházzal.

**Sz. Z.:** Mert akkor azt akarnád a legjobban csinálni.

**K. P.:** Az nem lenne baj, ha mást akarnék a legjobban csinálni, csak két dolgot egyszerre nem lehet. Elhatároztam egyszer, hogy csinálok a barátnőmnek egy asztalt karácsonyra, és emlékszem, hogy egyszer közvetlenül egy előadás előtt jöttem rá, hogyan fogom elkészíteni azt az asztalt. Azt az előadást teljesen motorikusan játszottam, mert a különböző illesztéseken gondolkodtam. A szakmán belüli dolgok jobban mennek párhuzamosan, például előfordul, hogy készülök egy rendezésre, és közben színészként dolgozom, de ha diákszínházot tartanék, akkor sem lenne ilyen probléma.

**R.-M. N.:** Nálam az írás és a színészi munka kölcsönösen felszabadítják egymást. Jólesik kilátni néha egy-egy próbafo-lyamatból, más impulzusok érnek.

**K. P.:** És ha egyszerre több szerepet próbálsz?

**R.-M. N.:** Az rossz, valamelyik szerep mindig fontosabb lesz, mint a másik.

**K. P.:** És amikor meghívnak egy színműs vizsgába játszani?

**Sz. Z.:** Ez kapcsolódik a pénz témájához, mert ezért, ugye, nem kapunk pénzt, de fantasztikus dolog részt venni benne. Tudjuk, hogy éjszaka lesz, nincs rá pénz, de imádom.

**R.-M. N.:** Én is nagyon szeretem a vizsgaelőadásokat, és vizsgafilmeket is.

*- Emlékeztek olyan esetre, amikor meghoztatok egy döntést, amit később megbántatok?*

Simkó Katalin. Fotó: Gálos Mihály Samu





Rainer-Micsinyei Nóra. Fotó: Gálos Mihály Samu

**K. P.:** Az például rossz döntés volt a részemről, amikor elvállaltam egy munkát pénzért, és miatta nem vettem részt egy családi programon. Azt a pénzt elköltöttem, viszont azóta sem volt lehetőségem meglátogatni a Tel Avivban élő öcsémet. A szabadúszó színházi munkák jellegzetessége, hogy nem tudok előre tervezni egy repülőjegy megvásárlásakor.

**Sz. Z.:** Szerencsére még nem kerültem olyan helyzetbe, hogy sok pénzt ajánlottak, de a munka nagyon nem az én világom lett volna.

**S. K.:** Volt egy filmforgatás, ahol az volt a rendszer, hogy a kisebb szerepekre az utolsó pillanatban keresték meg a színészeket. Három nappal a forgatás előtt hívtak, én meg rávágtam, hogy megyek. Egy nappal a forgatás előtt kiderült, hogy mégis van szöveg, és elkövettem azt a hibát, hogy nem olvastam már el az egész forgatókönyvet. Másnap sminkben, jelmezben találkoztam a rendezővel, és azonnal kiderült, hogy fogalma sincs, hogy ki vagyok, soha nem látott semmiben, casting sem volt, viszont rögtön éreztem, hogy valami nem tetszik neki. Ott rögtön szólnom kellett volna, hogy ezt ne csináljuk. Csak fél napig tartott a forgatás, de nagyon megviselt.

**R.-M. N.:** Nekem volt olyan pénzügyi konfliktusom, ami után megfogadtam, hogy én leszek az az ember, aki olvasópróba előtt felhívja a producert, ha nincs szerződés. Nem jó érzés egyáltalán, de legalább később lesz szívrohamom.

– *Van olyan érzés, hogy mindent el kell vállalni?*

**K. P.:** Én mindent elvállalok, de általában nagyon jó munkákat kapok.

**R.-M. N.:** Én is mindent. Azon el szoktam gondolkodni, hogy hét éve végeztem az egyetemen, és akkor ugyanannyi volt a fizetésem, mint most.

**B. Á.:** Én nehezen mondok nemet, már csak azért is, mert például egy számomra még ismeretlen koreográfussal való munkát szeretek a saját tapasztalataim alapján megítélni. Volt olyan, hogy hallottam negatív dolgokat egy adott alkotóról, de én teljesen mást tapasztaltam, amikor együtt dolgoztunk, és megtörtént már mindez fordítva is.

**S. K.:** Bizonyos helyeken figyelnek arra, hogy ahogy múltak az évek, feljebb vigyék az előadáspénzt. Persze sokszor

nincs így, de ez sem szándékos, hanem egyszerűen nincs rá lehetőség.

– *Hogy lehetne javítani ezen a helyzeten?*

**R.-M. N.:** Ha a kormány ölné egy kis pénzt a kultúrába – és persze nem csak azoknak, akik politikailag közel állnak hozzá. Épp csak annyit, amennyit a fociba. Németországban a karantén alatt komoly támogatást kaptak a művészek.

**Sz. Z.:** Azt mind tudjuk, hogy mennyire kevés pénz van a független szférában. A nincsből senki sem tud többet adni. Ha többet adnának, akkor kevesebb előadás és kevesebb munkánk lenne, és ezzel veszítenénk.

**B. Á.:** Szerintem felülről hiába várjuk a csodát, nagyon más nem fog történni, mint eddig. Abban hiszek, hogy szépen lassan visszavezethetőek lesznek az emberek a színházakba, és a színházi élmények utáni kereslettel, illetve mecénások bevonásával enyhíteni lehet majd az anyagi helyzeteken. Legalább lokális szinten.

**S. K.:** A hétköznapiak máshogy működnek, ott muszáj ezzel foglalkozni. De az a helyzet, hogy a színházi létezésben valójában nem gondolkodom ezen. Az nem erről szól, ott eltűnik ez a kérdés.

**K. P.:** Ezzel teljesen egyetértek. A karantén alatt volt egy felismerésem. Az intenzív online jelenlét miatt érezhető volt, hogy a színészek mindenáron fenn akarják tartani a láthatóságukat. Nem tudtak elcsendesedni az emberek. Ez erősen nyomasztani kezdett. De meg is erősített abban, hogy jót kell csinálni a lehető legjobb módon. Meg kell tartani az eredeti értékrendet, és azon belül tágítani a lehetőségeket. A karrier most ijesztővé vált számomra. Nemcsak másokkal, de saját magammal kapcsolatban is. Hogy hoztam-e olyan döntéseket, amikor a tetszeni akarás érdekében nem a saját értékrendem szerint szólaltam meg.

**R.-M. N.:** Ez egy olyan szakma, amibe nagyon könnyű belemenekülni, és egyszer csak azon kapod magad, hogy ez az életed. Az alapján értékeled magad, hogy miket és mennyit dolgozol. Ha a csúcson vagy, akkor mellette másra nincs idő. Amikor ezt kiveszik alólad, akkor kétségbeesel, és elgondolkozol azon, hogy ki is vagy te valójában.

IULIA POPOVICI

# ÉLETFOGYTIGLAN. VAGY?

*Színészszerződések Romániában*

Romániában a járványhelyzettel terhelt idei nyár színházi botránya igazán jó lehetőség lehetett volna újragondolni a határozatlan időre szóló színészi szerződések kérdését. Az esett ugyanis, hogy a neves, bukaresti Bulandra Színház megbízott igazgatója nem hosszabbította meg a színház egyik olyan színészenek a szerződését, aki az aktuális repertoár négy előadásában szerepelt, s döntése valóságos láncreakciót indított be. A szóban forgó színész és kollégái közt, akik vele szemben öt hónap szerződés hosszabbítást kaptak, az a jelentős különbség, hogy azok nem bírálták a színház működését a Facebookon.

Ezek után egyik kollégája, a 2014-ben a legjobb pályakezdő UNITER-díjjal kitüntetett és Andrei Șerban rendező által is nyilvánosan dicsért színész nő távozott a színházról. Felmondása ritka szolidaritási hullámot váltott ki, Șerban nyílt levélben tiltakozott, a megbízott igazgatót leváltották. A nyilvánosság előtt az ugyanakkor nem került szóba, hogy az említett színész nő a Bulandrán kívül máshol is rendelkezik szerződéssel, ráadásul meghatározatlan időre szólóval.

Jelen pillanatban a színészek nagy többsége határozott idejű szerződéses viszonyban dolgozik a romániai színházakban. A repertoárrendszer logikája egyéves időtartamot indokolna (azaz olyan szerződéseket, amelyek nem szezonra, hanem egy kalendáriumi évre szólnak, hiszen gazemberség lenne nyárára jövedelem nélkül hagyni a munkatársakat, ami ugyanakkor a színházak szempontjából veszélyes is, mert az augusztusi országos költségvetés-kiigazítás során könnyen elveszíthetik a be nem töltött álláshelyeket), mégis sok szerződés csak hat hónapra szól. Bukarestben az elmúlt négy évben mindössze két kőszínház kötött határozatlan idejű szerződéseket, a Nemzeti Színház igazgatója pedig egyenesen azzal büszkélkedik, hogy a tizenöt éves vezetői ténykedése alatt felvett harmincöt színész mindegyikével határozott időre szerződött.

A határozatlan idejű alkalmazásnak vannak gyakorlati vonatkozásai. Egyrészt ilyen típusú szerződésre csak a versenyvizsga ad lehetőséget, így az igazgató legfeljebb úgy tehet azért, hogy biztosan az általa választott színész legyen a befutó, ha manipulálja a vizsgát. Másrészt Romániában előfordul, hogy hosszú időszakokra, akár évekre befagyasztják az állásokat, harmadrészt a határozatlan idejű szerződést nagyon nehéz felbontani. De a szubjektív vonatkozásokat sem érdemes figyelmen kívül hagyni. Az „életfogytiglani” alkalmazásban álló színészek szabadságfokával szemben komoly elégedetlenség mutatkozik: tény, hogy közülük sokan alig játszanak, mások pedig az anyaszínházukban alig játszanak, de másfelé sokat. Ugyanakkor a színházi életben megfigyelhető a színész mint kereskedelmi ágens, értsd: árucikk iránti perverz rajongás, ami szerepét a jegybevétel biztosítására redukálja.

A román színházi törvényben 2016-ig a határozatlan időre kötött szerződés jelent meg normaként, s a teljes közsférát ugyanez jellemezte. Ezt a berendezkedést a rendszerváltás előtti korszakból örököltük. A jelenleg a bukaresti Nemzeti Színházat igazgató Ion Caramitru kultuszministersége idején (1996–2000) kezdeményezett módosítások bevezetése különböző okokból lehetetlennek bizonyult. A 2007-ben született és még ma is érvényben lévő törvény pedig eredetileg azt a célt szolgálta, hogy a játszott szerepek mennyiségéhez és jelentőségéhez igazodó nagyobb fizetés ígéretével határozott idejű szerződésre buzdítsa a színészeket.<sup>1</sup> Ezt a változást azonban képtelenség volt levezényelni, főleg Bukarestben.

Hogy miért? A rendelkezésre álló színészállomány tekintetében Bukarest és az ország többi része között óriási a

<sup>1</sup> Tájékoztató: BOROS Kinga, „Lássuk, miből!”, [https://szinhaz.hu/2006/11/09/lassuk\\_mibol](https://szinhaz.hu/2006/11/09/lassuk_mibol) (eredeti megjelenés: ahet.ro).

A szecsuaní jólélek a Bulandra Színházban, r.: Andrei Șerban. Fotó: Mihaela Marin



szakadék, akárcsak a Kolozsvári Állami Magyar Színház (a magyar ajkú lakosság számára egyfajta nemzeti színház) és a többi magyar színház között. A főváros az egyetlen hely, ahol valóban lehet munkaerőpiacról beszélni, és amely láthatóságot biztosít a színészeknek: ott tartják a filmes castingokat, ott zajlik a reklámgyártás, és ott található kivétel nélkül az összes országos tévé- és rádiócsatorna szerkesztősége. Még a Bukaresttől nem túl távoli városok (Ploiești, Pitești, Giurgiu, sőt Brăila és Craiova) színészei is Bukarestből ingáznak az adott városokba, és nem fordítva.

Azon a néhány helyen, ahol sikerült meggyőzni a színészeket, hogy „életfogytiglani” szerződésüket feladják, mint például Szebenben és Temesváron (ahonnan nem lehet Bukarestbe ingázni), a szerződésben foglalt „határozott idő” inkább túlzás. A frissen végzetek és a „jó” színészek meg sem próbálnak bekerülni ezekbe a színházakba, nincs valódi versenyhelyzet az állásokért, mivel az intézmények az állományukban lévő színészekre támaszkodnak, és a közönséggel való törekeny viszonyuk a helyi sztároktól függ. Világos, hogy ilyen feltételek mellett a határozott idejű szerződés tulajdonképpen egyáltalán nem jelent bizonytalanságot, az igazgató és a színészek viszonya pedig nagyjából kiegyensúlyozott. Egészen más a helyzet a Kolozsvári Állami Magyar Színháznál, ahol szintén rávették a színészeket a szerződésmódosításra: az ő esetükben a társulat alapemberei ezáltal sokkal jobb jövedelemhez jutottak, ugyanakkor az intézménynek a fiatal színészekre gyakorolt vonzereje sem csökkent, adott lévén a színház renoméja. Sőt, a többi színházhoz képest magas bérezenek köszönhetően Kolozsvár elszívó ereje fokozódott.

Más oka van annak – és más kategóriába tartozó színészeket érint –, hogy újabban szinte kizárólag határozott időre kötnek szerződést a színházak. A 2016-ban módosított színházi törvény értelmében immár nem a határozatlan idejű szerződések jelentik a normát, a színházak, operaházak és nagyzenekarok többé nem kötelesek „életfogytiglani” szerződést kötni a művészek legalább felével. Az évadra vagy projektre szóló szerződések számát és összeadódó időtartamát semmi sem korlátozza, eltérően attól, amit a munka törvénykönyve más szakterületek számára előír. A módosítások felterjesztője egy színházigazgatói székéből felállt kultuszminisztériumi államtitkár volt, aki éppen a menedzsment szempontjaival érvelt: rugalmassá kell tenni a munkaerőpiacot.

A törvénymódosítás nagyjából egyszerre történt egy másik radikális változással: 2017 elején az előadó-művészeti intézményekben dolgozók fizetését átlagosan másfélszeresére kellett emelni, csak hogy a szubvenció nem növekedett arányosan. A következmények? Egyrészt sokkal vonzóbbá vált munkaszerződéssel dolgozni, mint ún. szerepszerződéssel, ahogyan azt addig a legtöbb fiatal, illetve az összes olyan színész is tette, aki az anyaszínházán kívül vállalt szerepet. Másrészt ettől kezdve az intézmények kénytelenek voltak a költségvetésük nagy százalékát a fizetésekre fordítani, miközben az állásban foglalkoztatottak száma nem nőtt. (Ezt a számot a fenntartóval kell előzetesen jóváhagyni, és nem lehet egyik évről a másikra jelentősen megemelni.) Minthogy a szubvenciótól való függés igen nagy – a bukaresti Nemzetit leszámítva a színházak költségvetésének 90%-a állami pénz –, a béremelés gyakorlatilag felemésztette a külső munkatársak beralapját, és azt eredményezte, hogy a színházak sokkal nagyobb mértékben támaszkodnak a saját alkalmazásukban lévő színészekre. A már említett Bulandrának például 2020 első hónapjaiban, vagyis a járvány előtt, a teljes költségvetése

65%-át kellett az alkalmazottak fizetésére fordítania.<sup>2</sup> A román színház paradoxonjainak egyike, hogy a kőszínházak hirtelen felfedezték annak szükségességét, hogy a saját társulatukat foglalkoztassák. Innen nézve azt is megérthetjük, miért preferálták az igazgatók mindig is a határozott idejű szerződéseket az „életfogytiglani” ellenében.

Bukarest határain túl más a probléma: a foghíjas társulatoké, ugyanis a fiatal színészek nem sietnek Buzăura vagy Petroșanira szerződni (és ezekben a színházakban nem áll fenn az a jótékony helyzet, mint a romániai magyar színházakban, ahol soha nincs színészhiány). Bukarestben az jelent gondot, hogy a színházak kapkodnak a sztárszínészek után. Az elmúlt két évtizedben a fővárosi színházak is szembesültek azzal, hogy a nézőterek egyre nehezebben tölthetők meg, de igazi közönségépítő stratégia helyett egyszerűbb volt a népszerű színészek hírnevét kihasználni. Csakhogy ezek a (ritka) színészek mind „életfogytiglani” alkalmazottak. A 2017 előtti szerény fizetések és a felmondással fenyegető színészek nyomására az igazgatók elfogadták, hogy alkalmazottaik más színházakban is szerepet vállaljanak. Hosszú távon ennek azonban az lett az eredménye, hogy a repertoárok az összetevészettségig uniformizálódtak (Bukarest-szerte ugyanazok a színészek játszanak nagyjából mindenhol ugyanolyan jellegű előadásokban), s így a közönség óhatatlanul és folyamatosan fogyatkozik, amire a színházak újabb és újabb, rövid életű előadások sorozatgyártásával próbálnak reagálni.

Hiú reménynek bizonyult az az elképzelés, hogy a 2017-es fizetésemelés – amelynek köszönhetően a színészfizetések magasan az országos átlagjövedelem<sup>3</sup> fölé ugrottak, Bukarestben egyes esetekben annak a dupláját is elérték – megállítja az intenzív színészvándorlást. A színházigazgatók kezében nem maradt más eszköz, mint hogy általános gyakorlattá tegyék a határozott – és lehetőleg minél rövidebb – időre szóló szerződéseket, és éljenek az alkalmazottaikkal szemben kijátszható egyetlen aduval: a szerződéshosszabbítás megtagadásával.

Az mindenesetre biztos, hogy a határozott idejű szerződés sem annyira törekeny formája a munkavállalásnak, mint a projektalapú, egyes szerepekre kötött együttműködési megállapodás. De ugyanennyire biztos az is, hogy a határozott idejű szerződések általános gyakorlattá emelkedése elsősorban a fiatal (35 év alatti) színészeket sújtja, megmérgezi a színész és az igazgató viszonyát, és erős egzisztenciális hátrányokat okoz (ilyen típusú szerződéssel a bank nem ad hosszú lejáratú kölcsönt, szülés után kisebb az esély visszatérni a pályára stb.). De a legfontosabb gond még csak nem is ez. Hanem hogy a valóságban nincs tényleges mobilitás, a színészek évről évre ugyanannak a színháznak a kötelékében maradnak, az aktuális repertoártendenciák viszont egyértelműen beszűkítik az ötven fölötti színészek szakmai lehetőségeit. Milyen sors vár ilyen körülmények között azokra, akik kénytelen-kelletlen határozott időre szerződnek, ha elérik a végzetes életkort, amikor elfogynak a szerepek?

*Az írás a Színház folyóirat felkérésére született, fordította Boros Kinga.*

2 Az erdélyi magyar színházak esetenként a teljes állami támogatásukat működésre (bérköltségre és épületfenntartásra) kénytelenek fordítani. Lásd erről: „Együtt fejlődünk – Albu Istvánnal, Kányádi Szilárdal és Zakariás Zalánal Boros Kinga beszélgetett”, *Színház*, 51, 11. sz. (2018): 55–58.

3 Romániában 2020-ban az országos átlagjövedelem 3300 lej, ami nagyjából 243 000 forintnak felel meg.



# ÉRTELMISÉGI ÉS JÓL SZITUÁLT

*Kutatás a Pintér Béla és Társulata közönségéről*

Az 1998-ban indult Pintér Béla és Társulata az évek során az ország (egyik) legelismertebb, a kritika által folyamatosan számon tartott független társulatává vált. A szkénés indulás – akárcsak sok más alkotó(csoport) esetében – nagyon meghatározó, alapjaiban formálta a társulat közönségét. Az utóbbi években azonban jelentősen kitágult azoknak a köre, akik szeretnének eljutni a társulat egyik-másik előadására.

Bejutást segítő várólisták, több nézőt befogadni képes helyszínek – ezeket hozta az érdeklődők számának növekedése, ami automatikusan a közönség összetételének megváltozását is jelentette. Kérdésünk tehát a következő: hogyan definiálható a Pintér Béla és Társulatának jelenlegi közönsége? Milyen demográfiai, színházlátogatási jellemzőkkel írható le ez a csoport, illetve ennek tagjai mi miatt tartják fontosnak, hogy a társulat előadásait látogassák?

## A kutatásról

A fenti kérdések megválaszolásához közönségkutatást végeztem, melynek vázát egy 26 kérdésből álló kérdőív adta. A felmérés vegyesen tartalmazott zárt és nyitott kérdéseket. A kitöltésre online és offline is volt lehetőség, mivel így a nézők szélesebb rétegét, például az idősebb korosztályt vagy az internetet nem használókat is sikerült bevonni. A kérdéssor online 2019. október 21. és 2020. március 30. között volt elérhető, a személyes lekérdezés 2019. október 21. és november 2. között történt három különböző játszóhelyen (UP Újpesti Rendezvénytér, Fészek Művészklub, Szkéné Színház) egy-egy előadás előtt. Az elemzés 2262 válaszon alapul.

Az online és az offline lekérdezés alapvető különbsége még az elemzés kezdete előtt kiderült: a kérdőívet interneten

kitöltők jellemzően alaposabban foglalkoztak a kérdésekkel, mint azok, akik az előadások helyszínén személyesen választottak. Így természetesen minden igyekezet ellenére maradnak bizonytalansági faktorok a kutatásban, több év távolságból könnyű belezavarodni a dátumokba és az eseményekbe. Az alábbiakban a legfontosabb eredményeket foglalom össze.

## Kik látogatják a PBEST előadásait?

Ma Magyarországon körülbelül minden nyolcadik ember jut el egy évben legalább egyszer színházba, ezen belül a nők mintegy másfélszer nagyobb eséllyel, mint a férfiak. Az anyagi helyzet még ennél is jobban meghatározza a színházlátogatást: a legmagasabb jövedelmi kategóriába tartozók közül hozzávetőlegesen tízszer többen járnak előadásokra az átlagnál. Az anyagi lehetőségek mellett az iskolai végzettségnek is nagy szerepe van, hiszen a színházba járók több mint fele felsőfokú iskolai végzettséggel rendelkezik.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ANTAL Edit, *A színház mindenkié?*, TÁRKI Háztartás Monitor, 2012, [http://old.tarki.hu/hu/news/2013/kitekint/20130410\\_szinhaz.html?fbclid=IwAR2WMMxoDG4\\_Kq4MPQbYvBOBT0SRg\\_klP19NwI1BR46c-3k0V7IZfYIFExY](http://old.tarki.hu/hu/news/2013/kitekint/20130410_szinhaz.html?fbclid=IwAR2WMMxoDG4_Kq4MPQbYvBOBT0SRg_klP19NwI1BR46c-3k0V7IZfYIFExY).



Jubileumi Beszélgetések. Fotó: Mészáros Csaba

### Mennyiben tér el a PBEST közönsége az átlagos magyarországi színházlátogató közönségtől?

A jelen kutatásban részt vevők 68%-a nő, ami még az országos átlagnál is nagyobb eltérést mutat a nézők nemi megoszlása tekintetében. A válaszadók túlnyomó többsége jó anyagi körülmények között él, 35,8% pénzügyi gondok nélkül, míg 51,2% megfelelő beosztással kijön a keresetéből.

Ez hatással van arra is, hogy a nézők mennyi pénzt szánanak a PBEST előadásaira. A válaszadók csaknem harmada (29,9%) juttatott a társulatnak valamilyen típusú támogatást (váltott pártolói jegyet vagy utalt adományt). Nem meglepő módon az adatokból kiderült, hogy az online válaszadók, akik jellemzően a társulat hírleveléből értesültek a kutatásról, azaz valamilyen módon már elköteleződtek a PBEST mellett, nagyobb arányban hajlamosak támogatni a társulat munkáját, mint azok, akik csak előadás előtt találkoztak a kérdőívvel.

A válaszadók évente átlagosan több mint 32 000 forintot költenek a társulat jegyeire, ezen a téren azonban nagy a szórás, azaz a költési szokások nagyon különbözőek: a minimum érték 2000, míg a maximum 300 000 forint. A nézők fele évente legfeljebb 25 000 forintot szán jegyekre, 100 000 forintot vagy annál többet a nézők 2,2%-a költ ugyanerre. A kérdőívben többen is jelezték, hogy örömmel áldoznának többet a PBEST előadásaira, már ha jegyhez tudnának jutni. Többen Pintér Béla drámakötetével kárpótolták magukat. Ugyanakkor többen jelezték, hogy a megemelkedett jegyárak miatt már nem tud előadásokra járni.

A válaszadók túlnyomó többsége értelmiségi. Közülük is kiemelkednek a pedagógusok (11,4%), a közgazdászok, a mérnökök, a jogászok, az orvosok és az egyetemi oktatók. A minta jelentős részét tették ki emellett a kulturális területen dolgozók (mint például dramaturgok, szerkesztők vagy grafikusok).

A válaszadók háromnegyede Budapesten lakik, tehát minden negyedik válaszadó érkezik más településről egy-egy előadás kedvéért. Ugyanakkor a budapesti nézők között is jelentős eltérések vannak lakóhely szerinti eloszlásban. Hozzávetőlegesen 10-10% a II., a XI. vagy a XIII. kerületben lakik. A II. és a XIII. kerület hagyományosan Budapest tehetősebb lakosságának otthona, a XI. kerület pedig amellelt, hogy a fő-

város legnépesebb kerülete, a PBEST indulásának helyszínéül szolgáló Szkéné Színháznak is a székhelye.

A nézők kor szerinti megoszlása szintén figyelemreméltó. A kitöltők átlagéletkora 47 év, a legfiatalabb válaszadó 18, a legidősebb 90 éves volt. A közönség túlnyomó többségét középkorúak, azaz 40 és 64 év közöttiek teszik ki (61,8%), őket követik a fiatal felnőttek, azaz a 18 és 39 év közöttiek (16,6%), majd a nyugdíjas korúak (10%).

Egy átlagos néző 39 évesen látott először PBEST-előadást; a legfiatalabb „újonc” 12, a legidősebb 77 évesen figyelt fel a társulatra. A közönség mintegy fele (49,1%) fiatal felnőtt korában kezdett el PBEST-előadásokat nézni, míg 45,4%-a középkorúan.

A válaszokból az is kiderült, hogy a PBEST aránylag friss, megújult közönséggel rendelkezik. A jelenlegi nézők csupán szűk negyede ismerte a társulatot annak kezdeti időszakában, azaz 2009 előtt, a nézők fele 2014 után, vagyis a mából visszatekintve a társulat létének háromnegyedénél csatlakozott. Ez a mutató egyben azt is jelenti, hogy a kutatás az első évekből nagyon kevés nézőt tudott elérni, az egykori közönségről viszonylag kevés információval rendelkezünk, mivel annak jelentős része mintha lecserélődött volna.

A közönség mennyiségi növekedése részben magyarázható a társulat egyre nagyobb ismertségével és az egyre nagyobb játszóhelyekkel. A nézőszám fokozatosan emelkedett: először a 2010-es év hozott jelentős növekedést (ekkor mutatták be a *Szutyokot* és a *Tündöklő Középszer*), az abszolút csúcsot pedig 2017-ben (a *Szívszakadtig* és az *Ascher Tamás Háromszéken* bemutatójának évében) érte el, amikor is a jelenlegi nézők 12%-a csatlakozott.

A kérdőívben arra is megkértük a nézőket, hogy adjanak szubjektív jellemzést a PBEST közönségéről, így önmagukról is. A válaszok két, egymástól határozottan elválasztható csoportra oszlottak az alapján, hogy a megkérdezettek homogén, néhány jelzővel leírható csoportnak tartják-e a közönséget, vagy éppen ellenkezőleg, nagyon változatosnak, amiből alapvetően önellentmondásos kép rajzolódott ki. A többség nagyjából arra jutott, hogy a PBEST törzsközönsége budapesti, értelmiségi, toleráns, (bal)liberális (vagy legalábbis ellenzéki) nézőkből tevődik össze, akik érdeklődnek az új dolgok iránt, nyitottak a *hagyományostól* eltérő színházra. Többször tematizálódott, hogy az utóbbi években, mióta a Pintér Béla

és Társulata előadásai népszerűbbek lettek, és a jegyárak megemelkedtek, a közönség megváltozott, némileg „felhígult”, és inkább egy tehetősebb réteg jár az előadásokra.

### Mit gondolnak a nézők a PBEST előadásairól?

A kérdőívben külön blokk foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy a nézők miért választják, mi miatt kedvelik a társulat előadásait. A kérdésre sokan válaszoltak (a megkérdezettek 77,8%-a), ugyanakkor maguk a vélemények meglehetősen hasonló gondolatok köré rendeződnek.

A válaszadók számára fontos szempontnak számít, hogy az előadások aktuális témákkal foglalkoznak, és a darabokban hangsúlyosan megjelenik a társadalomkritika és a közéleti érzékenység. Sokan kiemelték az előadások sajátos hangulatát, formabontó stílusát, a dramaturgia magas minőségét. Közkedvelt jellemzőnek számított a humor, a zene és a szereposztás.

A legnépszerűbb előadás a válaszadók körében egyértelműen a *Titkaink*, ezt 58% jelölte meg favoritként. A második helyen a *Kaisers TV, Ungarn* (36,8%), míg a dobogó harmadik fokán a nézők harmadának (31,6%) jelölése alapján a *Parasztopera* áll.

A kérdőív rákérdezett arra is, hogy melyik PBEST-előadás nem kedvelik a nézők. Ezt a kérdést a válaszadók 42%-a egyszerűen kihagyta, mintegy fele leírta, hogy nincs ilyen, illetve többen kiemelték, hogy a társulatnak még a leggyengébb előadása is kiemelkedőnek számítana más színházakban. A töredékes válaszok alapján azonban a *Jubileumi Beszélgetések* számít a legkevésbé népszerű előadásnak.

### Színházlátogatási szokások

Hogy jut el egy átlagos néző élete első PBEST-előadására? A felmérés résztvevőinek túlnyomó többsége (74%) ismerősön keresztül hallott először a társulatról, de a színikritikák, kulturális ajánlók és egyéb csatornák is nagyjából hasonló bevonó hatással bírnak. Egy néző például Puzsér Róbert ajánlásának hatására talált rá az előadásokra.

Az új bemutatókról a válaszadók zöme (66,3%) a hírlevélén keresztül értesül. Minden más közvetítő felület ehhez képest eltörpül. A nézők harmada (35,3%) a Facebookon, míg negyede (24,1%) ismerősökön keresztül szerez tudomást a premierekről.

A válaszadók kétharmada (többek között) barátokkal, 63% partnerrel, 31% rokonnal látogatja az előadásokat, körülbelül 6% pedig egyedül (is) jár az előadásokra.

A nyilatkozók 80,5%-a egy évben több PBEST-előadást is lát. Ez azért is érdekes, mert a társulat hagyományosan évente egy új bemutatóval jelentkezik, vagyis ennek alapján a nézők vagy bepótolják a régebbi előadásokat (ezt alátámasztja a korábban említett tény, miszerint a közönség fele az utóbbi hat év során csatlakozott), és/vagy újranézik a már korábban látottakat. A válaszadók fele (49,6%) nézett már újra előadás(oka)t, többen a teljes repertoárt újranézték. Az is kiderült, hogy jellemzően a társulatot régebb óta követő közönség nézi újra az előadásokat, a 2011 óta csatlakozott nézők kevesebbszer ismételnék. Tehát annak ellenére, hogy a PBEST közönsége az utóbbi években nagy számban megújult, van egy stabil magja, mivel a régi, hűséges nézők vissza-visszatérnek, és újranézik az előadásokat.

Ez a kérdés pedig szorosan összekapcsolódik azzal, hogy mi alapján választják ki a nézők, melyik PBEST-előadásra menjenek el. Ebben a kérdésben alapvetően bizalom jellemzi a közönséget.

A legfontosabb szempont, hogy melyik előadásra kapnak jegyet, ezt az opciót a válaszadók fele (50,7%) jelölte be, míg 43,4%-uk minden új előadásra elmegy. Emellett az előadás témája, a színikritikák és a szereposztás is befolyásolja a döntésüket.

Míg az előadások kiválasztásában a bizalom a meghatározó, a játszóhelyek alaposan megosztják a nézőket, a különböző helyszíneken más és más a közönség összetétele. A legnépszerűbb helyszín egyértelműen a Szkéné Színház, itt a válaszadók 90% járt már. A második helyen az Átrium áll (83,1%), majd a Katona József Színház (73,1%). Így annak ellenére, hogy az UP Újpesti Rendezvénytér 462 férőhellyel nagyobb helyszínnek számít, a válaszadóknak csupán a harmada (33%) látogatja.

A PBEST nézőiről megállapítható, hogy színházba járási szokásaik határozottan felülmúlják a magyarországi átlagot. A PBEST közönségének négyötöde (83,5%) rendszeres színházlátogató, félévente legalább három előadást megnéz. Ehhez képest az országos átlag csupán 18%, azaz a két adat között 65,5 százalékpontnyi eltérés figyelhető meg. A képet tovább árnyalja, hogy a válaszadók 13,7%-a félévente legalább tizenöt előadást tekint meg. A felmérésünkben részt vevő minden hatodik ember (16,5%) alkalmi színházlátogató, azaz félévente 0–2 előadást néz meg, ennek országos átlaga 59%.<sup>2</sup>

A megkérdezettek a PBEST előadásai mellett aktívan követik más társulatok munkáját is, a válaszadók 99%-a jár más színházba is. A legnépszerűbb a budapesti Katona József Színház, melyet a válaszadók kerekén 78%-a látogat. A második helyen a Szkéné Színház áll 72,6%-kal, harmadik az Átrium 69,2%-kal. Ennek a három színháznak közös jellemzője, hogy PBEST-előadások játszóhelyeül is szolgálnak, tehát a társulat hatása megjelenik más színházak kiválasztásának esetében is. A PBEST nézői ugyanakkor egyéb fővárosi színházakat is nagy számban látogatnak: az Örkény Színházat 56,4%-uk, míg a Radnótit 46,6%-uk.

A nézők ragaszkodása a társulat előadásaira szánt összegből is kiderül: egy átlagos néző az évi teljes színházjegyköltségének 40%-át szánja a PBEST előadásaira, a megkérdezett közönség negyede (22,9%) pedig legalább a felét.

### Konklúzió

Összességében tehát a Pintér Béla és Társulata közönsége könnyen és logikusan leírható: egy olyan értelmiségi csoport, amelyik akar és tud pénzt áldozni a kultúrára, emellett folyamatosan frissül és átalakul. Voltak viszont válaszok, melyeket nem lehet százalékokban és arányszámokban kifejezni. A 2262 kitöltő többsége valamilyen módon személyes üzenetet is belecsempészett a kérdőívbe, és ezekből derül ki igazán, hogy mennyire szeretik a társulatot. Hiba lenne nem megemlíteni azt a nézőt, akinek bár pont a *Népi Rablét*, azaz az első előadásuk nem tetszett, azóta is havonta több alkalommal néz PBEST-előadásokat. Vagy ott van az a válaszadó, aki már többször nekifutott a *Kaisers TV, Ungarn*nak, mert annyira szeretné megszeretni. Vagy vegyük azt a nézőt, aki csak annyit írt a kérdőív végére: „MINDIG IZGATOTTAN VÁRJUK, EDDIG NEM OKOZOTT CSALÓDÁST! CSAK ÍGY TOVÁBBI!”

*A kutatás nem jöhetett volna létre Jékely Anna segítségével.*

JÁSZAY TAMÁS

# CSALÁDBAN MARAD

*Pintér Béla-darabok, ha mások rendezik őket*

Jó tíz éve ez a cikk nem születhetett volna meg, mivel nem lett volna miről írni. A csábító szerkesztői felkérés így szólt: számoljak be azokról az előadásokról, amelyeket Pintér Béla csupán szerzőként, nem pedig rendezőként, színészként, társulatvezetőként jegyez. Ez a trend éppen az utóbbi évtized gyümölcse: rendezők és társulatok sora bizonyítja, hogy Pintér (és) szövegei számára van hely Budapesten túl is.

Tíz éve ez a cikk azért sem születhetett volna meg, mert a hazai színház(kritika)i köztudatban akkor még makacsul tartotta magát az az elképzelés, miszerint Pintér nem drámaíró.<sup>1</sup> Furcsa ma ezt a mondatot leírni: mi lenne az, aki társulata működésének huszonkét éve alatt immár huszonhét egész estés előadást jegyez íróként, rendezőként, többnyire (fő)szereplőként?

A kurta félmondat kifejtve másképp hangzik: Pintér adott színészekre írja a szerepeket, ráadásul a színrevitelt mindenestül felügyelő autoritásként van jelen a színpadon és a rendezői székben. Nem dolgozik más drámaírók szövegeivel, bár motívumaikból merít. Nem rendez más csapatnak: saját, változó összetételű társulatán kívül eddig csupán egyetemistákkal dolgozott,<sup>2</sup> illetve 2015 óta a Katona József Színházzal működik együtt.

Ebből nem következik, hogy mások ne nyúlhatnak a szövegeihez, de tény, hogy a legjobb Pintér-előadásokban a szöveg, a színészi játék, a látvány- és a hangzásvilág résmentesen illeszkedik. Lehet, hogy egy replikát más is létre tudna hozni, de az alpanyagon nehéz fogást találni: első ránézésre Pintér szövegei kevésbé kínálnak szabad vegyértékeket, nem tűnnek olyan vonzóknak az interpretációra, mint bármely aktualizálható klasszikus.

De hogy emiatt ne lenne drámaíró? A mából visszatekintve úgy tűnik, hogy a korábbi tapasztalataikra támaszkodó elemzők gyakran fáziskéséssel hajlandóak elfogadni azt, amit más közösségek már hitelesítettek. Mondhatja ezek után bárki, hogy Pintér esetében a masszív közönségsiker mintegy

„meggyőzte” a kritikusokat, de másról van szó. A szó szoros értelmében testre (hangra, személyiségre, habitusra stb.) szabott pintéri munkamódszer mellett a metódus szokatlansága is betudható a kritikusok értetlenség egyik okának. De hát a perifériáról a centrum felé menetelés már csak így zajlik:<sup>3</sup> az elutasítás után jön a bizonytalanság, majd a diadalmenet, ami képes újra- és felülírni a korábbi történelmet.

A drámaíró Pintér karaktere lassan oldódott el a rendező-színész-társulatvezető alakjától. Egy 2004-es interjúban a kérdésre, hogy létezik-e a darabjainak leírt verziója, így felel: „Létezik, de nem érdekel a sorsuk. A színház – mint tudjuk – a pillanat művészete.”<sup>4</sup> Mintha e karakán kijelentésre reflektálna az állandó alkotótárs, színész és dramaturg Enyedi Éva 2013-ban: „Rendezőként és színészként minden energiáját előadásainak szenteli, íróként pedig az épp előtte álló feladatra koncentrálni, így a szövegek gondozása, a megjelenés lehetőségének keresése teljesen háttérbe szorult. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy Pintért ne érdekelné a darabok saját színpadra állításaitól független útja, létezése.”<sup>5</sup>

2013 több okból fontos évszám a Pintér-szövegek és -előadások kettéválásának története szempontjából. Amellett, hogy az író „eredeti világlátású drámai szövegeiért” megkapta a Szép Ernő-díjat, megjelent nyomtatásban első drámakötete, amit 2018-ban az *Újabb drámák* követett.<sup>6</sup> A két kötetben hétszáz oldalon tizenhárom előadás összesen tizen-

1 Erzéketes P. Müller Péter véleménye: „A magyar közfelfogás és irodalmi szakma a színpadi szerzőket vagy az irodalom, vagy a színház oldalára pozicionálja, s nem látja szervesen összetartozónak (összetartozhatónak) ezt a két területet, ellentétben például az angolszász szemlélettel. [...] E művek mellőzöttségével, leértékelésével kapcsolatban olyan érvek keringtek a színházi sajtóban, amelyeket egy normális színházi kultúrában senkinek sem jutna eszébe leírni (és gondolni se).” P. MÜLLER Péter, „Társulatra írva”, *Jelenkor* 56, 12. sz. (2013): 1300.

2 A *Korcsula* egyetemi vizsga volt, ezután került a társulat repertoárjára, de Pintér ezen kívül is tartott kurzusokat a Színház- és Filmművészeti Egyetemen: a *Gyévuskán* két rendezőosztály tagjaival is dolgozott.

3 Vö. Oroszlán Anikó tanulmányával, amely az elsők között sürgette – inspiráló színháztörténeti perspektívába helyezve – a drámaíró Pintér rehabilitálását, szöveg és előadás útjának kettéválásáról is érdemi szempontokat bekapcsolva. OROSZLÁN Anikó, „Zárt műhelyek, nyitott perspektívák”, *Színház* 42, 3. sz. (2009), <http://szinhaz.net/2009/03/03/oroszlán-aniko-zart-muhelyek-nyitott-perspektivak/>.

4 -sissó-, „Kusza apokalipszis (Pintér Béla színházcsináló)”, *Magyar Narancs* 16, 49. sz. (2004).

5 ENYEDI Éva, „A drámaíró Pintér”, in PINTÉR Béla, *Drámák* (Budapest: Saxum, 2013), 359.

6 PINTÉR Béla, *Újabb drámák*, Budapest: Saxum, 2018. (Megjegyzem, hogy a publikált szövegek között nem kapott helyet az eddigi két opera, a *Parasztopera* és *A bajnok* librettója.)

négy szövege vehető kézbe.<sup>7</sup> A tizenötödikként publikált drámaszöveg megjelenésének módja szintén elősegíti a szerző kanonizációját. A drámaíró Pintér iránti akadémikus érdeklődést példázza ugyanis az egri Eszterházy Károly Egyetem Alkalmazott Kultúra- és Drámakutató Csoportja által 2019-ben rendezett, Pintér Béla drámáit vizsgáló konferencia szerkesztett előadásait tartalmazó acta, amelynek része *Az Őrült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög* még nem közölt textusa.<sup>8</sup>

Természetesen nem ezeken a fórumokon kezdődtek Pintér kalandjai saját, bevallottan zárt műhelyének falain túl. A rendelkezésre álló adattárak segítségével számba vettem, hogy professzionális színházi körülmények között kik foglalkoztak már Pintér drámaszövegeivel. Nem beszélhetünk tömegekről, és a listát nézve mintha „természetes szelekció” működne. Annak a megértéséhez, hogy melyik szöveg „éli túl” szerzőjét, vagyis hogy a Pintér-művek közül mi kerül még színre, és mi nem, megfontolásra ajánlanék egy, az irodalomtörténet számára ismert jelenséget. Az ókori szövegek közül a kanonizált textusok maradtak ránk: azokat használták, azaz olvastak, tanítottak, tanultak, elemeztek, dráma esetében meg játszottak. Innen nézve vajon mi a helyzet a korántsem lezáratlan pintéri életművel? Mely szövegek bizonyulnak „érdemesnek” arra, hogy repertoárdarab váljon belőlük?

A lista rövid. A képzeletbeli dobogó csúcsán mindössze két Pintér-darab áll. Az egyik az abszolút favorit *Parasztopera*, amelynek kilenc különböző feldolgozását említtem írásom következő egységében. Jócskán lemaradva következik a *Szutyok*, amelynek eddig három, más és más okokból figyelemre méltó produkciójával találkozhattunk. A *Sütemények királynőjének* egy zalaegerszegi bábelőadására (2011, Griff Bábszínház, r.:

7 Az, hogy az *Ascher Tamás Háromszéken* színpadi és bővebb, szerzői változatát is közzétette Pintér, egyfelől betekintést enged az írói műhelybe, másfelől mintha kaján felhívás lenne más rendezőknek.

8 *Az Eszterházy Károly Egyetem Tudományos Közleményei. Tanulmányok az irodalomtudomány köréből, XXIII. Pintér Béla drámái*, szerk. ONDER Csaba, Eger, 2020. Köszönettel tartozom Onder Csabának, hogy rendelkezésemre bocsátotta a kötetet.

Lőrincz Zsuzsa) és egy egyetemi vizsgaprodukciójára (2015, Színház- és Filmművészeti Egyetem, r.: Markó Róbert) emlékezhetünk. 2014-ben a *Kaisers TV, Ungarn* (sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, r.: Porogi Dorka), majd 2016-ban *A démon gyermekei* (Szegedi Egyetemi Színház, r.: Varga Norbert) került még színre a fentiekén kívül.<sup>9</sup>

A jelen terjedelmi keretek között nem lehet célokom az összes Pintér utáni Pintér-előadás vizsgálata, így ezúttal csak az életmű két jellegzetes darabjára, a legtöbbször feldolgozott *Parasztoperára* és a *Szutyokra* összpontosítok.<sup>10</sup> Mindkettő mérföldkő a színházcsináló pályáján: a 2002-ben bemutatott, máig repertoáron lévő *Parasztoperát* háromszáznál is többször játszotta már a Pintér Béla és Társulata Budapesten és világszerte. Az, hogy más színházak is elő-előveszik, mutatja, hogy ez a bevezetés Pintér Béla unikális világába: azok a nézők, akik addig nem ismerték, egy jó *Parasztopera* után ideális esetben rajongóvá válnak.

Az oidipuszi nyomozásból merítő mitikus, egyetemes történettől messzire fekszik a 2010 óta játszott *Szutyok*. Legalábbis úgy tűnik, hiszen a magyarországi szélsőjobb erősödésének témáját családi tragédiába olvasztó darab szintúgy bővelkedik archaikus elemekben. A darab fordulatot hozott a pályán: az aktuális politikai-társadalmi változásokra élesen és gyorsan reagáló Pintérral ekkor találkoztunk először.<sup>11</sup>

Az újabb színreviteleknek kettős tétje van. Egyfelől, hogy mennyiben tudnak és akarnak elrugaszkodni a kanonizált

9 Az amatőr- és diákszínházi közegben született Pintér-előadások nyomai nem vagy alig fellelhetőek (a *Parasztoperáról* szóló fejezetben egy kivétel révén erősítem a szabályt), így azokat nem tárgyalja a jelen szöveg.

10 Az előadások kapcsán saját emlékeimre, megjelent kritikákra, az alkotókkal folytatott párbeszédre, illetve az elérhető videofelvételekre támaszkodtam. Ezúton fejezem ki köszönetemet Boros Kingának, Kéri Kittynek és Mohácsi Jánosnak, hogy készséggel segítettek a hiányzó előadás-felvételek beszerzésében.

11 Egy 2012-es interjúban ezt a kijelentést jelentősen árnyalja Pintér, mindenesetre azt elismeri, hogy a *Szutyokkal* és utána „mindenképp a tartalom, a történet, a szöveg tökéletesítése [lett] a cél, a formai kísérletezés mostanában háttérbe szorult.” TOMPA Andrea, „Nagyobb szabadság”, *Jelenkor* 55, 6. sz. (2012): 582.

Parasztopera, r.: Rusznyák Gábor. Fotó: Éder Vera/Miskolci Nemzeti Színház



eredeti darabtól és előadás(mód)tól, másfelől az, hogy képek-e bármilyen plusz jelentésréteget játékba hozni a pintéri ősbemutatókhoz képest.<sup>12</sup>

### Parasztopera

Sokan írtak már a *Parasztopera* kompakt színpadi világának korszakokon átívelő érvényességéről.<sup>13</sup> A töretlen siker okai sokrétűek: Pintér Béla profánt szakrálissal vegyítő librettója, Darvas Benedek csupa idézet partitúrája mellett itt a regiszterek, stílusok, műfajok ütköztetésére, az ezekből fakadó, a nézői kedélyt csiklandozó diszharmóniakra utalok. Meg arra, aminek Pintér jó pillanataiban igazi mestere: a nézőt környező legalapvetőbb érzéseket, a sírást és a nevetést nem egymás mellett, hanem egymásba kovácsolva idézi elő.

Ezért aztán nincs semmi meglepő abban, hogy 2008-ban Mohácsi János színház történetet írt, amikor létrehozta az első nem Pintér által rendezett Pintér-előadást. Mohácsi a Kaposvári Egyetemen hallgatóival állította először színpadra a *Parasztoperát*, majd 2010-ben a Pécsi Nemzeti Színház, 2014-ben pedig a szombathelyi Weöres Sándor Színház színészeivel dolgozott az anyagon. Éppen az egykori kaposvári vizsga adott biztatást Földes Tamásnak, hogy az Operettszínház Raktárszínházában 2012-ben a Pesti Broadway Stúdió növendékeivel bemutassa a saját, a darab játszástörténetében először – és egyelőre utoljára – nem prózai színészekkel készült *Parasztoperáját*.<sup>14</sup> Földes hangsúlyozta, hogy stúdióként remek alapanyagot tartja a művet, és ezt bizonyította Porogi Dorka is 2012-ben, amikor a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem hallgatóival játszatta el. A történet másik otthonra is talált Erdélyben: 2013-ban a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházban Szikszai Rémusz rendezte meg. Mohácsi verzióját

12 A *Parasztopera* kapcsán hasonló kérdéseket fogalmaz meg SÁNDOR L. István és Szűcs Mónika összeállítása is a mű különböző színreviteleiről az *Ellenfény* 2014/8. számában.

13 Legutóbb Schuller Gabriella, aki a bemutató után tizenhárom évvel nézte újra az előadást, és vetette össze egykori és újabb tapasztalatait. SCHULLER Gabriella, „Szültél volna követ”, *Színház* 49, 4. sz. (2016).

14 Földes Tamás előadását nem láttam, Zappe László néhány soros leírásán kívül nincs róla használható információ. ZAPPE László, „Parasztopera újra és újra”, *Népszabadság*, 2013. február 18.

vitte színre 2014-ben a Miskolci Nemzeti Színházban Rusznyák Gábor. A kőszínházi premierek közül utolsóként itt a Szegedi Nemzeti Színház és az Újvidéki Színház idei koprodukciójának illene állnia, ám a magyarországi premiert egy évvel elhalasztották.<sup>15</sup>

A három Mohácsi-előadást egy sorban tárgyalom annak ellenére, hogy a rendező mindhárom alkalommal markánsan saját világgal rendelkező előadással jelentkezett. Pintéréhez képest a legfontosabb eltérés talán, hogy míg ott az archetipikus, stilizált, arcot fedő, töredezett maszk miatt eleve eltávolított karaktereket látunk, Mohácsinál hangsúlyosak az egyéni sorsok és történetek. A premiereket a rendező személyén túl az állandó alkotótárs, Kovács Márton zeneszerző kapcsolja össze, aki – bár Darvas nem rajongott az ötletért<sup>16</sup> – belenyúlt a zenei anyagba, amikor a kaposvári előadásban feltűnő kórus szerepét zeneileg is indokoltta tette. A kaposvári vizsgából két verzió készült: az egyik mesterségteremben, majd az épület előtti udvaron is előadták a művet, akkor még menet közben cserélődő szereposztással.<sup>17</sup> Ebből készített Mohácsi egy amolyan „best of” változatot fix szerepekkel, amely több hazai fesztiválon is részt vett. Az éppen nem éneklő osztálytársak a nézők mellett-mögött kórust formáltak, de utalások voltak arra, hogy mi magunk is a násznép tagjai vagyunk. A vizsgaelőadás minimalista színrevitelében, a szalmabálakkal tagolt térben hangsúlyos jel volt a fiú falra akasztott portréja, a fejsze, a menyasszonyi ruha és a vőlegény öltönye.

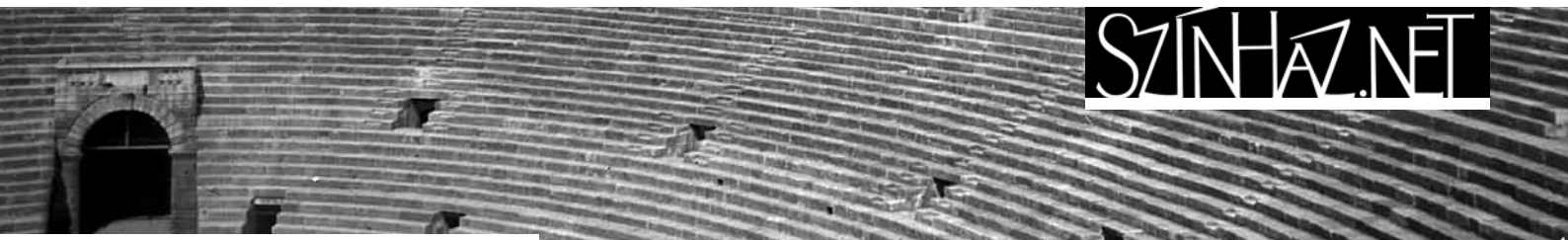
Balikó Tamás látta a vizsgát, ezután kérte fel Mohácsit, hogy a pécsi Kamaraszínházban is rendezze meg a *Parasztoperát*, ahol Mohácsi tovább erősítette az antik tragédiára emlékeztető jellegzetességeket. A premier azt példázta, hogy az eredetitől eltérő léptékben, az intimitást és a monumentalitást határozott kézzel vegyítve is remekül működik a tragédia. Mohácsi András gondosan szétválogatott szemétbálákból komponált, reciklált tere hulladékudvart idéz. A katlanszerű

15 A zártkörű főpróbáról írt nem-kritikámat lásd itt: JÁSZAY Tamás, „A nem-szent család”, <http://szinhaz.net/2020/03/18/jaszay-tamas-a-nem-szent-csalad/>.

16 Vö. SÁNDOR L. István, „Két átirat, két repríz”, *Ellenfény*, 2010/8, 25–26. Mohácsi ugyanitt beszél arról, miért fontos számára a *Parasztopera*, miközben sosem akart operát rendezni.

17 Köszönöm Egri Bálintnak, hogy felhívta erre a figyelmemet.

H I R D E T É S



- ◆ KRITIKÁK: előadások a Wiener Festwochenen és a Spinoza Zsidó Fesztiválon, Haloktatás, márványprotézissel (SZFE), Vuk (Vaskakas Bábszínház), Vértörő Törtfehér Méregzöld (Pintér Béla és Társulata), Gina (Radnóti Tesla), Kelet (Dollár Papa Gyermekei), A nagy kapituláció (Trafó), Andromakhé, Zűrzavar 2045 (Örkény Színház – Stúdió), Othello (Katona József Színház), Amadeus (József Attila Színház), Az öreg hölgy látogatása (Víg Színház), Néró (Stúdió K), Under500 Minifesztivál, Metropolisz (Maladype), Monotánc Fesztivál
- ◆ INTERJÚK: Jankovics Péter, Spiegl Anna
- ◆ DRÁMA: Helmert Woudenberg: A hazaáruló (fordította: Szőnyi András)



térre felülről nézünk, a színpad mögött a zenekar és a násznép feketében ül. A rideg, kemény hátteret adó rozsdás fémoszlopok a záróképben leomolva váratlan távlatot nyitnak: a kereszt formájú középső járáson mulatozó falusiak érkeznek.

Mohácsi (és Kovács) itt is a zenét dolgozta meg főleg, ezen kívül apró textuális játékokkal (bekerült a védjegy, a „Ne basszunk már szekéren!”), koreográfiai poénokkal (például Tündérke és Feri elnyújtott, néptáncos érkezése), gesztikus betoldásokkal (például amikor Feri, a lelkész az apának nyújtja át a gyilkos eszközt) dúsította az anyagot, de – operáról lévén szó – jelentős változtatások nem történtek. A menyasszony és a vőlegény átöltözését az ellentétes nemű családtagok segítik, vagyis inkább mohácsisan akadályozzák. A régmúlt és a jelen szereplői végig ott vannak a lejtő alján, ahonnan nincs menekülés. A nem vagy nem jól olvasott előjelek szerepe megnő: a fémoszlopokon egyre ismétlődő kopogtatás hiába figyelmezteti a szülőket, ők – természetesen – mégis meggyilkolják fiukat. Balikó Tamás és Nyakó Júlia súlyos jelenete ez: mintha terápiais újrajátszást látnánk, amelynek során néma tekintetük szinte könyörög, hogy a fiú mondja ki, kicsoda ő valójában.

Ahogy a pécsi előadás szigorú tere egyre mélyült, majd a fináléra kinyílt, a szintén Mohácsi András tervezte szombathelyi díszlet is mind újabb oldalait fedte fel a cselekmény előrehaladtával. A múlt titkainak feltárulásával a széthúzható, barokkos függönyökre festett enteriőrök is egyre „hátráltak”: a hetvenes évek elemes bútoraitól végül egy kihalt tanyáig, majd egy éjszakai erdő álomszerű képéig vergődünk. (Ez az egyetlen előadás, ahol az idegen egykori portréja felismerhetően a későbbi színész vonásait, itt Szerémi Zoltánét hordozza.) A gesztusokba sűrűsödő egyéni történetek megint hangsúlyosak: a menyasszonyát hegedülni „tanító” vőlegény és a kettejük közé

szorult mostohatestvér képe erős felütés. Talán kicsit túl erős is; mintha ebben az előadásban minden jelzésből hajszálnival több lenne a szükségesnél: például amikor a tévében dögöket széttépő vadállatokat nézünk, vagy amikor Tündérke újra és újra átöleli lányát, újra és újra megszakítva ezzel a cselekményt.

Az „idegen”, vagyis Balogh Imre Junior arcplasztika előtti portréja a mindenkori *Parasztopera*-előadások fontos kelléke. A kaposvári vizsgaelőadásban amolyan belső poénként szerepelt a díszletben Rusznyák Gábor bekeretezett fotója. Rusznyák a maga *Parasztoperáját* Miskolcon rendezte meg, ahol a Mohácsi és Kovács által módosított anyagot használta. Khell Zsolt tere konkrét és elvont: az oldalfal talán kiszuperált vasúti vagonokból áll, de szalmabálák és farekeszek is megjelennek a fölülről olcsó papírlampionokkal keretezett térben. Hátul hatalmas vászon: a kis létszámú násznép kejes élvezettel „élőzi” az újabb titkok feltárulását. A szereplők közötti viszonyok itt is jóval árnyaltabbak lesznek, mint Pintéرنél. Roland anyja rutinosan vadássza ki férje kezéből a stampedlit, de a református lelkész és kikapós felesége reménytelen kapcsolattól is sokat megtudunk.

Erdélybe eddig két előadás vitte „vissza” a *Parasztoperát*. Porogi Dorka marosvásárhelyi vizsgaprodukciója üres térben, látványos elidegenítő effektekkel dolgozva adott némi brechti ízt az alapvetően mégis megejtő realizmussal olvasott történetnek. A színpad hátsó falán óriási puzzle kapott helyet: számozott jelenetcímek szeszélyes sorrendben kirakva – ha sikerül őket a szereplőknek (és a nézőknek) rendbe szedni, feltárulhat a végzetes igazság. Az asztalra hajlított giccses műanyag terítő és a padra dobott szőttés ironikus erdélyi árnyalatot ad az amúgy üres térnek, amelynek hangsúlyos eleme az emelvényre helyezett, szépségflastrommal, parókával is ellátott barokk udvari zenekar.



A temesvári színházban Szikszai Rémusz mintha a sötét és a világos a darabban meglévő ellentéteit még messzebbre lökné egymástól. Néma szereplőt iktat be Karvezető néven: Mátyás Zsolt Imre hosszú, fekete klepetusban közlekedik, dirigál a zenészeknek, a szereplők körül ólálkodik, illetve ő indítja el a végzetes leleplezések sorát akkor, amikor meggyújtja az abszintot. Az idegen is az első pillanattól jelen van; legalábbis a „kóboj” árnyéka a nyitóképben a hátsó falra vetül. A tér vegyíti az esküvői sátor kisszerű szentségét egy tanyasi disznóvágás véres profánságával: a hűtőbe applikált fagyasztott disznótetem végig emlékeztet a halálra. Helyi poén is jutott ide: Tóth Bálint állomásfőnökből Pop Vali lett. A darab végén változtatott Szikszai: a gyilkosság előtti pillanatokban totális anarchia tombol a színpadon, Feri lelkész öngyilkosságra készül, Etelka pedig fojtogatja vetélytársát, Julikát. A gyilkosság letisztult, lírai szertartásszínháza után ide, a káoszba térünk vissza: Roland és Etelka a holttestek fölé állva nyújtja egymásnak a kezét, arcukra műmosoly ragad.

Zárásként – kivételt erősítő szabályként – említek egy diákszínjászó előadást. Demarcsek Zsuzsa kivételes pedagógusi-rendezői tevékenysége önmagában is figyelmet érdemel, azt meg egyenesen felvillanyozónak találtam, hogy Nyíregyházán az általa gründolt és életben tartott, hátrányos helyzetű fiatalokból álló Terne Cserhaja Színkörrel a *Parasztopera* nyomán dolgozott. A *Se istenem, se hazám* című produkció nemcsak azért lóg ki a sorból, mert nem profi körülmények között készült, hanem azért is, mert erős alkotói szándék érezhető rajta, hogy a feszes pintéri dramaturgiába belematasson – kevés sikerrel. A jó diákszínjászó előadás mindig a fellépők alkatából és egyéniségéből építkezik: Demarcsek rendezésében a főleg roma fiatalok leginkább a

táncban, az élőzenében és énekben jeleskednek. Az előadás követi a *Parasztopera* krimiszerű strukturáját, ám a zene minőségét és mennyiségét tekintve is jelentősen redukálódik, az énekeszéd prózában hangzik el, miközben az áriák egy része megmarad (és gyönyörűen szólal meg). Az új epizódok, a vázlatos karakterek lazítják a darab sűrű szövetét, és tompítják annak drámaiságát: a beavatkozások éles fényben láttatják a Pintér–Darvas szerzőpáros klasszikussá érett művének erőnyeit.

## Szutyok

A *Szutyok* a 2010-es ősbemutató idején bizonyos értelemben ott és akkor érvényes zeitstücknek is tetszhetett. Ez véletlenül sem a kiváló szöveg lekicsinylése: a 2008-as romagyilkosságok után járunk, meg azután, hogy 2009-ben a bíróság feloszlatta a Magyar Gárdát. Az addig a magánéleti drámákra fókuszáló Pintér közéleti érdeklődése a *Szutyokkal* vette kezdetét. Különösen izgalmas ezt a darabot elővenni egy vidéki kőszínházban, ahol a repertoárt számos tényező alakítja, mégis alapvető fontosságú a kiszámítható működés. Amibe első ránézésre nem feltétlenül fér bele egy szókimondó, trágár, cigányozó-zsidózó darab, amely vállaltan mutat sok hasonlóságot napjaink közbeszédével.<sup>18</sup>

A *Szutyok* színpadi hatástörténete ma még nem olyan gazdag, mint a *Parasztoperáé*: Hargitai Iván 2016-ban a szé-

18 A *Szutyok* hatástörténetéhez hozzátartozik „közmondásossá” válása: gondoljunk a szolnoki színidirektor, Balázs Péter elhíresült mondatára 2011-ből: „Én nem a szutyok oldalán állok”, Tóth Berta interjúja Balázs Péterrel, [https://szinhaz.hu/2011/04/19/nem\\_a\\_szutyok\\_oldalan\\_allok\\_interju\\_balazs\\_peterrel](https://szinhaz.hu/2011/04/19/nem_a_szutyok_oldalan_allok_interju_balazs_peterrel).

keszfehérvári Vörösmarty Színházban vitte színre, majd 2019-ben Gecse Ramóna a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen vizsgaelőadásként, illetve Guelmino Sándor a tatabányai Játszai Mari Színházban mutatta be. Miközben mindegyik produkció alapvetően ragaszkodott a szöveghez, az azt működtető groteszk, kegyetlen humort eltérő módokon adagolták, így a dráma más aspektusai erősödtek fel az előadásokban.

Hargitai két részben (!) játszott fehérvári stúdióelőadásának meghatározó eleme Cziegler Balázs deszkákból, lécekből épített mesterséges labirintusa. A pallókból képzett járásokon mintha mindenki szakadék fölött imbolyogna; szép, ahogy a férj, Attila egy mélyedésben állva tehetetlenül tűri, amikor felesége magával viszi mostohalányát az abortuszműtétre. Hargitai az intézetet és a falut mint háttérrel egyaránt komolyan veszi: az árva gyerekek tömegesen rontanak a reménytelenül elszánt házaspárra, míg az előregedett falusiak dermedt és féltelmes arccal figyelik (maszk van rajtuk), kiket szabadított rájuk Irén és Attila. Feltűnő, hogy Pintér ősbemutatójának vaskos humora Fehérvárra érve szinte teljesen kihűlt (Krisztik Csaba és Andrassy Máté hatásos burleszk párosa ellenére is). A műfaji megjelölés kortárs leltárt ígér, és valóban vádló számadás tanúi leszünk: a közösségi és a magánéleti nyomor újabb fejezetei nyílnak minden jelenettel. Pálya Pompónia bizalmatlan, animális lényként láttatja először Rózsi, aki később sem annyira agresszívan, mint inkább folyton a sírás szélén állva panaszolja életét és sorsát. Rózsi megölése hosszú és fájdalmas, véres tett: nyoma sincs a népmesei stilizációnak, ahogy Pintérnél Attila a kemence ajtaját egyszerűen rácsapja Szutyokra.

Gecse Ramóna marosvásárhelyi rendezésének számos megoldása stúdiumjellegéből fakad. Túlzó, elrajzolt helyzetgyakorlatok sorát látjuk, a nőgyógyász telefonja folyton csöng (aláhúzza, hogy a beteg a legkevésbé fontos számára), Béla a vonaton a mi jegyeinket is kezeli, az intézeti gyerekek bemutatkozása pedig magánszámok sorozata lesz. A nézők két oldalt ülnek, annak a keskeny sávnak a két oldalán, ahol a jó ritmusú, gyors váltásokkal operáló játék zajlik. Az ifjú színészek segéd-

vonalat kaptak (és feltehetően maguk is tettek) a karakterekhez: a figyelem nem arányosan oszlik meg a valódi drámát hordozó főszereplők és a buffó vonalat képviselő epizodisták között. A férj, Attila távirányítós játékautójával kergeti örületbe elgyötört nejét. Kocsis Anna Rózsi olyan, mint egy szelídítésre váró vadállat, akit Irén szívós türelemmel tör be. Az előadás legkérdésesebb pontja Rózsi visszatérése: nincs bomberdzseki, nem lesz árpádsáv, se bakancs, a fenyegető átalakulást külső jelzések nélkül kell megalapoznia a színésznek. Az üres térben nem jut hely a kemencének: Rózsi Attila szárítókötéllel fojtja meg, Regős János sem tér vissza egy pacsnierért, itt a vége.

Bátor és dicséretre méltó, ahogy a tatabányai színház következetesen igyekszik a nehezebb utat választani: Guelmino Sándor társadalmi-történelmi problémákról szóló szériájának (*A mi osztályunk, Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*) legújabb darabja a *Szutyok*. Az előadást az teszi különösen értékké, hogy erőlködés nélkül távolodik el az emblematikus pintéri előadás markáns világtól, miközben saját, az eredetivel párhuzamos közeget teremt. Szépen billeg Bányai György díszlete valós és rajzolt határán: Attila és Irén mintha egy időjárásjelző házikóból perdülne elő. A mozgó díszletelemek jelzésszerűen hoznak helyszíneket, miközben a gangos parasztház végig fölénk magasodik. A vásári romantika megjelenik az Irén által osztogatott piros mézeskalácsszívkekben: a szívtelen figurákat ez lendíti mozgásba. Míg Pintérnél az orvos és az intézeti nő emberfeletti hatalmát stilizált maszk és uszály jelezte, itt mindketten a valóságnál nagyobb alakokká nőnek; épp akkorán látjuk őket, mint saját élményeinkben. Az árvák flagelláns szerzetesek, a falulakók irodalmi köre látványosan dilettáns. Szakács Hajnalka nyers, már-már férfias erővel birkózza le Rózsi szerepét, igazán mindent megtesz azért, hogy senki ne szeresse, és célját el is éri. Érdekes, hogy a gyilkosság itt is hosszadalmas, nézőként nehezen viselhető aktus. Attila előbb elvágja Rózsi nyakát, majd idegesen szórja tele a teret liszttel. A matéria azonban nem rejti, nem rejtheti el a lényegét: a bűn vérvöröse átüt a törtféher felszínen.

Szutyok, r.: Hargitai Iván. Fotó: Horváth Gábor/Vörösmarty Színház, Székesfehérvár



FRITZ GERGELY

# PINTÉR BÉLA ÉS A MÚLTFELDOLGOZÁS CÍMKÉJE

*Színház az identitás- és az emlékezetpolitika kontextusában*

Pintér Bélán kívül kevés olyan alkotó van a magyar színházi palettán, akinek életműve az övéhez hasonlóan szorosan összefonódik kivívott társadalmi státuszával és nyilvánosságbeli önreprezentációjával. Pintér társadalmi pozíciója tudatos társulatépítési munkájával és előadásainak sajátos esztétikájával magyarázható: a jellegzetes pintéri formanyelv a társulat köré gyűlt közönségnek is identitást adott, így Pintér a függetlenek közt kiemelt szereplővé vált. Pintér önreprezentációja kapcsán a nyilvános felszólalások és a színpadi alakítások nem választhatóak élesen ketté, hiszen a társadalmi státusz a színpadi fikció világába is beleíródik, az alkotói formanyelv pedig rendre visszaköszön (még ha ritkábban is) a nyilvánosságbeli szereplések alkalmával. Utóbbira szép példa az NKA beszántása elleni tavalyi tüntetés, amelyen Pintér a saját írói stílusára jellemző iróniába csomagolta a rendszerkritikát. Ennek a kétirányú, tehát a drámai és a nyilvánosságbeli keret közti játéknak az előadások közül a *Jubileumi Beszélgetések* a legékeesebb példája, amelyben Pintér esztétikai aprópénzre váltja a társulathoz és a személyéhez tapadt mítoszokat – s nem meglepő módon az önkritikából is saját brandjét építi tovább.

A többrétegű brand egyik vetülete az a társadalmi pozíció, amelyből Pintér – akinél az előadások „direkt mondanivalója” nem leválasztható az író-rendező személyéről – véleményformáló értelmiségiként lép elénk. Pintér korábban is nyilatkozott jól idézhető mondatokat a (kultur)politikai helyzetről („az előző kormány pénzt adott, a mostani témát”), és a kritika is előszeregettel reprezentálta őt, pontosabban darabjait és rendezéseit markáns üzenettel bírta, a jelent diagnosztizáló értelmiségi véleményként.<sup>1</sup> Ez a kvázi lángoszlopszerep nem különíthető el az életműtől, hiszen jócskán hatással volt és van annak alakulására.

A munkásságának megítélésében elterjedt címkék közül most azokat fogom tüzetesebben megvizsgálni, amelyek Pintér

alkotói működését a műltfeldolgozás programjával kapcsolják össze. Szigorúan véve két előadás tartozik ebbe a korpuszba: a *Gyévuska* (2003) és a *Titkaink* (2013). Pintér ezzel a két darabbal került be a műltfeldolgozást felvállaló színházi alkotók csoportjába, ahogy Szabó Attila írja: „A magyar színpadokon a legszembetűnőbbben Pintér Béla és Társulata, a Mohácsi testvérek, a budapesti Katona József Színház bizonyos előadásai vagy a független színházak közül a PanoDráma törekszenek tudatos és programszerű módon a műltfeldolgozás színrevitelére [...]”<sup>2</sup> Ha csak a közelmúltra összpontosítunk, Pintér főként a *Titkainkkal* vált ennek a „klubnak” a tagjává, amihez a bemutató környékén az LMP ügynöktörvény-tervezetének többszöri benyújtása és elutasítása további aktualitást adott, megágyazva az előadásnak egy aktuálpolitikai kontextust is. Pintér ennek nyomán és független színházi pozíciójából fakadóan kétszeresen is ellenálló alkotóvá stilizálódott, hiszen a *Titkaink* egyfelől ironikusan ábrázolta a kormánypárt anti-kommunista retorikájának álságosságát, másfelől társadalmi ügyet szolgált a műltfeldolgozás felvállalásával.<sup>3</sup>

A műltfeldolgozás értelmezési fókuszja főként az utóbbi években vetült Pintér munkásságára,<sup>4</sup> a *Gyévuska* 2003-as bemutatója után megjelent kritikák még nem érvényesítik a műltfeldolgozást, illetve az emlékezés szempontjait. Egyrészt akkor még nem látszott Pintér pályájának íve, másrészt a tematika kapcsán sem merült fel, hogy az előadás ezzel bármilyen módon társadalmi ügyet szolgált. A kritikák akkor sokkal inkább Pintér alakulófélben lévő formanyelvével és dramaturgiájával foglalkoztak, illetve annak kérdésével, hogy Pintér tud-

1 „Nehéz elhinni, hogy mindez benne van a mindössze kétórás előadásban. Pedig benne van – egész Magyarország, úgy, ahogy csak a színház tudja megmutatni, és ahogy a színháznak kell megmutatni. Ha van egy Pintér Béla, aki nemcsak hajlandó, de képes is erre.” Kovács Bálint, „A besúgásra épült nemzet”, *Egyfelvonás*, 2013.10.09., <https://egyfelvonas.reblog.hu/a-besugasra-epult-nemzet>.

2 SZABÓ Attila, „Emlékezet, múltidézés, műltfeldolgozás. Performatív műltfeldolgozás – néhány alapvetés”, *Színház* 51, 11. sz. (2018): 2–7, 7.

3 „Míg a politika képtelen szembenézni az ügynökkérdéssel, Pintér Béla és társulata újabb virtuóz előadásban teszi meg helyette: hálára azonban nem számíthat érte.” RÉNYI Ádám, „Pintér Béla válaszol az ügynökkérdésre”, 2013.09.29., <http://pbest.hu/sajto/eloadas/titkaink/renyi-adam-pinter-bela-valaszol-az-ugynokkerdesre/>.

4 Szabó Attila szövege mellett lásd TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere. A műltfeldolgozásról a magyar színházban”, *Színház* 46, 2. sz. (2013): 5–13.



Gyévuska. Fotó: Dusa Gábor

egyáltalán darabot írni.<sup>5</sup> Amiből világosan látható, hogy akkoriban a múltfeldolgozás és az emlékezés még nem jelent meg olyan előíró elvárásaként, mint közel tíz évvel később. Ez egyben azt is igazolja, hogy a történelmi múlttal való társadalmi számvetés, tehát a múltfeldolgozás megjelenése a nyilvánosságban korántsem értéksemleges és ideológiamentes jelenség, hanem szoros összefüggésben áll az aktuális (emlékezet)politikai és társadalmi folyamatokkal.

A *Gyévuska* és a *Titkaink* bemutatása között eltelt egy évtized alatt épp ez változott meg radikálisan: az emlékezés imperatívusza, azaz a 20. századi népiirtásokban és üldözésekben elhunyt áldozatokra való emlékezés kötelessége és követelménye a rendszerváltást követően Kelet-Európát is elérte. Nyugaton ez a program a hetvenes években elkezdődött, Kelet-Európa pedig a rendszerváltások után épp a múlt nyugati, főként német mesterelbeszéléséből olvasta ki a „felnöves” elvárását és a maga adósságait a múltfeldolgozás területén.<sup>6</sup> A nyugati minta követésének kilencvenes évekbeli modernizációs programjába azonban tökéletesen beleillett ez a vonal: a múltfeldolgozás programja mögött markáns civilizációs mozzanat húzódott meg, hiszen a magyar emlékezetpolitikai viták gyakori hivatkozási pontja az etalonként felmutatott német múltfeldolgozási gyakorlat, ez az idealizálás pedig a tudományos beszédmódtól sem volt idegen.<sup>7</sup> Hiába telt el azonban több mint három évtized, az emlékezetpolitikai konfliktusok mégsem csitultak,

sőt, inkább kiéleződtek, dacára annak, hogy időközben számos, az emlékezetet támogató intézmény jött létre (emléknapok, múzeumok, megemlékezések). Zombory Máté „Az emlékezetpolitika tanulságai” című cikkében pontosan arra mutat rá, hogy egyre élesebb az ellentmondás az emlékezetpolitikák intézményesülése és az általuk elérni kívánt társadalmi megbékélés hiánya között.<sup>8</sup> Zombory szerint a politika szolgálatába állított emlékezet nemhogy csitítja, hanem inkább felkorbácsolja a múltbeli szenvedésekre alapozott identitáspolitikai játszmákat, hiszen „az áldozatok nevében fellépő társadalmi szereplők két táborra oszlanak, és saját szenvedésük elismertetését követelik a másiktól, és ezen elismerés hiányát az elnyomás egy formájának (az elismerés megtagadásának) tekintik”.<sup>9</sup> A politikai alapon, leegyszerűsítve két részre, konzervatív és liberális oldalra osztott magyar emlékezetközösség tagjainak identitáspolitikai harca épp a két, oldalanként sajátjának tekintett trauma elfogadtatásának, azaz Trianon és a holokauszt fájdalomának legitimálásának jegyében zajlik.<sup>10</sup>

Ettől az emlékezet- és identitáspolitikai küzdelemtől a színház intézménye sem mentesül, sőt, kitüntetett szerepet kap benne. Zombory nemcsak arra mutat rá, hogy az emlékezet identitáspolitikai konfliktusokat generál, hanem arra is, hogy az „emlékezet a társadalmi csoportok kialakításának és képviselésének tétjévé vált”,<sup>11</sup> azaz – a Pintérhez tapadt címkékre visszautalva – alkotói oldalról is hiteles identitást kínál fel az emlékezés és a múltfeldolgozás felvállalása. Nem véletle-

5 TOMPA Andrea: „Mindenkinek a maga gyévuskája”, *Színház* 37, 3. sz. (2004), 6–9.

6 SIPOS Balázs, „Rítusok és mondák. Aleida Assmann: Rossz közérzet az emlékezetkultúrában”, *Magyar Narancs* 29, 17. sz. (2017).

7 Laczó Ferenc György Péter *Apám helyett* című könyvről írt recenziójában jelzi ezt a következtetlenséget: LACZÓ Ferenc, „Az emlékezés feladata”, *Beszélő* 16, 5. sz. (2011), <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-emlekezés-fel%20ADa%20ADdata>.

8 ZOMBORY Máté, „Az emlékezetpolitika tanulságai”, *Mérce*, 2020. július 14., <https://merce.hu/2020/07/14/az-emlekezetpolitika-tanulsagai/>.

9 Uo.

10 GYÁNI Gábor, „A magyar emlékezet helyei és a traumatikus múlt”, *Studia Litteraria* 51, 1–2. sz. (2012), 41–50.

11 ZOMBORY, „Az emlékezetpolitika...”.

nül születtek olyan kritikák a *Titkaink* után, amelyek „nemzeti színháznak” nevezték Pintér társulatát. Ugrai István akkori cikkében amellet érvelt, hogy „ha a nemzeti alatt a magyar nemzettel kapcsolatos érdemi kérdésekkel, múlttal és jellel egyaránt foglalkozót, a hagyományt folyamatosan újraértelmezőt, az újat a régi fénytörésében láttatót értünk, akár metező humorral, de emberi szeretettel, akkor a legnemzetibbnék a Pintér Béla és Társulata nevezhető”.<sup>12</sup> Ugrai soraiból egy erőteljesen polgári színházeszmény olvasható ki, amely szerint a színház pedagógiai feladatot tölt be azzal, hogy a magyar nemzettel való érdemi kérdéseket tárgyalja, amihez ezen logika szerint van is egy – társadalmi osztálytól és ideológiai beállítottságtól függetlenül – mindenki számára elérhető, közös nyelvezet. Csáki Judit kritikájában szintén felbukkan a műtfeldolgozás felvállalásának szempontja: „Éppen a múlttal való tárgyilagos vagy szenvedélyes szembenzés hiánya a gyökere megannyi mai nyavalyánknak, és itt többre kell gondolnunk, mint az ügynökakták megnyitására minden kormányzat általi elsumákolására.”<sup>13</sup> Ahogy erre fentebb utaltunk, a *Gyévuska* bemutatásakor még nem volt perdöntő a múlttal való viszony artikulálása, az elmúlt évtized emlékezetpolitikai küzdelmei viszont megteremtették azt a struktúrát, amelyben szükségessé vált a pozicionálás: látható, hogy Pintér hitelesen bele tudott állni a műtfeldolgozást felvállaló alkotó szerepkörébe, amit a kritika megértett és sikeresen vissza is igazolt.

Retrospektív olvasatban azonban a múlt hatása és a társadalmi konfliktusok jelenléte egy sokkal mélyebben gyökerező dramaturgiai szervezőelem Pintér darabjaiban. Ha kilépünk a történelmi múltba értett műtfeldolgozás vizsgálati keretéből, és a korpuszba sorolt előadásokat színházesztétikai szempontból közelítjük meg, nyilvánvalóvá válik, hogy a *Gyévuska* és a *Titkaink* egyszerű tematikus besorolás alapján kapták meg a

„műtfeldolgozás előadásai” címkét. Ez az elemzési irány kizárólag a műtfeldolgozás és az emlékezés sikere/sikertelensége felől teszi ezeket az előadásokat ítélet tárgyává. Visszatekintve ugyanakkor a *Titkaink* és a *Gyévuska* még tematikusan is csak megszorításokkal tér el Pintér érdeklődésének fő csapásirányaitól, hiszen Pintér darabjainak többsége társadalmi konfliktusokra, mikrovilágok összecsapására épül.<sup>14</sup> A konfliktus fogalmának használata a társadalmi traumák helyett szándékos: mivel Pintér vérbeli dramatikuss szerző,<sup>15</sup> darabjai konfliktuson alapulnak, s ezektől a konfliktusoktól a tárgyalt két darab sem mentes. A műtfeldolgozás kérdésiránya paradox módon épp azt fedi el, hogy a magyar színházban nem termett olyan vállalkozás az elmúlt évtizedekben, amely a múlt tematikus megjelenítését egy specifikus színházi formanyelvvel párosította volna (és ebbe a részvételi színházat most nem értjük bele). Pintér pályájának jelentős része épp annak ékes példája, hogy a szerző-rendező következetesen ragaszkodott saját formanyelvéhez. A *Sütemények királynője* ugyanazt a korszakot tematizálja mint a *Titkaink*, csak hiányoznak belőle a nyolcvanas évek nosztalgiját kiváltó motívumok (Róna meggy és Skála-szatyor), illetve az urbánus közeg kulisszája. A *Gyévuska* operaszerű szerkezete formailag a *Parasztopera* folytatása, a *Parasztopera* dramaturgiája pedig szintén egy társadalmi konfliktus kiéleződésére épül.

A probléma tehát inkább a műtfeldolgozás fogalmának szűkösségéből adódik, illetve az emlékezetkultúra identitás-alapú struktúrájából. Szabó Attila maga is utal arra, hogy a műtfeldolgozás fogalma egy idealisztikus folyamatot rajzol ki, amelynek végpontja a feldolgozás megvalósulása.<sup>16</sup> Az aktuális emlékezetpolitikai konfliktusok ismeretében azonban ez aligha tűnik elgondolhatóknak. Az alapzat inkább az identitáspolitikai küzdelmek megmerevedését és kiúttalanságát mutatja fel.

12 UGRAI István, „A nemzeti színház”, <http://pbest.hu/sajto/eloadas/titkaink/ugrai-istvan-nemzeti-szinhaz/> (eredeti megjelenés: 7ora7.hu).

13 CSÁKI Judit, „Ügynökkérdésbe bonyolódott Pintér Béla”, *hvg.hu*, 2013.10.05., [https://hvg.hu/kultura/20131006\\_Ugynokkerdesbe\\_botlott\\_Pinter\\_Bela](https://hvg.hu/kultura/20131006_Ugynokkerdesbe_botlott_Pinter_Bela).

14 P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón* (Budapest: L'Harmattan, 2014), 123–135.

15 KRICSFALUSI Beatrix, „Ha nem hiszed, akkor se járj utána”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 2–6.

16 SZABÓ Attila, „Emlékezet, múltidézés...”, 3.

Titkaink. Fotó: Puskel Zsolt



Brazília művészeti életről ritkán írunk. Erdődi Katalin a Porto Alegre-i Goethe Intézet meghívására még tavaly töltött közel három hetet a fél kontinensnyi dél-amerikai országban: részt vett egy kétnapos konferencián, amely *Cuidado, Arte!* (Vigyázat, művészet!) címmel a művészeti szabadság aktuális kihívásait és dilemmáit feszegette (a konferenciaprogram német és portugál nyelven a Goethe Intézet egyszerűsített linkjén található: <https://bit.ly/35RWYrg>), s miközben rálátást nyert az ottani kulturális intézményrendszer problémáira, számos helyi kortárs művésszel is megismerkedett. Meghívásának apropóját a németországi Impulse Színházi Fesztivál keretében szervezett *Art Under Pressure* (Művészet nyomás alatt) című nemzetközi konferencia (részletes program angol nyelven: <https://bit.ly/33ToLVG>) adta, amelyben 2019 nyarán művészeti vezetőként működött közre. A Porto Alegreben tartott előadásában az európai kultúrpolitikai változásokra fókuszálva Magyarország és Lengyelország példáján mutatta be az autoriter rezsimek kulturális károkozását, és felhívta a figyelmet arra, hogy a nagyobb szabadság kivívásához a kulturális terület, az intézményi struktúrák belső átalakulása (átalakítása!) is szükséges, ehhez pedig a feminista, antirasszista és dekolonizációs intézménykritika fontos támpontokkal szolgálhat. Expozójára a brazil kollégák igen intenzíven reagáltak – ráismerve a Kelet-Európában és Braziliában zajló politikai folyamatok közötti hasonlóságokra. „Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy egyedül vagyunk, holott ez egyáltalán nem igaz” – mondták többen is. Számára ez és brazíliai útja nemcsak a tudás- és tapasztalatcsere jelentőségére világított rá, hanem arra is, mennyire nagy szükségünk van ilyen találkozásokra ahhoz, hogy közösséget tudjunk vállalni egymással. Az alább olvasható írás egy rendhagyó napló, amely a legfontosabb művészeti találkozásait veszi számba, ezt pedig egy hosszabb „váltóinterjú” követi, amelyben Braziliában és Magyarországon dolgozó művészeket és kurátorokat kötött össze az elmélyültebb szakmai párbeszéd szándékával.

ERDŐDI KATALIN

# VIGYÁZAT, MŰVÉSZET!

*Függetlenek Braziliában*

## **Az állandó művész**

**La Maré, Rio de Janeiro**

Lia Rodrigues nemzetközi hírű koreográfussal a társulatának és tánciskolájának otthont adó Centro da Artes da Maré művészeti központban találkozunk, a Maré favela szélén. A korábban hajók szervizelésére használt hangárépület dupla félcső konstrukciója nyitott és szellős, a színház- és próbaterem egymással szomszédos tereit egyszerűen, de funkcionálisan, láthatóan szerény költségvetéssel alakították ki. A hely 2009-ben nyitott meg, de folyamatosan dolgoznak rajta, hogy

egyre jobb körülményeket teremtsenek az ott tanuló és dolgozó táncosoknak. A központ működését elsősorban Lia társulatának külföldi fellépései, valamint koreográfusi munkájának bevételei finanszírozzák. Megemlítem neki, hogy brazil független táncosokkal és koreográfusokkal való beszélgetésem során volt, aki megjegyezte, hogy Lia helyzete más, mert „neki állandó társulata van”. Erre felnevet: „Nincs állandó társulatom, egy folyamatosan változó csoport vagyunk, én csak *állandó művész* vagyok! Az, hogy egy nagyobb csoporttal, egy ún. társulattal dolgozom együtt, részemről egy döntés, de egyben vállalás is, meg kell dolgoznom azért, hogy ezt lehe-

tövé tegyem, ez egyáltalán nem könnyű. Voltak olyan évek, amikor szinte a semmiből, a semmiért dolgoztunk, mégis csináltuk, kitarítottunk.”

Társulatának jó része a favela fiataljai közül kerül ki, Lia már a művészeti központ megnyitása előtt is itt dolgozott. Húsbavágó, elemi erejű és fizikális, ugyanakkor érzékeny és éleslátó társadalomkritikával átszótt munkái – például a Trafóban 2006-ban bemutatott *Such Stuff As We Are Made Of* vagy a jelenleg nemzetközi fesztiválokon turnézó *Fúria* – többek között a favelákban élők valóságáról, a társadalmi egyenlőtlenségekről, a hétköznapi tapasztalatáról tanúskodnak. „Fontos nekem, hogy a Maréban dolgozom – mondja Lia. – Ez egy választás, így tudok kapcsolatban maradni a valósággal, és tanulni az itt élőkől. De nagy különbség, hogy én mindennap hazamegyek egy olyan városrészbe, ahol tisztelik az emberi jogokat, míg azoknak, akik itt élnek, ideértve a táncosaim egy részét is, maradniuk kell, és együtt kell élniük a közbiztonság és az alapvető szolgáltatások hiányával.”

Mit jelent a Maréban élni? A favela egy poros kisváros benyomását kelti. Girbegurba utcák, többnyire járda nélkül, a mellözöttség és a marginalizált helyzet a közművek hiányában mutatkozik meg. Látszólag mindenki önerőből építkezik, sok a vakolatlan, toldott-foldott épület, amelyeken nyomon lehet követni, hogy kinek mikor volt éppen pénze, lehetősége az otthonát egy kicsit továbbépíteni. Ami az ottani sétám alatt nem látszik: gyakoriak a fegyveres összecsapások a különböző bandák között, amelyek a kerületet egymás között zónákra osztják. Főleg a zónák határain élőknek nehéz, ők sokszor arra kényszerülnek, hogy megvastagítsák a házuk falait, hogy azok jobban ellenálljanak a lövéseknek. A rendőrségi beavatkozások miatt gyakran szünetel az iskola, bezárnak a negyedben működő – főleg nonprofit és közösségi – intézmények, ilyenkor Liának sem tudnak dolgozni. Előfordul, hogy a rendőrök helikopterről lőnek, jelentős kárt okozva az ott élőknek, amit senki sem kompenzál. Látogatásomkor Liának arról mesélnek, hogy hamarosan változik a rendőrségi akciók szabályozása, és előre bejelentett intervenciók helyett bármikor történhet nagyobb beavatkozás, ami a civilek szempontjából kifejezetten veszélyes.

Lia kollégájával sétálunk éppen, amikor jön a körüzenet. Egy rendőrt elraboltak, valószínűleg akció lesz. Azonnal visszaindulunk a művészeti központba. Az utcákon érzékelhető a feszültség, mindenki kicsit gyorsít, siet hazafelé. Nem mesze egy papírsárkány repül fel a háztetők fölé. Állítólag ez a jelzés, hogy éppen arra jár a rendőrség. Már a központban vagyunk, amikor halljuk az első lövéseket.

### A pellengérré állított anya SESC 24 de Maio, São Paulo

Elisabete Finger koreográfussal a SESC-hálózat egyik belvárosi szociális-kulturális központjának<sup>1</sup> legfelső emeletén, egy kávézóban találkozunk, amelynek hűsítő medencéit a környékbeli szegény gyerekek vizes játszótérként használják, így beszélgetésünket végig gyerekvisongás és vízcsofogás kíséri. Elisabete arról mesél, hogy mennyire nehéz Brazíliában fiatal művészként új produkciónkat létrehozni, mennyire más, mint Nyugat-Európában, ahol hosszabb ideig élt. Először Franciaországban dolgozott, majd Németországban, a berlini HZT

(Inter-University Centre for Dance) koreográfusi mesterszakán tanult. Néhány éve tért vissza São Paulóba részben családi okokból, részben azért, mert itt szeretne dolgozni, de a szavaiból azt hallom ki, nem számított rá, hogy ilyen nehéz lesz. „Ha nem vagy jelen, könnyen elfelejtenek. Idáig (értsd: Brazíliáig) nem terjed a figyelmem” – jegyzi meg kritikusan, amikor a külföldi kapcsolatok ápolásáról, nemzetközi koprodukciónak lehetőségéről beszélgetünk.

Brazíliában akarata ellenére, egy váratlan incidensnek köszönhetően került reflektorfénybe, helyesebben egy konzervatív csoportok által a művészet „erkölcstelensége” kapcsán kirobbantott botrány keresztüzébe. „A kislányommal a Modern Művészeti Múzeumban voltunk Wagner Schwartz performanszán, aki Lygia Clark brazil képzőművész ikonikus *Bichos* (Lények, 1960) című munkáját dolgozta fel. Az előadásban Schwartz meztelen teste szolgált szobrászati alapanyagként, amit a látogatók kedvükre formálhattak, hasonlóképpen Clark változékony, hajlítható-alakítható szobraihoz.” Ezt tette Elisabete gyermeke is. Erről a pillanatról videofelvétel készült, amelyet konzervatív csoportok manipuláltak, majd elkezdtek a közösségi médiában terjeszteni mind az alkotónak, mind Elisabetének, az anyának egy karaktergyilkossággal felérő virtuális lincselést zúdítva ezzel a nyakába. Halálos fenyegetések, rendőrségi feljelentések, peres ügyek következtek. A konzervatív média pedofiliától és családvédelemtől volt hangos: Elisabetét gondatlansággal vádolták, és a művészet szabadságának korlátozását követelték.

Nem egyedi esetről van szó. Maikon K előadóművészt a katonai rendőrség obszcenitálásért tartóztatta le, miután Brasilia városában a Nemzeti Múzeum előtt előadta *DNA of DAN* (DAN DNS-e) című díjnyertes performanszát, amelyben meztelenül és mozdulatlanul áll egy átlátszó műanyag buborék közepén; a munkáját megrongálták. Renata Carvalho *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* (Az evangélium Jézus, a menny királynője szerint) című darabját cenzúrázták, neki pedig megtiltották, hogy transznemű színésznőként játssza Jézust. Mindez 2017-ben történt, évekkel Jair Bolsonaro megválasztása előtt, ami egyértelműen jelzi, hogy a szélsőjobboldali politikus hatalomra jutása egy már korábban megkezdődött konzervatív fordulat következménye. „Hirtelen mindenkinek véleménye volt arról, hogy anyaként mit kellett volna tennem. Rengetegen ítékeztek felettem, és ez felnyitotta a szememet azzal kapcsolatosan, hogy a brazil társadalom hogyan vélekedik a nőkről, az anyákról” – meséli Elisabete.

A Festival Curitiba felkérésére a négy művész az őket ért támadásokat a *Public Domain* (Nyilvánosság) című előadásban dolgozta fel. Korábban nem dolgoztak együtt, de úgy döntöttek, hogy közösen reflektálnak a történetekre, és visszaveszik a jobboldali politikától a nyilvános teret, hogy saját tapasztalataikból kiindulva beszéljenek a körülöttük zajló társadalmi átalakulásról. A darabban jelentős sikert arattak, Brazíliában és Európában is turnéztak. „A nagy érdeklődés részben a téma aktualitásának, a politikai helyzetnek volt köszönhető” – teszi hozzá Elisabete, aki *MONSTRA* (Szörny) címmel egy új előadásban dolgozik, amelyben az emberi társadalom és a természet viszonyával, új közösségek és ökoszisztémák lehetőségével foglalkozik. „Szeretném az emberi és nem emberi határait feszegetni, ezért emberek és növények számára készítettem koreográfiát. Új anyagokkal, élővel és élettelenel kísérletezem, miközben továbbra is kutatom az elfogadhatónak tartott női viselkedés kulturális konvencióit.”

<sup>1</sup> A SESC-hálózat bemutatása (angol nyelven): <https://www.as-coa.org/articles/presentation-sesc>.



Rettegés és ínség a harmadik millenniumban. Fotó: Sergio Silva

## Rettegés és ínség a harmadik millenniumban SESC Bom Retiro, São Paulo

Egyik SESC-ből a másikba ezúttal előadást nézni érzem: az Eugênio Lima és Claudia Schapira által vezetett Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (Center Bartholomew of Testimonials) kollektíva – amely munkájában az epikus színházat a hiphoppal ötvözi – *Rettegés és ínség a harmadik millenniumban* című darabját. A SESC amfiteátrumszerű színházterme kb. négyszáz férőhelyes – és telt ház van. A színészekből, DJ-kből, rapperekből és spokenword-előadókból álló társulat Bertolt Brecht *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* című drámáját dolgozza fel, amely a német író legszókimondóbban náciellenes darabjának számít. Az előadás a „harmadik millenniumba” helyezi a történeteket, és provokatíván reflektál a brazil aktuálpolitikai helyzetre. Minden portugálul hangzik el, feliratok nélkül, a szójátékok és az erőteljes zeneiség nehezítik a szó szerinti megértést, de talán nem is ez a lényeg. Az előadás kirobbanó energiája lenyűgöz, ahogyan jelenetről jelenetre fontos politikai témák kerülnek terítékre, amelyeket a fekete és fehér előadókból álló, mixed race társulat kompromisszumok nélkül dolgoz fel érzékeny monológok, csoportos táncjelenetek, hiphop kórus- és dalbetétek, valamint dokumentarista videobejátszások segítségével. A fasizmust ellenzők, a „túloldal” gyengeségének kritikáját – ami a Brecht-dráma fontos eleme – a Núcleo Bartolomeu a közönséghez intézett felhívásba fordítja át, amelyben egymás erősítésére és a politikai szövetségalkotásra helyezik a hangsúlyt: „Ezt azoknak mondom, akik élnek, akiknek még dobog a szíve: sose feledjétek, hogy melyik oldalon álltok, fogjatok

össze, vigyázzatok egymásra, legyetek tudatosak! Emlékezzetek, nemcsak azokra, akik már nem élnek, hanem azokra is, akik most élnek, illetve élni fognak!”

Ezekkel a kiszólásokkal a brechti elidegenítő effektus bizonyos értelemben a visszajára fordul, és az előadás során egyre inkább az előadókat és nézőket összekovácsló közösségi érzést erősíti. Ez a darab végén csúcsosodik ki igazán, amikor a taps a baloldali ellenzék politikai követelésének együttes skandalásába megy át: „Lula livre!” (Engedjék szabadon Lulát!) Mind a színpadon, mind a nézőtéren öklök lendülnek a magasba. Körös-körül állnak az emberek, kiállásukkal és hangjukkal egy közös politikai akaratnak követelnek teret. Még most is elszorul a torkom, ha erre visszagondolok. Azok a pillanatok jutnak eszembe, amikor egy-egy, tömegeket megmozgató tüntetésen egy különösen erős, gyakran elérzékenyüléssel párosuló érzelm kerített hatalmába. Erről beszélhet Chantal Mouffe belga teoretikus, a baloldali populizmus szószólója, amikor „politikai szenvedélyről”, az érzelmek mobilizálásának jelentőségéről ír<sup>2</sup> hangsúlyozva, mennyire fontos, hogy a mai politikai mozgalmak a demokrácia iránt ébresszenek ilyen érzelmeket, és ezt a szenvedélyt egy, a mostaninál radikálisabb demokrácia kiépítésébe csatornázzák. Ebben a művészetnek is nagy szerepet tulajdonít. Hát, feladatra fel!

2 Chantal MOUFFE, *The affects of democracy*, <https://www.eurozine.com/the-affects-of-democracy/>. Ez az írás rövid áttekintést ad Mouffe gondolkodásáról, a szenvedély és a (kollektív) érzelmi azonosulás jelentőségéről napjaink politikai mozgalmában, és arról, hogy milyen szerepet tulajdonít ennek az általa propagált – konfliktuson, és nem konszenzuson alapuló – radikális demokrácia lehetőségeit illetően.

# HAZÁDNAK ÖNKÉNTÉLENÜL...?

*Kisebbségi pozíció és alkotói stratégiák Brazíliában és Magyarországon*

Az alábbiakban olvasható lapunk első váltóinterjúja. Kicsit olyan ez, mint a váltófutás: a beszélgetés kezdeményezője teszi fel az első kérdést, majd az, aki erre válaszol, utána valaki mástól kérdezhet. A stafétát ezúttal SÓNIA SOBRAL (Centro Cultural São Paulo), BALOGH RODRIGÓ és ILLÉS MÁRTON (Független Színház), IRAMAIA GONGORA és EUGÊNIO LIMA (Legítima Defesa), valamint ERDŐDI KATALIN adogatja egymásnak.

**Erdődi Katalin:** Érdekes párhuzamokat látok a Független Színház és a Legítima Defesa munkája között, főképp az önreprezentáció kérdésében. Ezért is kezdeményeztem ezt a beszélgetést, mert kíváncsi vagyok, hogyan alkottok művészként egy olyan, ún. „kisebbségi pozícióból”, amelyet túlnyomórészt a többségi társadalom, a többségi kultúra határoz meg. Sóniával mindkettőnket foglalkoztat a kurátori felelősség kérdése, ezen belül is az, hogy reprezentáció és láthatóság szempontjából milyen politikát képviselünk az intézményeinkben, illetve művészeti programjainkban. Hogyan tudunk másképp dolgozni, hogyan tudunk tenni az ellen, hogy a többségi társadalom, illetve kultúra kirekesztő hatását termeljük újra? A művészeti és kulturális munka potenciálját elsősorban a képzelőerőben látom, abban, hogy képesek vagyunk *másképp* elképzelni és láttatni a világot – nemcsak egy-egy alkotáson keresztül, hanem rendszerszinten is. Eugênio és Iramaia, számomra a kollektívátok nevének – Legítima Defesa – történelmi vonatkozása van, főképp észak-amerikai polgárjogi mozgalmak jutnak róla eszembe. Hogyan választottátok, mi volt az apropója?

**Eugênio Lima:** A név a csoport megalakulásához köthető. Az első együttműködésünk a Brett Bailey dél-afrikai rendező *Exhibit B* című előadása körül kialakult bonyolult helyzetre reagált. A darab a gyarmatosító múltat, valamint napjaink rasszizmusát tárgyalja, miközben formailag egy emberi állatkertet idéz meg, ahol a fekete előadók az „állatok”. Az előadást a MIT Fesztivál<sup>1</sup> hívta meg São Paulóba, ahol a tervek szerint helyi közreműködők játszották volna a feketéket. Az lett volna a feladatuk, hogy megtestesítsék a rendező által kreált képeket, és mindezt némán, vagyis nem volt lehetőségük a meg-

szólalásra, mert a tárgyasításuk rendezői koncepció volt. A brazil fekete mozgalom tiltakozásba kezdett az előadás ellen, míg a többségi sajtó támogatta a darab bemutatását. Fontos kérdések merültek fel: miért hívott meg a fesztivál egy fehér rendezőt, hogy a rabszolgaság és a gyarmatosítás brutalitásáról beszéljen? Kulturális kisajátításról van-e szó? Mi a rendező szerepe, és milyen pozícióból beszél?

**Iramaia Gongora:** A helyi közreműködők ismerték a darab tartalmát, megkapták a videodokumentációt, hogy tudják, mit kell majd csinálniuk. Ezért mindenki, beleértve a fekete mozgalmat is, azzal vádolta őket, hogy eladták magukat, amikor elvállalták a szerepet. Hatalmas botrány tört ki, ami nemcsak a rendező és a fesztiválszervezők számára volt rettenetes, hanem az előadóknak is, akiket ilyen módon újra elhallgattattak.

**E. L.:** A fesztivál „Faji kérdések a színházban” címmel felkért egy szeminárium vezetésére. Óriási vitáink voltak, és végül úgy döntöttem, hogy nem támogatom a darabot. Rájöttem, hogy ha a MIT műsorra tűzi az előadást, akkor néhányan mindent megtesznek majd azért, hogy ellehetetlenítsék, miközben mások azért tesznek meg majd mindent, hogy akár rendőri védelem alatt bemutathassák a fesztiválon az előadást. Azaz adott esetben a rendőrség fekete embereket fog megverni azért, hogy más fekete emberek játszassák ezt a darabot. Ez így már politikai döntés, nem csupán művészeti kérdés. Végül az előadást lefűjték, a kurátorok anyagi okokra hivatkoztak. A fekete mozgalom győzelemként, a sajtó cenzúraként könyvelte el a történeteket. Brett, a rendező áldozattá vált, míg a közreműködőket továbbra is azzal vádolták, hogy nincs politikai tudatuk. Ezt követően kerestek meg az előadók azzal a kéréssel, hogy csináljunk egy intervenciót válaszként. Nem akartam a darab körül kialakult helyzetet tovább tárgyalni, ezért azt javasoltam, hogy foglalkozzunk azzal, amiért mindennap harcolunk, ez pedig az életben maradáshoz való jog. Megbeszéltük, hogy a fekete fiatalok elleni

<sup>1</sup> A MITSp 2013 óta São Paulo nemzetközi színházi fesztiválja, amely a kortárs világszínház tendenciáiba nyújt betekintést, és elsősorban olyan produkciónkat hív meg, amelyeket a formai kísérletezés és a társadalomkritika jellemez.



népi társulást csinálunk darabot, amelyben mindenki csak arról beszélhet, amit közvetlenül megélt, amiért személyesen felel. Az előadók elbeszéléseit a fekete diaszpóra történelméhez kapcsolódó történetekkel ötvöztük, így egyszerre valósult meg az önreprezentáció, és adtunk hangot az őseinknek. Veszélyben vagyunk, ezért választottuk az „önvédelem” nevet. Röviden: a művészetem önvédelem.

Én Rodrigót szeretném kérdezni arról, hogy a Független Színházban hogyan egyeztetik össze a nemzeti hovatartozás kérdését a roma emberek nézőpontjával.

**Balogh Rodrigó:** A munkáinkban romák és nem romák dolgoznak együtt. Nagyon fontos számunkra, hogy társadalmi, politikai és gazdasági tekintetben ki mit gondol arról a közösségről, amelyben él. Egyszerre szólítjuk meg a többségi társadalmat és a romákat. Nagyon figyelünk arra, hogy ne essünk a „kulturális gettó” csapdájába, ezért a közös ügyekre helyezzük a hangsúlyt. Mondok egy példát: Magyarországon évről évre kb. egy kisvárosnyi ember hal meg kórházakban, ezért *Selejtesek* címmel készítettünk egy előadást. Ez egyszerre szól a roma és nem roma emberek felelősségéről, illetve a cselekvés lehetőségéről, arról, hogy mit tehetünk a változásért. A dráma műfajában egyszerű dolgunk van, hiszen vannak drámai hőseink, akiknek narratív szálakban megragadhatjuk az útját. Képesek dönteni, reagálni egy-egy kihívásra, problémára, felelősséget vállalnak, cselekszenek, néha elbuknak, de nem a bukás az érdekes, hanem az, hogy hogyan kelnek fel újra. Jobb esetben

változást hoznak szűkebb-tágabb környezetükbe. A „roma hősök” középpontba állításával mi is egy széles körben elterjedt dramaturgiai hagyományhoz csatlakozunk, amely az ókori görögöktől a modern amerikai drámán át a magyar drámai hagyományokig ível. Ilyen szempontból a munkánk univerzálisnak mondható, de annyiban különleges, hogy talán bátrabban beszélünk a közös kihívásokról, roma és nem roma emberek kihívásairól. Azt állítjuk, hogy egy hajóban evezünk. Ebben látszólag nincs semmi forradalmi, de ez nem teljesen igaz. Egy kis történelmi előzmény: hat-hétszáz éve élnek romák Magyarországon, de az én családom például csak hatvan-hetven évvel ezelőtt telepedhetett le, kaphatott földet. Ezután ötven évnek kellett eltelnie, míg meglett a családban az első érettségi. Oktatás tekintetében hatalmas lemaradásunk van, alig van értelmiségünk. Igaz, évről évre javul a helyzet, de egyúttal azt is tapasztaljuk, hogy a többségi társadalom *nem tud* mit kezdeni a roma értelmiséggel. Rettenetesen zavarba jönnek attól, ha a saját kihívásaikat látják a színpadon roma emberektől. Művészeti kurátoroktól is gyakran azt a visszajelzést kapjuk, hogy „úgy viselkedünk, mintha nem lennénk cigányok”. Ebből kifolyólag úgy gondolom, mindenképpen előremutató a munkánk azáltal, hogy nem a különbözőségekre, hanem a közös ügyekre helyezzük a hangsúlyt.

**E. K.:** Hozzáfűzhetek ehhez egy rövid anekdotát? Németországban a Münchner Kammerspiele nemrég két különböző rendezésben mutatta be a *Mittelreich* (Középgazdag) című da-

rabot. Az első verzió zenés színház volt, és egy tehetős, vidéki bajor család történetén keresztül beszélt Németország történelméről. Másodjára egy fiatal, fekete német rendező, Anta Helena Recke vitte színre a darabot, aki az első produkcióban rendezőasszisztensként dolgozott. Tulajdonképpen lemásolta az „eredeti” rendezést azzal a különbséggel, hogy a színészeket lecserélte egy kizárólag fekete stábra. Az előadás nagyon sok vitát váltott ki, ami számomra összecseng a Rodrigó által mondottakkal azzal kapcsolatban, hogy ki képvisel kit a színpadon, és mi történik, amikor a hasonlóság megjelenítése kényelmetlenebbé válik, mint a különbözőséggel való szembesítés.

**B. R.:** Sónia, amellet hogy kolonializmussal, hatalmi elnyomással és a kisebbségi reprezentáció kérdésével foglalkozol a munkáidban, ezeken az ideológiai aspektusokon kívül mi az, ami művészeti szempontból fontos hívószó számodra?

**Sónia Sobral:** Mind kurátorként, mind fehér emberként tisztában vagyok azzal, hogy hatalmam van. Ez többek között azt jelenti, hogy nincs veszélyben az életem, a rendőrség valószínűleg nem tesz kárt bennem. Nemrég *Minor Dance* címmel szerveztem egy sorozatot. A „kis” jelzőt nem mennyiségi jelzőként, a produkciók méretére használtam, hanem olyan kisebbségi pozíciók érdekelték, amelyek nem részei a fősodornak. Láthatatlan, ignorált valóságokat szerettem volna megmutatni, olyan valóságokat, amelyeket például a kapitalizmus lehetetlenné el azáltal, hogy bizonyos életformákat nem hagy létezni. Azok az életerők érdekelnék, amelyek ellenszegülnek ennek az elnyomásnak, és mindenképpen ellenére léteznek. Akár kortárs művészet, akár nem. Elviselhetetlennek tartom, hogy a homogenitást termeljük újra, az általánosítás ellenében dolgozom. Mondok egy példát: nemrég egy brazil antropológus,

Eduardo Viveiros de Castro *The Involunteers of the Fatherland* (Önkéntelen hazafiak) című előadása alapján készítettem egy darabot. Viveiros de Castro azt állítja, hogy Brazília őslakosai (az ún. indiánok<sup>2</sup>) voltak az első önkéntelen hazafiak, majd a rabszolgák következtek, mert egyik csoport sem saját akaratából vált a brazil nemzet részévé. Így fogalmaz: „A nyakukba hullott egy »haza«, amelyet nem kértek, és amely kizárólag halállal, betegséggel, megszegyenítéssel, rabszolgasággal és nincstelenséggel sújtotta őket.” Brazília „urai” kifosztották az őslakosokat és a feketéket, szegényekké tették őket, noha eredetileg nem voltak szegények. Nálunk az őslakosok földtelenek. El tudsz képzelni egy őslakost föld nélkül? Viveiros de Castro szerint mindenki, aki egy másfajta nemzetre, egy másfajta országra vágyik, önkéntelen hazafivá válik „egy olyan hazában, amelyet nem érzünk a magunkénak, egy olyan kormányval (vagy nem kormányval), amely nem képvisel és soha nem is képviselt minket.”<sup>3</sup> Ez a szöveg nagy hatással volt rám. Akkor olvastam, amikor a volt elnökünket, Dilma Rousseffet megbuktatták, és mi, brazilok ráeszméltünk, milyen társadalmi átalakuláson megyünk keresztül, hogy ez egy államcsíny. Viveiros de Castro rámutatott arra, hogy ez a puccs már ötszáz évvel ezelőtt elkezdődött. Nem sokkal ezután találkoztam Fernandával, aki Piauíban, az egyik legszegényebb brazil tartományban egy kis faluban él. Hihetetlen erejű előadóművész,

2 Brazíliában ma is használatos és politikailag korrektnek számít az indián (indio) elnevezés az őslakos törzsekre.

3 Eduardo Viveiros de Castro, *The Involunteers of the Fatherland*. Az előadás 2016 áprilisában hangzott el Rio de Janeiróban, hivatkozott angol fordítása itt elérhető: <https://autonomies.org/2017/05/eduardo-viveiros-de-castro-landed-natives-against-state-and-capital/>.

Legitíma Defesa, előadás-  
dokumentáció.  
Fotó: Cristina Maranhão



aki egy személyben, egy testben egyesíti az összes önkéntelen hazafit: transzszexuális, fekete, fehér, indián és szegény. Arra kértem Fernandát, hogy olvassa fel az előadás szövegét többekévéb, úgy, ahogy az antropológus is tette, mert szerettem volna életre kelteni a szavait, és ezáltal megidézni Brazília történelmének ezeket a pusztító fordulóit. Fernanda, valósággal „felfalta” a szöveget, fára mászott, kiabált. Csupa szabadság, csupa életerő annak ellenére, hogy transzszexuálisként minden egyes nap életveszélynek van kitéve.

Kurátorként fontos számomra a művészet formanyelve, ezzel dolgozom, de arra használom, hogy „kis életet”, elnyomott, elhallgattatott életformákat mutassak meg. Brazíliában ilyenek az őslakosok, a feketék, a szegények, a transzszexuálisok, akik nap mint nap küzdenek a túlélésért. Úgy képzelem, Magyarországon a romák helyzete lehet hasonló. Rodrigó, a jelenlegi politikai helyzet milyen hatással van a Független Színház szabadságára? Látsz párhuzamot a roma emberek és a brazil őslakosok helyzete között? Mit tanulhatnak a nem romák a romáktól egy olyan időszakban, amikor mindenki veszít a szabadságából, és nem feltétlenül tudja megvalósítani önmagát, hasonlóképpen ahhoz, mint amit a romák az egész történelmük során tapasztalhattak? Tisztában vagyok vele, hogy ezek a közösségek nagyon különbözőek, de mind kisebbségi helyzetben vannak, azaz osztoznak a túlélés nehézségeiben.

**B. R.:** A koronavírus okozta krízishelyzetben a magyar kormány felhatalmazást kapott arra, hogy rendeleti úton kormányozzon, azaz anélkül tud törvényeket elfogadni vagy módosítani, hogy a parlamenttel konzultálna. Számos, magát függetlennek nevező színház nehéz helyzetbe került – korábban is abban voltak, de most még inkább abban vannak –, mert mégiscsak állami vagy önkormányzati támogatásoktól függenek. Nagyon kevés intézménynek van normatív támogatása. A mai kulturális politika nem szereti azokat a színházakat, amelyek társadalmi, politikai témákkal foglalkoznak, ehelyett olyan igazgatókat neveznek ki kulturális intézmények élére, akik a kormányzati retorikát majmolják. A mi színházunk nemcsak névleg „független”, arra törekszünk, hogy ezt a függetlenséget művészi és anyagi szempontból is megteremtjük. A szakmai függetlenség azt jelenti számunkra, hogy bátran beszélünk a jelenkor témáiról olyan aspektusokból, amelyek minket érdekelnek, például a többség-kisebbség viszonyáról, de gyakran arról is, hogy egy szélsőséges nézeteket valló embernek mik a motivációi, milyen okokból csúszott ebbe az irányba érzelmileg és gondolatilag. Nincs öncenzúra, nincs semmilyen szakmai gát, legfeljebb a képességeink szabnak határt. A függetlenség másik pillére az anyagi függetlenségünk. Nem pályázunk állami forrásokra, kizárólag nyugat-európai magánalapítványok és az Európai Unió támogatásaiból működünk. Ez teszi lehetővé azt, hogy folyamatosan dolgozzunk, és a szakmai fejlődésünkkel foglalkozunk. Természetesen voltak évek, amikor semmilyen forráshoz nem jutottunk, de akkor is működöttünk, mert élő kapcsolatunk van különféle – roma és nem roma – közösségekkel, és ugyanúgy fontosnak tartottuk, hogy megjelenítsük az értékeiket vagy az előttük álló kihívásokat. Tehát a válaszom az, hogy igen, a politikai helyzet ellenére tudunk szabadon dolgozni Magyarországon.

Ami a romák és az őslakosok közötti párhuzamot illeti, az oktatási és kulturális alulreprezentáltság mindenképpen közös vonás. Jelenleg a mi munkánk – az, hogy roma drámai hősök történeteit dolgozzuk fel, mutatjuk be többek között a saját közösségünk körében – néhány száz embert érdekel.

Azaz többeket érdekelne, de a színház drága műfaj, ez korlátozza a hozzáférést. A közönségünk javarészt a többségi társadalomhoz tartozik, de igyekszünk őket aktivitásra bírni, hogy foglalkozzanak a romákkal, tekintsék fontosnak a helyzetüket. Kevés roma nézőnk van, de ez nem baj, mert ilyen szempontból a polgárosodás küszöbén állunk. Mindannyian tudjuk, hogy a színház a középosztály játékszere, ráadásul lomha műfaj is, ezért úgy gondolom, hogy a munkánk hosszabb távon, húsz-harminc év múlva fogja meghozni a gyümölcsét.

**S. S.:** Értem, hogy a többségi társadalom és a kisebbségek közötti hasonlóságokra fókuszáltak, és ily módon próbáltak szembeszállni a magyar társadalom előítéletességével, de egyúttal a különbözőségek megmutatását, a különbözőséghez való jog melletti kiállást is fontosnak tartom. Eugénio, tudnál erről többet mondani? Úgy gondolom, hasonlóképpen látjuk az identitásról, a kolonializmusról és a nemzeti hovatartozásról való beszéd mód nehézségeit.

**E. L.:** Van egy közös fogalmunk, az önreprezentáció. Számomra ez nemcsak arról szól, hogy hogyan élem az életem, és ezt hogyan mutatom be a színpadon. Az életemnek történelmi vetülete van. A diaszpóra tagja vagyok, ezért az angol, a portugál nem az őseim nyelve. A portugál, az a nyelv, amelyet egész életemben beszéltem, diszkriminál engem, mert a „fekete” szegény, a fekete szolga, gonosz, gyanús, alávaló.

**I. G.:** Ha utána nézel egy portugál szótárban, akkor ezeket a jelentéseket mind megtalárod a 'fekete' (negro, preto) szó alatt. Ez olyan módon skatulyáz be, amiből szinte lehetetlen kitorlni.

**E. L.:** A színpadon, a nyelvvel, a művészetemben azt szeretném elmondani, ahogy a világot látom. Ehhez hozzátartozik az a történelmi nézőpont is, amelyből megalkotom ezt a narratívát, számomra ez az önreprezentáció része. A színház nem feltétlenül a szabad önkifejezés helye. Brazíliában például kezdetben a keresztény hit és a portugál nyelv terjesztését szolgálta, azé a nyelvét, amely kirekeszt engem. Akkoriban ezt a területet többségében őslakosok és feketék lakták, a rabszolga-kereskedelem 40%-ának Brazília volt a célállomása. Valongo kikötőjén keresztül hetven év alatt 1 200 000 ember érkezett Rio de Janeiróba. A múltunk tele van erőszakkal. Ha ezt a történelmet mutatod meg a színpadon, akkor a narratíva megváltozik, még akkor is, ha egy burzsoá fehér drámát rendezel. Ahogyan más művészeti ágak is, a színház Brazíliában a nemzetépítést szolgálta. De hogyan tudsz nemzetet építeni, egy nemzetet képviselni, ha a szegény, fekete és őslakos emberek, azaz a lakosság túlnyomó része nincs jelen sem a színpadon, sem a közönségben? Amikor rendezek, számomra az az előadás nemcsak a különbözőséghez való jogról szól, hanem arról is, hogy szeretnék a saját történelmemről beszélni. Mert ha nem teszem, az őseimnek nem marad nyoma, egyszerűen kitörlik őket. Ezt nem hagyhatom.

**Illés Márton:** A Független Színháznál mi is fontosnak tartjuk, hogy történelmi kérdésekről beszéljünk. Nemcsak a saját munkánkban, de a fesztiválunkra meghívott előadásokon keresztül is. Különösen fontos, hogy ne ragadjunk le az uralkodó narratíváknál. Például a roma holokauszt nagyon fontos téma, de gyakran minden mást elfed, mintha a romák és szintik üldöztetése csak a második világháború alatt Németországban történt, aztán véget is ért volna. Néhány évvel ezelőtt meghívtunk egy előadást a jénis népi társulatról. A jénisek egy vándorló, félig roma, félig zsidó közösség. A svájci hatóságok a hetvenes években kiemelték a gyerekeket a családokból, és az anyákat, illetve a nagykorú lányokat sterilizálták. Miután a biológiai népi társulásra fény derült, a svájci kormány

titkosított minden információt, fizetett valamennyi kártérítést az érintetteknek, és azóta senki sem beszél róla. Sónia is említette, és mi is fontosnak tartjuk, hogy más történeteket mutassunk meg, olyan történeteket, amelyek nem ismertek vagy el vannak hallgatva. Még emberjogi szervezetek és kisebbségi mozgalmak esetében is megfigyelhető, hogy néhány „jelentős eseményre” fókuszálnak, mint a holokauszt, de ha csak ezekkel foglalkozunk, akkor elfelejtjük a kisebb történeteket, amelyek szintén részei a történelmünknek.

**S. S.:** A művészet jó eszköz arra, hogy kevésbé látható valóságokat mutassunk meg, de amikor arról beszélek, hogy különböző kisebbségi létformák érdekelnek, akkor ezt nemcsak kulturális vonatkozásban értem, hanem politikailag és társadalmilag is. Hogyan tudunk másképp gondolkodni, másképp élni? Fontos a sokféleség, különben csak az uralkodó fehér, nyugati gondolkodásmódot ismétljük és termeljük újra, ami rendszerszinten áthat mindent, az elménket és a testünket is. Tudjuk, hogy nem akarunk ezzel az igazságtalansággal együtt élni, de hogyan tudunk kiszabadulni a hegemon gondolkodásnak ebből az egysíkú és zárt börtönéből? Ezért is érdekel, hogyan él Fernanda mint egy nagyon szegény térségből származó transzszexuális ember. Tegnap üzenetet küldött nekem (most már van mobilja, eddig nem volt): „Nem tudom, túléljük-e a koronavírust, de ha bárki kérdez felőlem, mond meg neki, hogy nagyon boldog ember voltam.” Annyi agresszió éri, mégis arról beszél, hogy mennyire boldog, mennyire szeret élni. Ez fantasztikus! A világon Brazíliában a legmagasabb a transzszexuális emberek ellen elkövetett gyilkosságok száma. Törzsi vezetőket ölnek meg az Amazonas térségében. Nem igaz, hogy faji demokrácia vagyunk; nem tudunk jól együtt élni. Ezért fontos, hogy megtanuljunk másképp élni, hogy ellenálló képességet és kitartást tanuljunk.

**E. K.:** Ehhez kapcsolódva szerettem volna a Független Színház egyik első köztéri intervencióját, a *Szemétálmok* megemlíteni. Ez választ adhat Sónia korábbi, a roma és az őslakos közösségek közötti párhuzammal kapcsolatos kérdésére is, főleg ami a túléléshez és az ellenálláshoz szükséges tudást illeti. A *Szemétálmok* a lomizókról szól, olyan emberekről, akik életvitelszerűen úzik az „informális hulladékgyűjtést” nemcsak Budapesten, de más magyar városokban is. Néhány éve a lomtalánításokat egy hatósági rendelet következtében a megszűnés fenyegette, ami a lomizókat – nagyjából ötvenezer embert – a megélhetésétől fosztott volna meg. A Független Színház ez ellen tiltakozva hozta létre a *Szemétálmok*at. Rodrigo is említette már, hogy az oktatáshoz való hozzáférés nagyon egyenlőtlen Magyarországon, de ezen kívül sok olyan tudás van, amit az iskolarendszer nem kezel tudásként, noha szükségesek a túléléshez. A lomizóktól például nemcsak a hulladék újrahasznosításáról, hanem a nagyvárosi létbizonytalanság kollektív túléléséről, az önszerveződésről is tanulhatunk, életvitelük a közösségi ellenálló képesség bizonyítéka. Érdekes példa lehet arra, hogy hogyan tudunk a tudásról és a tanulásról másképp gondolkodni.

A magyarországi helyzet kapcsán sokat foglalkoztat az, hogy úgy látom, egyre nehezebb nyíltan beszélni az identitásainkról – a szót tudatosan többes számban használom, mert mindannyiunknak több, nem egyetlen identitása van. Számomra túl nagy ez a csend. Nem tudom, Márton és Rodrigo, ti hogy látjátok ezt. Ezért is tartom fontosnak a Független Színház munkáját, mert kevés roma színház van ma Magyarországon, amely meg tudja törni ezt a csendet. Nagyon kevésféle hangot hallunk, és ez óriási probléma nemcsak társadalmi szinten, hanem a kultúra terén is. Ha belegondolunk,

hogy a színházak vagy akár a függetlenek milyen színházat csinálnak Magyarországon, akkor felmerül a kérdés, amelyet Sónia is feltett: hol van lehetőség arra, hogy más történeteket meséljünk el, más történelmekről beszéljünk, és együtt gondolkodjunk arról, hogy hogyan lehetne másképp élni – és mindezt úgy, hogy közben nem termeljük újra azokat az előítéleteket és hierarchiákat, amelyekkel felnőttünk? Nagyon zavar a különbözőség körül uralkodó csend, mert számomra elnyomást, elhallgattatást jelez.

**E. L.:** A csend, a hallgatás, amit említesz, a brazil faji demokrácia metaforája: azt próbálja elhíttetni velünk, hogy Brazíliában nincs rasszizmus, mert egy fajilag vegyes (mixed race) társadalomban élünk. Ez az a hivatalos narratíva, amely megölte a hangot, amely elhallgattat és elnyom számtalan más hangot és történelmet, és amelyet egyszerűen nem támogathatunk tovább.

**I. G.:** Mi is tapasztaltuk ezt a csendet, de aztán egyre több csoport kezdett különböző területekről (színház, antropológia, szociológia) kisebb mozgalmakba szerveződni. Most már nincs csend vagy hallgatás, mert ha valaki mond valamit a fekete közösségről, akkor van valaki más, aki tud róla, és a közösség tagjaként felszólal. Nem áltathatjuk többé azzal magunkat, hogy harmóniában élünk. São Paulóban transzszexuális színészek és színésznők csinálnak performanszokat, színházi előadásokat – a kisebbségeket nem lehet többé elhallgattatni, mert azok teret követelnek maguknak. Még mindig csodálkozunk ezen, pedig ennek teljesen normálisnak kéne lennie. A csend már csak az elnökünk és a hívei fejében uralkodik, akik továbbra is ragaszkodnak ehhez a képzeletbeli nemzethez, és azt állítják, hogy rasszizmus, szexizmus és transzfóbia nem létezik.

**B. R.:** Még egy valamit ahhoz, amit Kati mondott Magyarországról. Igaz, hogy egyre kevesebbet beszélünk az identitásról, alapvetően egyre kevesebbet beszélünk. De európai szinten a roma közösségekben a storytelling a virágkorát éli. Sokat beszélünk, nemcsak művészek, hanem hétköznapi emberek is. Ebben rengeteget segít a Facebook, az Instagram, ahol nemcsak az aznapi ebéd jelenik meg, hanem egyre többen mély sztorikat osztanak meg, és ezek a személyes történetek új narratívákat, új darabokat inspirálhatnak. Szeretnék visszatérni Sónia kérdésére is azzal kapcsolatosan, hogy mit tanulhatunk roma emberektől a művészet terén.

A Független Színház munkájában mindig meghatározó volt a formai kísérletezés. A koronavírus kitörése előtt éppen az egyik legjelentősebb kortárs roma dráma, a *Kosovo mon Amour* bemutatását terveztük. A kijárási korlátozás után megpróbáltunk a hátrányból előnyt kovácsolni, és arra kértük a színészeket, hogy mindenki otthon, a mobiltelefonjával rögzítse a szerepét, majd ezeket a felvételeket összevágtuk, és egy online színházi videosorozattá szerkesztettük. Azóta több színház is átvette ezt a formát, ami azt mutatja, hogy a fősodor művészi szempontból is tud tőlünk tanulni, hatással tudunk lenni arra, hogyan csinálnak mások színházat.

Zárásképpen: igyekszem optimista lenni – mindenféle helyzetben. Bízom abban, hogy még hosszú évekig fogunk alkotni a munkatársaimmal, és hogy változást tudunk generálni a szűkebb-tágabb közösségeink számára. Hinnem kell, hogy az identitás érték, és az erről való kommunikáció is érték.

**E. L.:** Szívesen folytatnám még ezt a beszélgetést, és tudnék meg többet a Független Színházról és más roma művészekről, színházakról Magyarországon. Van önkárosítás, van szegénység, de vannak „szemétálmok” is. Erről a Racionais MC's egyik híres hiphopszáma jut eszembe, amiben arról

énekelnek, hogy „ne veszítsd el a hited, még a szemétdombon is nyílik virág”. Nem romantizálva, persze! Izgalmas volt veletek beszélgetni, megismerni a hasonlóságokat és különbségeket. Arról gondolkozni, hogyan tudunk túlélni egy olyan időszakban, amikor sokan mondják, hogy nem fog sikerülni, vagy ha mégis, akkor majd ők elmondják a történetünket. Én pedig azt mondom, nem, az én történetemet én mesélem el. Nagyon fontos megérteni az önreprezentáció lehetőségét.

*A beszélgetést kezdeményezte, szerkesztette és fordította Erdődi Katalin.*

**Sónia SOBRAL** művészeti menedzserként és kurátorként dolgozik elsősorban a kortárs tánc területén. Közel húsz éven át koordinált Brazíliában országos projekteket. Jelenleg a Centro Cultural São Paulo tánckurátora.

A **Független Színház** társadalmi kérdésekkel, főleg roma és interetnikai témákkal foglalkozik, a hazai színházi fősodorban csak ritkán jelennek meg. Kulcsfontosságú számukra az önreprezentáció a színpadon, ami azt jelenti, hogy roma közösségek beszélnek saját magukról a saját szempontjaik alapján, az általuk relevánsnak tartott történeteket és információkat osztják meg, ily módon érzékenyítik a többségi társadalmat. A Független Színház Európa-szerte számos roma színházzal dolgozik együtt, amelyek többnyire elszigetelten és állandó támogatás nélkül működnek. (Államilag támogatott roma színház csak Oroszországban, Szlovákiában és Ukrajnában működik. Noha az Európai Unió számára állítólag fontos a multikulturalizmus, az európai roma színházak többnyire függetlenek, nincs állandó támogatásuk.) Ezért néhány éve a stáb egy nemzetközi hálózat kiépítésén dolgozik, és Budapesten minden évben megrendezi a „Roma hősök” színházi fesztivált, ahol a roma közösségek sokszínű művészeti munkáját és kulturális értékeit mutatják be. Oktatási programot is szerveznek, amellyel az egyetemektől a szegregátumokig sok és sokféle közösségekben vannak jelen. Az alapító és művészeti vezető, **BALOGH Rodrigó** huszonhárom éve foglalkozik színházzal, pályáját színészként kezdte, majd rendezőként folytatta. **ILLÉS Márton** dramaturgként, trénerként és pályázatiíróként működik közre a Független Színház munkájában.

A **Legítima Defesa** neve önvédelmet vagy legitim védelmet jelent. A Brazíliában működő kollektíva kizárólag fekete művészekből (színészekből, zenészekből, performerekből és egy DJ-ből) áll. Munkájuk központi eleme az önreprezentáció, interszekcionális<sup>4</sup> és transzdiszciplináris<sup>5</sup> megközelítéssel lépnek fel az elnyomás, a fehér felsőbbrendűség, a rasszizmus, a szexizmus és a kolonializmus ellen, amihez különböző művészeti formákat és nézőpontokat ötvöznek. A Legítima Defesa társalapítója a színházrendező és DJ **Eugênio LIMA**, aki Északkelet-Brazíliából származik, de 1984 óta São Paulóban él, ahol utcatáncosként, majd hiphop DJ-ként kezdte a pályafutását. Később a hiphopot színházzal ötvöző Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, majd a rendőri erőszak és rasszizmus ellen művészettel és aktivizmussal fellépő Frente 3 Fevereiro kollektívák tagjaként dolgozott. **Iramaia GONGORA** táncos, előadóművész, a Legítima Defesa menedzsere és a Frente 3 Fevereiro társalapítója.

**ERDŐDI Katalin** független kurátor és dramaturg, a kortárs előadó-művészet és képzőművészet határmezsgyéjén dolgozik. Jelenleg Bécsben él, de Magyarországon és nemzetközileg is aktív.

- 
- 4 Az interszekcionalitás fogalmát Kimberly Crenshaw fekete feminista jogászhoz vezette be a társadalomtudományi diskurzusokban, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek, hierarchiak és hatalmi relációk – mint például az osztályhelyzet, a faji vagy etnikai hovatartozás, a társadalmi nem (gender) – közötti dinamikus kölcsönhatást értelmezze. Az útkereszteződés (intersection) metaforáját használva mutatott rá arra, hogy ezek az identitáskategóriák gyakran metszik egymást, azaz a társadalmon belül vannak olyan csoportok, például a fekete nők, akik többszörösen kisebbségi helyzetben vannak, és ennek a pozíciónak a sajátosságait, illetve következményeit (pl. halmozott diszkrimináció) fontos figyelembe venni. Az interszekcionális megközelítés mind tudományos, mind művészeti területen tudatosan vizsgálja és teszi láthatóvá a faj, osztály és társadalmi nem ezen összefüggéseit.
- 5 Transzdiszciplináris megközelítés alatt azt az alkotómunkát értem, amely nem sorolható egyértelműen egy adott művészeti területhez, hanem a különböző művészeti ágak, műfajok és formák közötti határokat szabadon átlépi, ezeket feszegeti. Formanyelve szempontjából kísérletező, gyakran újító és nehezen kategorizálható.

Független Színház: Falunap. Fotó: Vincze Alina



MEGYERI LÉNA

# SOSEM AKAROM FELÜLMÚLNI A TÁNCOT

*Kisportré Maarten Van Cauwenberghe (Voetvolk) és Ori Lichtik (L-E-V) zeneszerzőkről*

## Komponisták vs. koreográfusok

„Noha az orosz balett akkoriban, mint mindig, technikai kiválósága révén ragyogott, és bár az előadásokon a nézőtér mindig tömve volt, mégsem lehetett a jelenlévők között az említett osztályok [az értelmiség] tagjait felfedezni. Ők ezt a művészeti formát alacsonyabb rendűnek tartották. [...] lesajnáló ítéletük elsősorban a klasszikus balett zenéjének szólt, és az volt az általános nézet, hogy egy komoly muzsikusként nem szabadna arra adnia a fejét, hogy ilyen zenét komponáljon”<sup>1</sup> – meséli emlékirataiban Igor Sztravinszkij arról az időszakról, amikor 1910-ben Szergej Gyagilev felkérésére elvállalta a *Tűzmadár* című balett zenéjének megalkotását a Ballets Russes számára. A balettkomponista lenézett státusza ekkor már évszázadokra nyúlt vissza. Pedig nem volt mindig így: az első balettek zeneszerzői, például Jean-Baptiste Lully vagy Jean-Philippe Rameau még koruk megbecsült komponistáinak számítottak. Akkoriban azonban a balett még nem is létezett önálló műfajként, csupán operák színesítő betétszáma volt.

Az első fordulat a zene és a tánc, koreográfus és komponista viszonyában Jean-Georges Noverre-nek köszönhető, aki 1760-ban kiadott könyvében, a *Levelek a táncról*ban amellett érvelt, hogy a balettnak függetlenednie kell az operától, és önálló műfajjá kell válnia. Európa különböző országaiban betöltött balettmesteri állásaiban is ezért a célért dolgozott, és őt tekintik a ballet d'action, vagyis a cselekményes balett megteremtőjének, amelyben a tánc már nem csupán egy átkötő elem a cselekményben, hanem maga is történetet mesél el. A balett függetlenedése azt eredményezte, hogy a táncjátékok esetében már a koreográfus (vagy akkoriban még inkább: maître de danse, azaz táncmester) számított a legfontosabb alkotónak a zeneszerzővel szemben, akinek a nevét legtöbbször fel sem tüntették a színlapokon. Egy ízben még maga Mozart is „alulmaradt” Noverre-rel szemben: a *Les Petits Riens* című balett a Párizsi Operába készült bemutatójakor a komponista neve sehol sem szerepelt, így jószerével csak Mozart levelezéséből tudjuk, hogy ő szerezte a táncjáték zenéjének a felét. A sors fintora (vagy inkább a tánc természete) folytán mára Noverre koreográfiája elveszett, sőt őt magát sem sokan ismerik a táncvilágon kívül, a *Les Petits Riens*-t viszont elsősorban Mozart egyetlen baletteneként emlegetik.<sup>2</sup>

Noverre korától kezdve tehát a zeneszerzők szerepe évszázadokon keresztül az volt, hogy alávéssék magukat a koreográfus és a librettista elképzeléseinek, és kiszolgálják az igényeiket. Nem csoda, hogy a legtöbben csak megélhetési munkaként tekintettek a balettenek komponálására, és a romantikus balettek korára a tánczenék többsége igencsak elsilányult. Csajkovszkij volt az első szimfonikus zeneszerző, aki meglátta a szépséget és a lehetőséget ebben a műfajban, és lelkesen vetette bele magát a *Hattyúk tava* zenéjének megalkotásába. A darab azonban az első előadáson megbukott: Julius Reisinger koreográfiáját a kritikusok felejthetőnek, a zenét pedig túlságosan szimfonikusnak és túl kevésbé táncolhatóknak találták. Később Marius Petipa és Lev Ivanov dolgozta át a koreográfiát, aminek köszönhetően aztán a *Hattyúk tava* az őt megillető helyre került a tánc történetben. Petipa folytatta a munkát Csajkovszkijjal, együttműködésükből pedig olyan ikonikus táncművek születtek, mint a *diótörő* vagy a *Csipkerózsika*. Petipa egyébként részletekbe menően pontos instrukciókkal látta el zeneszerzőit: megszabta egyes jelenségek hosszát, tempóját és hangulatát, sőt, még a szekvenciák taktusszámát is. Nem minden zeneszerző viselte volna ezt jól, de mivel utasításai precízek és követhetők voltak, Csajkovszkij szeretett vele dolgozni – ellentétben például Reisingerrel, akivel a *Hattyúk tava* színpadra alkalmazása során igyekeztek lehetőleg egymástól függetlenül alkotni.

Csajkovszkij tehát egyfajta átmenetet képez a koreográfusok és komponisták viszonyában bekövetkező újabb fordulathoz, amelyet – a tánc történetben oly sok más fordulathoz hasonlóan – a Ballets Russes hozott el. Gyagilev a kor legjobb és legnépszerűbb zeneszerzőit szerződtette Sztravinszkijtól Debussyig, Satie-től Ravelig, miközben koreográfusai is elsőrangúak és a maguk műfajában forradalmian újítók voltak. Hogy a színpad mögött mennyire volt gördülékeny az együttműködés, az persze kérdéses (Sztravinszkij például több helyen becsmérlően nyilatkozott Nizsinszkijről), de egy biztos: ekkoriban – a balett történetében talán először – zene és tánc egyenrangúan állt egymás mellett.

A 20. század nagy koreográfusai közül sokan nyúltak vissza előszeretettel a klasszikus komponistákhoz, vagy alkalmaztak más „konzerv” zenéket, de akad néhány példa igazán gyümölcsöző kortársi együttműködésekre is: gondolkunk csak John Cage és Merce Cunningham alkotópárosára vagy Thierry De Mey közös munkáira a Rosasszal és az Ultima Vezzel. Napjaink legnépszerűbb kortárs koreográfusai közül pedig sokan választanak maguk mellé állandó zene-

1 Idézi Eleonore BÜNING, „Ziemlich beste Feinde”, in *Große Gefühle, Tanz: Das Jahrbuch* (Berlin: Theaterverlag Friedrich Berlin, 2015), 98–105.

2 Lásd bővebben: „Noverre’s Anonymous Composers: Mozart and *Les Petits Riens*”, *MLN* 126, 4. sz. (2011): 800–811.

szerző társat. Két olyan komponistával beszélgettem – napjaink első számú virtuális platformján, a Zoomon keresztül –, akik nagymértékben meghatározzák a velük szinte szimbiózisban együtt dolgozó koreográfus alkotótársuk munkáit: a L-E-V, vagyis Sharon Eyal és Gai Behar társulatának állandó zeneszerzőjével, Ori Lichtikkel, valamint Maarten Van Cauwenberghével, aki Lisbeth Gruwez mellett a belga Voetvolk társulat „másik fele”.

### Komponisták ♥ koreográfusok

„Ez más, mint a zenekarommal vagy a szólóprojektjeimnél, itt a zene azért van, hogy szolgálja az előadást és a táncot” – mondja Maarten Van Cauwenberghé a Lisbeth Gruwez-vel készített munkáiról. „Sosem akarom felülmúlni a táncot, vagy azt fitogtatni, hogy mennyire jó vagyok.” Meglehetősen szerény hozzáállás ez egy olyan duó egyik felétől, amelyik hangsúlyozottan egyenrangúként tekint a zenére és a táncra, sőt, a honlapjukon található bemutatkozás szerint munkásságukkal az „akusztikus és fizikális/vizuális élmény szimbiózisát” kívánják elérni.<sup>3</sup> Az 1976-os születésű belga Van Cauwenberghé 2000-ben kezdett Jan Fabre társulatával dolgozni, ahol megismerkedett Lisbeth Gruwez táncosnővel. 2007-ben ők ketten megalapították a Voetvolkot, amellyel azóta több mint tíz produkciót jegyeznek.

Már ars poeticájukból is sejthető, hogy az alkotófolyamat során szorosan együttműködnek: „Az első naptól kezdve együtt dolgozunk Lisbethtel, mivel a darabjainkban dramaturgiai szempontból is nagyon fontos szerepe van a zenének. Általában mielőtt hozzáfogunk a munkához, nekem van egy alapötlet a fejemben, hogy mit szeretnék csinálni, és milyen hangszereket szeretnék használni. Manapság dolgozom egy kicsit számítógéppel is, de inkább az analóg dolgokat kedvelem. Lisbethtel kölcsönösen inspiráljuk egymást az alkotófolyamat alatt, és bár ő nem ért annyira a zenéhez, mégis nagy befolyással van rá: inspirál engem a mozdulataival, a mondanivalójával, elmondja, hogy mi tetszik neki, és mi nem, és kettőnk gondolataiból születnek meg a végleges döntések. Érzelmek, benyomások és tartalom – ezek alkotják azt a vázat, amire az előadás felépül.”

Van Cauwenberghé régóta dolgozik együtt koreográfusokkal, alkotói módszere pedig előadásról előadásra alakult ki – eleinte Jan Fabre társulata, majd később a Voetvolk egésze alatt. Az izraeli Ori Lichtik, a Tel Aviv-i partiszcena emblematikus DJ-producere viszont csupán Gai Beharhoz, a L-E-V egyik alapítójához fűződő régi barátságának köszönhetően kezdett el táncelőadásokhoz zenét szerezni, még ha kezdetben idegennek gondolta is magától a közeget. Ennek ellenére nagyon hamar megtalálták az összhangot Behar párjával, Sharon Eyal koreográfussal, és egy olyan alkotói metódust alakítottak ki, amely erősen emlékeztet Van Cauwenberghé és Gruwez munkamódszerére: „A legelső közös előadásunknál összefonódott a munkánk, és ez olyan jól működött, hogy a második darabnál Sharon már kifejezetten kérte, hogy a próbák első napjától kezdve legyen jelen a stúdióban a felszereléssel. Ő úgy alkot, hogy folyamatosan táncol; ahogy hallottam, ez nem minden koreográfusra igaz. De ő mindig mozog, és közben igényli a zenét. Először elmondja, hogyan érzi magát, aztán megkérdezi, én hogyan érzem magam, majd átbeszéljük, hogy mi működhetne jól, és én elkezdek játszani,



Maarten Van Cauwenberghé. Fotó: Siska Vandecasteele

ő meg táncol. Mindent rögzítünk, amit csinálunk, úgyhogy a próbák végére több száz órányi videoanyagunk van, ezt tisztazzuk aztán le.”

De vajon mi a titka a jó tánczenének? Maarten Van Cauwenberghé felállított magának néhány szabályt, amelyekhez mindig igyekszik tartani magát: „Az első szabály az, hogy határokat szabok, mert nagyon könnyű elveszni a túl sok lehetőség és ötlet között. Például az *It's going to get worse and worse and worse, my friend* című darabunknál egy emberi hangból indultam ki, amely eredeti formájában felismerhetetlen az előadásban. De aztán rájöttem, hogy kéne még egy kis zongora, egy kis hegedű... csak fűszernek. Szóval korlátokat kell szabni magamnak. A második szabály, hogy csak akkor használunk zenét, ha szükség van rá. Szerintem takarékosan kell bánni a zenével, és úgy még hatásosabb tud lenni, amikor felcsendül. Az ember hajlamos azt hinni, hogy ha hozzáad még néhány dolgot, attól csak jobb lesz, de ez nem mindig van így. Persze tudom, hogyan lehet zenével manipulálni, de egyben félek is tőle, mert túl könnyű eszköz, úgyhogy csak ritkán használom, és remélhetőleg nem túl nyilvánvaló módon. A harmadik szabály pedig, hogy mindig élőben játszom a zenét, így minden este más és más lesz az előadás – szóval egyben rendező is vagyok. Van, hogy lerövidítek vagy meghosszabbítok egy jelenetet, vagy új effekteket adok a zenéhez. Ezáltal interakcióba tudok lépni a táncosokkal a színpadon, és inspirálok vagy akár meg is lepem őket. Van, hogy kipróbálok valamit, és olyan jól sült el, hogy megtartjuk a következő előadásra is. Ettől lesz igazán élő a dolog.”

3 <https://www.voetvolk.be/contacts/maarten-van-cauwenberghé/>



Ori Lichtik számára a tánczenében az a legfontosabb, amit összefoglalóan a groove szóval illet: „DJ-ként mindig azon kell aggódnod, hogy fognak-e az emberek táncolni a zenédre. Itt meg kapsz egy csapat lenyűgöző táncost, akik mindenképp táncolni fognak rá. De azért mégiscsak az a cél, hogy a zene élvezetes legyen, és magával ragadjon. Zenészként számomra ez a fajta munka új perspektívákat nyitott abban, hogy mi az, ami megmozgatja az embereket a zenében: felfedeztem a groove egy új interpretációját. Szerintem nem is az a kérdés, hogy a zene és tánc hogyan hatnak egymásra, mert valójában elválaszthatatlanok egymástól, összetartoznak. Pont olyan ez, mint a test és az elme kapcsolata: ha jobban belegondolsz, rájössz, hogy valójában nem is különül el a kettő. Teljesen mindegy, hogy egy klubban vagy színházban, de ha zenét alkotsz, akkor mozgást is alkotsz, és fordítva. Nagyon inspirál, hogy a táncosok azonnal reagálnak mindenre, érzékenyek, figyelmesek. És persze Sharon csodálatos koreográfus.” Aki látta már a L-E-V bármelyik előadását, az tudja, hogy a zene mindig kicsit olyan, mint egy DJ-szett, ami tudatos döntés eredménye: „Arra törekszünk, hogy egy szett legyen az egész. Sokat dolgozunk az átkötéseken az egyes részek között, és miközben keressük a megoldást az átkötésre, általában megszületik egy teljesen új jelenet is, ami egy egészen új irányba viszi a dolgokat.”

Sharon Eyal koreográfiáit ma már a legnagyobb együttesek tanulják be világszerte, és gyakran a leghíresebb operaházakban táncolják őket – 2018-ban a Magyar Nemzeti Balett is bemutatott egy Eyal-darabot, a *Bedroom Folkot*. Kíváncsi voltam,

hogy a partiszcénából érkezett Lichtik mit szól ahhoz, hogy a zenéje mostanában már operaházak közönségét is elbűvöli. „Szerintem ez remek dolog. Ennek a gazdag kulturális örökségnek nagyon mély gyökerei vannak, különösen Európában, és persze sok előnye is van: például a technikai eszközök, a hangrendszerek lenyűgözőek az operaházakban. Szóval nagyon megtisztelő számomra bemenni ezekbe a régi épületekbe, amelyek kifejezetten azért készültek, hogy mi létre tudjunk hozni egy illúziót.” A tánczene klasszikusai viszont kevésbé inspirálják: „A szimfonikus zenekar nagyon speciális dolog, hihetetlenül organikus és kifinomult hangzással. A régi balettzenék gyönyörűek és különlegesek, de általában a cselekmény adta meg a lényegüket, és közben hiányzott belőlük a groove. Persze vannak kivételek, például Sztravinszkij vagy Debussy – bennük megvolt a groove, csak nem volt meg a hozzá tartozó kultúra, hogy az úgy fejlődhesen tovább, mint manapság. Ha ma élnének, ők szerintem biztosan tánczenét komponálnának.”

Van Cauwenberghe néhány 20. századi klasszikust említ a legnagyobb inspirációi között: „Charles Cohen, Steve Reich, Philippe Glass – nagy hatással van rám az ő minimalizmusuk. És Brian Eno, akivel egyetértek abban, hogy néha egy hiba bizonyulhat a legjobb ötletnek. Például az *AH/HA* című darabunk próbáinak kezdetén az egyik táncos rálépett a fapadlón egy pontra, ami nyikorgó hangot adott ki. Megkértem, hogy ne mozduljon, gyorsan hoztam két mikrofont, és azt mondtam neki: »Most csináld ezt 35 percig!«” Ő pedig ott toporgott, és ez lett a 35 perces előadás „zenéje”.

Ahogy látszik, mindkét zeneszerző elválaszthatatlan alkotótársa a velük dolgozó koreográfusnak, de az is érdekelt, van-e még olyan táncalkotó, akivel szívesen dolgoznának együtt. Maarten Van Cauwenberghe elsőként rögtön Meg Stuartot említi, majd így folytatja: „Szeretnék még felfedezés előtt álló fiatalokkal is együtt dolgozni, ezt nagyon fontosnak tartom. A *The Sea Within* tizenegy táncosnője közül sokan alkotnak is, keresik a saját útjukat. Szívesen osztom meg velük a gondolataimat, tapasztalataimat a zenével kapcsolatban, mint egyfajta külső szem.” Ori Lichtik ezzel szemben nevetve mondja, hogy ő kizárólag Sharon Eyallal hajlandó dolgozni, és mond még ennél megdöbbenőbbet is: „Őszintén szólva általában nem tudok annyira kapcsolódni a kortárs tánchoz. Ez a színházban ülős környezet nem igazán nekem való, és először nem is voltam benne biztos, hogy csinálni akarom, de aztán láttam Sharont a próbateremben, és azt mondtam, persze, vágjunk bele. De nem ez az anyanyelvem, és sok minden idegen számomra ebben a közegben. Nem hiszem, hogy tudnék másként alkotni, mint ahogy Sharonnal dolgozunk együtt. Úgy gondolom, nagyon fontos, hogy legyen egy különleges csapatod erős karakterrel. Nem akarok érzéltősnek tűnni, de a L-E-V tényleg olyan, mint egy család.”

Évszázadok versengése után eljött volna tehát végre az az idő, amikor a komponista és a koreográfus, a zene és a tánc egyenrangúak az alkotófolyamatban? A végtelen lehetőségek korában persze ezt sem lehet egyértelműen kijelenteni, hiszen a digitális korszak és a zenei felvételek kifogyhatatlan tárháza alapjaiban változtatta meg a táncalkotók lehetőségeit. Talán nem véletlen azonban, hogy napjaink legelismertebb koreográfusai közül sokan állandó zeneszerzővel dolgoznak együtt. A Voetvolk vagy a L-E-V előadásainak a zene éppen olyan emblemikus és meghatározó összetevője, mint a koreográfia – egyfajta védjegy. Hogy aztán az utókor melyik összetevőt őrzi meg inkább ezekből a produkciókból? Nos, az még a jövő zenéje.

# TESTÉLMÉNYEK MENTÉN ZENÉT ÍRNI

A kortárs táncszíntér sokszor láthatatlan, de egyre gyakrabban látszó játékmestereivel ültünk le beszélgetni: azokkal a zenészekkel és zeneszerzőkkel, akik emblematikus táncelőadásokhoz járultak hozzá az akusztikai dimenzió megteremtésével. GRYLLUS ÁBRIS, KERTÉSZ ENDRE, PHILIPP GYÖRGY és PORTELEKI ÁRON eszmecserejéből kiderül, hogy a munkamódszereket és a zenész szerepének megítélését illetően még ezen a szűk szcénán belül is meglehetősen eltérő irányzatok léteznek. SZÁSZ EMESE kérdezte őket.

– *Mi a tapasztalatotok, hol helyezkedik el ma a táncszínházi zenész-zeneszerző státusza a zenei kísérő, az alkalmazott zeneszerző és az önálló zenei alkotó tengelyén?*

**Gryllus Ábris:** Én sokféle helyzettel találkozom. Valamikor az a zene feladata, hogy tartalmilag kiszolgálja a darabot, valamikor pedig olyan erős konceptuális elemmé válik a zene és az akusztikai tér, hogy szinte már egy külön entitásként, szereplőként van jelen. Én korábban installációkat csináltam, ahol a hang egy megszemélyesített dolog – kicsit hasonló volt a helyzet például Hód Adrienn *Coexist* című darabjában: ott már a próbafolyamat elején kimondtuk, hogy a táncosok és nézők mellett egy harmadik szereplő a hang, amely szinte direktre irányít. Így is kezeltük a zenét, például abban, ahogyan a hangfalakat elhelyeztük, vagy abban, hogy a zene élőben szólt meg. Van egy eszköztáram, amit be tudok dobni, és ha azt a körülbelül százötven szót nagyon furán eltolva egymás felett loopolom, az abból kialakuló, erősen pszichoaktív szönyeg hol a táncosokkal, hol a közönséggel van egyfajta kommunikációban. De más alkotóknál előfordul, hogy nem vonnak be rögtön a folyamat elején. Ilyenkor sokkal inkább alkalmazott műfaj a zene, de mind a két típusú dologban van feladat.

**Porteleki Áron:** Ha jogilag nézzük a kérdést, itthon általában nem tisztáztott, hogy a darab az alkotók közös szellemi terméke-e, vagy sem. Külföldön ez a két dolog külön van választva, tehát a zenére ugyanolyan licencszerződés van, mint a mozgásanyagra. Magyarországon jogilag az egész mű egy terület, ami veszélyes, mert máshoz is felhasználhatják a zenédet, hiszen nincsen leegyeztetve, hogy az kinek a szellemi terméke és tulajdona. Sőt, akár én is dönthetek úgy, hogy ha jól sikerült egy darabnak a zenéje, akkor kiadom lemezen, ami fura dolog, hiszen eredetileg más célt szolgált. Ez a kérdés talán szorosan összefügg az alkotófolyamat minőségével, és azzal, hogy mi van előbb, a zene vagy a tánc.

**Philipp György:** Na, ez mindig egy jóféle vita. Vannak erősebb vízióval rendelkező rendezők, meg vannak a kevésbé határozottak, akik azt mondják, hogy „gyűjtsünk zenéket”. Ebben az esetben általában elindulsz valami hangulati nyomvonalon, ami aztán szépen lassan konkretizálódik. Ilyenkor előfordul, hogy zeneszerzőként csak a próbafolyamat vége

felé látod, mit táncolnak a zenédre, és akkor derül ki számodra, hogy borzasztó az egész, amit csináltál. Tehát általában nincs eldöntve, hogy ki mondja meg a másoknak, hogy mi lesz előbb. Egy látszólagos közös megegyezés van, de a végeredménybe mégsem mindenki nyugszik bele.

**P. Á.:** Meg aztán vannak a teljesen közösen épülő folyamatok, amikor zenész és táncos együtt indulnak el a nullpontról. Amikor nyolc egyenrangú alkotó – amiből, mondjuk, csak négyen táncosok – együtt vág neki a felfedezésnek, amihez mindenki szabadon járul hozzá, és amiben mindenki különböző pontokon mutat több proaktivitást. A kortárs táncban ez is egy jellemző módszerré kezdett válni. Nem mondom, hogy ez jó vagy rossz, mert ha van egy konkrét elképzelés a rendező részéről, az is tud jó lenni. De ahhoz, hogy én igazán szívesen vegyek részt a folyamatban, az kell, hogy ugyanolyan értékben tudjak hozzáadni, mint a többi alkotó.

– *Zeneszként mennyire inspirál titeket a mozdulat? Ki tud alakulni erős szimbiózis zenész és táncos között?*

**G. Á.:** Ez az összefonódás inkább az olyan munkafolyamatban tud létrejönni, mint amit Áron említett az előbb. De én ezt sem úgy élem meg, hogy egy konkrét mozdulat inspirál, tehát hogy adott esetben ugyanolyan ívű zenét csináljak, mint amilyen ívben a táncos emeli a kezét. Inkább úgy, hogy egy idő után el lehet érni közösen egy bizonyos energiaszintet, ahol működik a közös improvizáció – olyan ez, mint amikor másokkal együtt zenélsz. Azt hiszem, ez a figyelemről szól.

**P. Gy.:** Számomra azok a felemelő kortárs táncos élmények, amikor mindig minden változik, és ezáltal én is tudok új dolgokat kitalálni előadás közben, amire a táncos tud reagálni. Például az Artus előadásának, *A szél kapujának* van egy megírt zenei alapja, de azt mindig máshogy játsszuk el élőben, ami ott és akkor nagyon is befolyásolja a táncosokat. Kicsit olyan, mint amikor egy operát az egyik karmester így vezényel, a másik pedig úgy, és arra az énekes is reagál a színpadon.

– *A kortárs táncban viszont nincs zenekari árok, és már általában nem is akarják elrejtteni a zenészt a színpadon. Milyen tapasztalataitok vannak a színpadi jelenlétről: más előadói attitűdöt kíván ez, mint a koncertzene?*

Gryllus Ábris. Fotó: Csányi Krisztina



Kertész Endre. Fotó: Neményi Márton

**P. Á.:** Nekem ebből a szempontból meghatározó élmény volt a *Nyúzzatok meg!* című előadás 2013-ban, ami a SÍN produkciójaként valósult meg. Ebben csúszunk-mászunk, szét-szedünk hangszereket, tehát nagyon aktív mozgásos jelenlétünk van zenészként. Ez teljesen más szakmaiságot hozott be abból a szempontból is, hogy az eredetileg improvizált jeleneteket különböző terekben kellett reprodukálni. Ilyen dolgokkal koncertező zenészként soha nem foglalkoztam, azzal meg pláne nem, hogy hogyan megyek át a színpadon. Ebben volt valami fura, amit reprodukálni még furább volt, ráadásul az egészet nagyon el kellett távolítanom magamtól ahhoz, hogy őszintének hasson. Úgyhogy nem tudom, hogy hosszú távon el tudnék-e mélyedni ennek a műfajnak a színesítésében. Viszont a két-három hónapnyi, improvizálásra épülő próbafolyamat közben teljesen képlékennyé vált, hogy ötünk közül ki a táncos, ki a zenész. Óriási ünnepegy

kerelkedett a próbafolyamat bizonyos pontjain, és olyankor azt éreztem, hogy bárcsak ezt a fázist látnák a nézők, amikor a reakciók valódiak. Fel is merült, hogy majd az előadásban is improvizálunk, de nyilván tudtuk, hogy ott már nem ez fog történni. De még olyankor is vannak mágikus pillanatok, azokért nagyon hálás vagyok.

– *Azokban az esetekben, amikor a zene is rögtönzött, mennyire kell cselekményességben gondolkodnotok? Szükséges, hogy legyen a zenének narratívája, amihez a táncos tud kapcsolódni?*

**Kertész Endre:** Habár van Gyurival egy közös együttesünk, a *Programozott Sejthalál*, ott minden teljes mértékben improvizációra épül, mi ketten egészen máshogy állunk ahhoz a kérdéshez, hogy hol a helye az improvizált zenének a kortárs táncban. Számára az olyan tánczene, amiből hiányzik a linearitás, az a „kamu” kategória, ő ott elkezd unatkozni. De én szeretem a véletlent mint előadás-alakító tényezőt. Azt, amikor egyszer csak olyan szituációba kerülök, ahova nem tervezetten érkezem. De olyan élményem nagyon kevés van, amikor zenészként egy táncost befolyásolni tudtam volna azzal, amit csináltam. A táncosok még az improvizálnak szánt szituációkban is általában határozott koncepcióval érkeznek a színpadra, és nagyon nehéz őket ebből kimozdítani. Bármi szól, üveges tekintettel követik a koncepciót; még olyan is volt, hogy valaki előtte odajött hozzám, hogy „figyelj, amikor bejövök, akkor majd valami gyorsabb zenét játszhatok”. És ha lassabb zene szól, akkor is azt nyomta, amit kitalált, amiben az ellentmondás persze érdekes lehet a néző számára. A kontakt táncosoknál, mondjuk, nagyon erősen működik ez: ahogy hangulatot, tempót váltok, az egész tömeg azonnal reagál. Olyankor meg egy gonosz játékmesternek érzem magam, akinek túlságosan nagy hatalma van a mozgók felett. Valahogy a kettő között lenne a balansz.

**P. Gy.:** Néhány éve, amikor Szűcs Edit trafóbeli divatbemutatóján Árvai Gyuri DJ-zett, az alaphoz nekem kellett hozzáénekelnem valamit, Góbi Rita pedig táncolt. Ott valami számomra addig ismeretlenbe kóstoltam bele, olyasmit tapasztaltam, amit addig sosem – ugyanis én valóban nem vagyok egy nagy improvizátor –, hogy Góbi Ritára és Árvai Gyurira reagálva nagyon komoly és értékelhető dolgok születtek a pillanatban. Nekem ez volt ez első meghatározó imprós élményem.

**P. Á.:** Számomra nagyon tanulságos az improvizációra épülő táncos munkamódszer a zenekaros alkotófolyamathoz képest, ahol rövidebb, maximum ötórás etapok vannak egy próba alkalmával. Azt hiszem, azért is fordultam erősen az improvizáció felé a zenében, mert a táncosokkal való közös munka sok szempontból más terepre irányított, amiből rájöttem, hogy engem ezek a kevésbé biztonságos helyzetek érdekelnek. Amióta táncosokkal dolgozom, a zenében is sokkal többet engedek meg magamnak. Mert amúgy nem gondolná az ember, de még a „szabad” improvizációnak is egy csomó, stilsztikailag meghatározott szabálya van.

– *Az elektronikus zene esetében is ugyanolyan közvetlen tud lenni táncos és zenész interakciója, mint az akusztikus zenénél?*

**G. Á.:** Attól függ, milyen eszközt használsz. Én főleg moduláris szintetizátoron dolgozom. Itt másfajta kapcsolatot van a hangszerrel, mint, mondjuk, amikor egy csellót húzol, de a hangzás adott esetben ugyanolyan expresszív, meg hirtelen tudsz vele váltani, mert iszonyatosan gyorsan reagál. Egy klasszikus dallamot vagy harmóniamenetet talán nehezebb belőle improvizálás közben kihozni, de arra alkalmas, hogy ötvenféle textúrát alkoss vele egy perc alatt.

**K. E.:** Egyébként a zenélésnek is van egy erősen fizikai aspektusa, ami a hangok által keltett rezgéseket illeti, és az akusztikus hangszerek is nagyon különbözőek ebből a szempontból attól függően, hogy mekkora testfelületen érintkezel velük. A zongorához csak az ujjaid végével érsz hozzá, de ha dobos vagy, már a rezgés is erősebben hat rád, a cinek akár szelet is kelhetnek, a csellót pedig átöleled, és egész végig érzed a testedben, amíg szól a hang.

– Volt szó arról, hogy a *Hodworks* bizonyos előadásiban a zene külön entitásként van jelen. Hód Adrienn kért már olyat tőled, Ábris, hogy zenével hozd helyzetbe a táncosokat?

**G. Á.:** Sosem dolgozom, hogy valakit direkt módon helyzetbe hozzak. Hogy dinamikusabb vagy nyújtottabb, csendesebb hangulatot csinálunk a zenével, az persze lehet a próbának és az improvizációnak is egy eszköze, amivel tudatosan lehet dolgozni. Összességében van egy tök nagy szabadság, és nagyon is ér furcsának lenni, de az sosincs, hogy most ilyen zenét tegyél oda, vagy olyat. Hanem ott vagyunk öt órán keresztül együtt, és kialakul egy folyamat, amiben én valamikor technót adok, valamikor zajolok, valamikor mikrofonnal felveszek dolgokat, amiket túlgerjesztek, valamikor dobolok, már amennyire tudok, valamikor meg odajön valaki, és berak a YouTube-ról macskanyávogást. Szóval teljesen szabad az egész.

– Mennyire alkalmas a táncszínházi munka a zenei stílusgyakorlatokra? Van az a helyzet, amikor egy darab kedvéért szükséges elmélyülni bizonyos zenei nyelvekben?

**P. Á.:** Velem volt már ilyen, és általában nagyon élveztem ezeket a helyzeteket. Mivel hangszeres zenész vagyok, mindig erősen kötöttem az ebet a karóhoz, hogy „jó, berakom azt a loopot, de azért arra majd még rádobolok”. Tehát be akartam hozni azokat az elemeket, amiktől majd élővé válik a zene. Aztán sokszor pont attól lett érdekes az egész, hogy az előre felvett zenei témákat élőben, elektronikusan szedtem szét. Ez történt legutóbb Mészáros Máté *United Space of Ambivalence* című darabjában, amihez egy csomó technológiai dolgot is meg kellett tanulnom. Azt kérte például, hogy legyen az elején húsz perc trance zene, amit én csinállok élőben, és akkor rájöttem, hogy engem ez az elektronikus zenélés nagyon is érdekel, és szeretném majd egyszer megtanulni rendesen.

**G. Á.:** Nekem is az a tapasztalatom, hogy bizonyos helyzetekben van lehetőség szerepjátékra, és ez nagyon jó. Én például sosem írnék magamtól konkrét klasszikus hardcore gabbert, pedig imádom. És amikor van egy darab, aminél lehetőségem van gabber (*holland techno műfaj – a szerk.*) hangokat kikeverni vagy akár népzenei anyagokkal dolgozni, akkor azt nagyon élvezem, mert amúgy a saját zenéimben nem nyúlnék feltétlenül ilyesmire, miközben mély és izgalmas irányok.

**P. Gy.:** Szerintem eleve egyikünket sem lehet besorolni egyetlen zenei műfajba. Én inkább azt a jelenséget figyeltem meg, hogy folyamat van a darabok között, vagyis előfordult, hogy az egyik darabban folytattam azt, amit az előzőben elkezdtem. A *Cseppkánon* és *A szél kapuja* között egyértelmű ez a folytatólagosság, hiszen ott ugyanaz az alkotói gondolkodásmód érvényesül, de például Goda és Gergye darabjai között is volt átfolyás, akiknek amúgy semmi közük egymáshoz, mert annyira más nyelvet beszélnek. Mégis találtam valami közöset bennük, olyat, ami zeneileg mindkettőjükre jellemző.

– Mi az, amit koncertező zenészként hasznosítani tudtok ezekből a táncszínházi munkákból?

**K. E.:** Engem a táncosok tanítottak meg merni. Felszabadító az az érzés, hogy az élő zene még mindig jobb, mint betenni valamit magnóról.



Philipp György. Fotó: Szamosi András



Porteleki Áron. Fotó: Fülöp Dániel

**P. Gy.:** Én alapvetően többet tevékenykedem klasszikus színházban és zenében, és talán a munkafolyamat szabadsága és utángondoltsága az, amit meg lehet innen tanulni, és hasznosítani más területeken.

**P. Á.:** Engem a táncosok megtanítottak rendesen lenyújtani. Nagyon hálás vagyok érte. Másrészt sok minden átragadt rám az ő szabadságukból: látni, hogy gyakorlatilag központ nélkül milyen szabadon bánnak a testükkel, az hatott az én szabad improvizációs játékomra is. Rájöttem, hogy lehet úgy is zenélni, hogy nem a hang érdekel, hanem a mozdulat, ami elvezet odáig.

**G. Á.:** Hasonló dolgokat tudok én is felsorolni, még a lenyújtás is ismerős. Talán nekem ridegebb viszonyom volt előtte a zenéhez, de lehet, hogy azért is, mert elektronikus zenével foglalkozom. Amióta táncosokkal dolgozom, ez sokat változott, elkezdtem például légzés és testélmények mentén zenét írni.

PLAINER ZSUZSA

# METAFORÁK SZORÍTÁSÁBAN

*A cenzúrakutatásról a nagyváradi színház ellenőrzése kapcsán*

A következőkben a nagyváradi színház magyar tagozatának cenzúráját elemzem, illetve a cenzúrakutatás néhány sajátosságát járom körül. Kiindulópontom, hogyan ellenőrizték ezt az intézményt a Ceaușescu-rendszer utolsó évtizedében, és hogyan élte túl a teátrum a párt és a pártfőtitkár által előírt korlátozásokat.

## A cenzúrafogalom rétegei

Bár a „cenzúra” a romániai kommunizmus emlékezetének egyik kulcsszava, az ellenőrzés technikáiról még mindig kevés elméleti igényű, átfogó elemzés született. A köznapi nyelv a cenzúrát ma is a totális elnyomás esszenciájaként érzékeli, az egyéni és intézményes megaláztatások forrásaként. Azonban a társadalomtudományok számára a cenzúra egy metafora is, amelynek rétegei felfejtésre várnak.

A szociológiai, antropológiai, politológiai elemzésekben magától értetődő, hogy (a romániai kommunizmusban) nem cenzúráról, hanem cenzúrákról beszélhetünk, a nyilvánosság ellenőrzése ugyanis különböző intézmények által történt: 1949 és 1975 között a Nyomda és Sajtó Főigazgatóság (románul DGPT) felügyelte a nyilvánosságot, 1975 és 1977 között az intézmény Sajtó- és Nyomtatványbizottság néven működött tovább (CPT), helyét 1977 és 1989 között a Szocialista Művelődés és Nevelés Tanácsa vette át (CCES). Ez azt is jelenti, hogy Romániában a rendszerváltásig létezett egy, a nyilvánosság ellenőrzésére kijelölt testület, jöhet 1977 után a cenzúra egyszerre volt az SZMNT, a pártbizottságok és néha a Securitate feladata.

Fontos tisztázni azt is, hogy a cenzúra – intézményeinek dokumentumai szerint – (Romániában is) végrehajtó szerv, amelynek funkciója, hogy ellenőrizze, betartják-e az intézmények a párt, később pedig Ceaușescu által megszabott ideológiai elveket.<sup>1</sup> Ennek értelmében nem/nemcsak a cenzúra „szigorodik” 1977 után, hanem a kommunista rendszer ideológiai elvárásai is. Az, hogy a nyolcvanas évek közepétől Romániában nem lehet a magyar településneveket nyomtatásban leírni, nem a cenzúra ténykedését, hanem a pártbizottságok előírásait tükrözi.

Egy társadalomtudományi elemzés számára az is fontos, hogy a cenzúra tulajdonképpen a nyilvánosságban megjelenő műalkotások ellenőrzése; a kulturális intézményeket ezen kívül számtalan más rendelkezés is korlátozta. Így ha a kom-

munista elnyomás természetét akarjuk megérteni, a cenzúra működése mellett más ellenőrző mechanizmusokat is elemeznünk kell.<sup>2</sup>

## Tárgy, helyszín, szereplők. Miértek és mertek

E kutatás<sup>3</sup> a kétezres évek közepén kezdődött; empirikus anyaga levéltári forrásokból (Román Állami Levéltár fondjai), színházi dokumentumokból (referátumok, jegyzőkönyvek) és a színház román, illetve magyar tagozatának vezetőivel készült interjúkból áll; az interjúk célja – az egyébként hiányosan archivált – dokumentumok kiegészítése, a jelenség árnyalása volt.

Munkám során a színházművészeti szempontok háttérbe szorultak. Nem tisztem és nem is célom eldönteni, hogy egy-egy teátrum vagy előadás (esztétikai mércével mérve) jó volt-e, vagy sem, én mindössze egy rendszert, illetve az átjárás technikáit próbáltam leírni a társadalomtudomány szempontjait követve. Nagyvárad azért lett a vizsgálat tárgya, mert itt tudtam az intézmény működéséhez a legkönnyebben adatokat gyűjteni.

Kutatásom eredményei egyszerre helyi és regionális érvényűek. Ilyen vagy hasonló intézményi technikákkal minden bizonnyal másutt is éltek és túléltek színházak Erdélyben, de egy tágabb összehasonlításhoz több adat szükséges. Van azonban néhány, a cenzúra rendszerére vonatkozó megállapítás, amelyeket – a saját és mások kutatásai alapján – általánosabb jellegűnek gondolok.

A egyik – empirikusan is igazolható – megjegyzés, hogy a cenzúra nem minden esetben az „értelmiség” és a „cenzor”

1 Kiss Ágnes, *Censorship between Ambiguity and Effectiveness: rules, trust and informal practices in Romania (1949-1989)*, Doktori dolgozat, kézirat, 2014.

2 Egyes kutatók szerint a cenzúra fogalmát a kontroll fogalmával kellene helyettesíteni. Lásd erről Emilia ȘERCAN, *Cultură secretului. Mecanisme de cenzură în presa comunistă (A titokzatosság kultusza. A kommunista sajtó-cenzúra mechanizmusai)*, Iași: Polirom, 2015.

3 Részletesebben lásd PLAINER Zsuzsa, *Despre vigilența ideologică. File din istoria cenzurii instituțiilor (maghiare) orădene în regimul Ceaușescu: presă, filarmonică, teatru (Az ideológiai éberségről. Fejezetek a nagyváradi [magyar] kulturális intézmények cenzúratörténetéből a Ceaușescu rendszer idején: sajtó, filharmónia, színház)*, Kolozsvár: A Nemzeti Kiadósági Intézet Kiadója, 2019.

összecsapásának lenyomata. Számtalan példát találunk arra, hogy egy-egy művészeti alkotás nyilvánosságra kerüléséért a cenzor és a kulturális intézmény vezetője „összedolgozik”. Visszaemlékezések szerint a nagyváradi színházat ellenőrzők között is voltak olyanok, akik ha nem is segítettek, de nem is gátolták a tagozatok<sup>4</sup> munkáját. „Nem igaz, hogy a cenzorok mind egyformák lettek volna. Ott volt például H., aki sokszor segítette a munkánkat. Művelt emberként esztétikai érveket fogalmazott meg, így a kollégái nem mertek vitatkozni vele. Sok darabot mentett meg így. Vagy ott volt B., aki mindig segített eligazodni abban, mit lehet, és mit nem lehet. Persze ott volt S. is, aki semmihez sem értett, de mindenbe belekötött.” (Interjú a magyar tagozat egyik tagjával.)

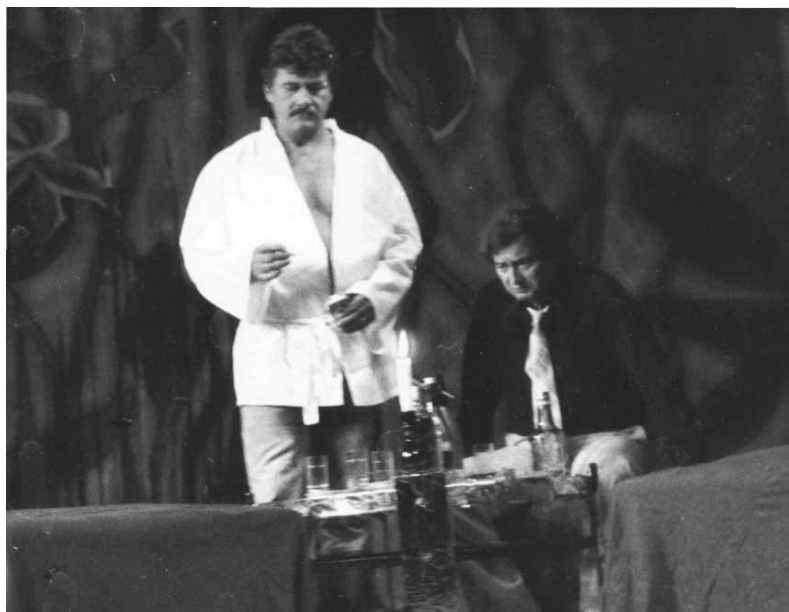
A második megjegyzés a pártvezetés diskurzusaira vonatkozik. Ahogy az a pártdokumentumokból kitűnik, az ideológiai elveket – Romániában csakúgy, mint a többi kommunista országban – metaforikus nyelven fogalmazták meg: „harcos, forradalmi jellegű eredeti alkotások promoválásáról” beszéltek, jóllehet e fogalmak (harcos, forradalmi) jelentését senki sem határozta meg pontosan. Ugyanakkor a színdaraboknak (a magyar nyelvűeknek is) létezett egy hivatalos, dokumentumokban is fellelhető „ideológiakonform” bemutatása, amely teljesen különbözött a darab közösségi olvasataitól. A pártdokumentumok szerint Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapjának* témája „az egyház gyanús és tisztességtelen praktkájának bírálata”,<sup>5</sup> míg a (kisebbségi) magyar nézők számára a darab a jogfosztott ember kétségbeesett igazságkeresését példázza. Ez ugyan nem újdonság, de fontos tudatosítani, hogy a poliszémia teremtette meg a lehetőséget a cenzúra kijátszására csakúgy, mint a cenzorokkal való együttműködésre.

#### A cenzúra állomásai – színművek és előadások ellenőrzése

Jóllehet kutatásaim jelenleg nem elégségesek egy alaposabb kelet-európai összehasonlításhoz, azt talán elmondhatom, a színházak ellenőrzése Romániában is a repertoár, illetve a közönség elé még nem került előadások ellenőrzésében állt. Ami – talán – a romániai rendszer egyik sajátosságának tekinthető, az a nagyon szigorú kvótarendszer. A Szocialista Művelődés és Nevelés Tanácsa ugyanis pontosan előírta, hogy egy-egy évadban hány vígjátékot vagy drámát lehet játszani, ahogy azt is, a szerzők hány százaléka lehet romániai illetve külföldi. Bár a kvótarendszerről nem rendelkezem pontos, éveken át visszakövethető adatokkal, a (váradi) visszaemlékezések szerint a romániai és a nem romániai szerzők aránya a nyolcvanas évekre nagyjából 70:30 százalék lett.

A kvótarendszer nemcsak a színházak vagy filharmóniák repertoárját határozta meg Romániában. Levéltári dokumentumok szerint ilyen előírások szabályozták a nyilvános helyeken (pl. vendéglőkben) játszó zenekarok műsorát is, amelynek 90%-ban kötelezően romániai zenét kellett tartalmaznia.<sup>6</sup>

Mivel nem rendelkezem alaposabb ismeretekkel a hetvenes és nyolcvanas évek romániai (magyar és román) drámairodalmáról, itt és most a nagyváradi színházvezetés állás-



Miske László és Ács Tibor a Deficit című előadásban. Fotók: Weiss István



4 A kommunizmus idején az intézmény Nagyváradi Állam Színház néven működött, és két – gazdálkodás és műsorpolitika szempontjából – részben önálló (román és magyar) tagozatból állt. Ez utóbbi – ha teljes autonómiával nem is, de – a főigazgatónak alárendelt tagozatvezetővel, irodalmi titkárra és társulattal rendelkezett.

5 Román Állami Levéltár – A RKP Központi Bizottság Fondja, d.1/1983, 11.

6 Román Állami Levéltár – Bihar Megyei Fiók, Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottság, Bihar Megyei Szervezet Fondja, d.3/1984, 74.

pontjára hagyatkozom, amely szerint ez a kvótarendszer azt jelentette, hogy a színpadra állított darabok nagy részét kortárs román szerzők jegyezték, és ez a magyar tagozat számára problémát jelentett.

A repertoár jóváhagyása után elkezdődhetek a próbák, a próbafolyamat utolsó állomása az ún. „vizionálás” volt, azaz a cenzorok (a Művelődési Tanács, a Néptanács és a megyei pártbizottság emberei) jelenlétében megtartott főpróba, amelyen a színház részéről (főként) az igazgató, a tagozatvezető, az irodalmi titkár(ok) volt(ak) jelen. Ezután a pártbürokraták „kiértékeltek” a látottakat; ilyenkor a színház érvelhetett egy-egy darab bemutatása mellett, és a cenzorok támogathatták vagy ellenezhették a bemutatót. Számtalanszor előfordult az is, hogy egy-egy darabnak több vizionálása volt. E megbeszéléseket az ún. cenzori jegyzőkönyv rögzítette, de a váradi színházé eltűnt. Az akkori vezetés szerint a dokumentum amúgy sem segítene az elemzésben, hiszen abba már csak a viták eredményeként létrejött közös álláspontot rögzítették.<sup>7</sup>

### Átjárási technikák Nagyváradon

A referátumok nyelvének poliszémiája (lásd fentebb a Sütő-darab példáját) mellett az ellenőrzés egyik legfontosabb „kijátszása” (Nagyváradon) a romániai szerzők kategóriájának kitágítása volt, hiszen a román nyelvű darabok kötelező túlsúlya a kisebbségi magyar színházak számára gondot jelentett. Visszaemlékezések szerint az előírást éppen az azt létrehozó román nacionalista logika révén lehetett kicselezni, hiszen (ahogy azt egy interjúban a színházvezetők elmondták) „Ceașescu szerint mindenki románnak számított, aki a mai Románia területén született”, így olyan magyar szerzőket is játszhatott a teátrum, mint Csurka István, aki Váradon, vagy Zilahy Lajos, aki a Bihar megyei Nagyszalontán látta meg a napvilágot.

A másik fontos technika a fantomelőadások megtartása volt. Ezeket hivatalosan délben játszották, „amikor senki sem jár színházba”. E „művek” témája a román állam és Ceașescu dicsőítése volt, és ilyen előadásokat azért tettek be a repertoárba, hogy eltereljék a figyelmet a fontosabb (és az ellenőrzés szempontjából kényesebb) munkákról, illetve hogy teljesítsék a repertoár kialakításának követelményeit.

### Gazdasági megszorítások: zacskók és turnék

Kevésbé ismert, hogy a Ceașescu-rendszer második felétől a romániai kulturális intézmények bevételének egy részét az önálló jövedelem képezte. Az erről rendelkező 151/1975-ös ún. Önfelfinanszírozási Törvény változtatásokkal 1989-ig érvényben maradt. A rendszer utolsó évtizedét jellemző komoly gazdasági megszorítások miatt a rendelkezés egyre nagyobb százalékot határozott meg „önrészként”, a váradi színháznak 1989-ben költségei 65%-át kell saját erőforrásból előteremteni.<sup>8</sup>

A színház (gazdasági szempontból kvázi önálló) román tagozata gazdasági tevékenységek révén termelte ki az előírt kvótát. Saját kezdeményezésre, a pártszervezetek jóváhagyá-

sával nejlonzacskókat gyártattak és értékesítettek mindenütt a városban. A „módszer” (amely jól tükrözi a romániai hiánygazdaság miatt felértékelődött informális csereviszonyokat) kivitelezéséhez azonban szükség volt a (román nyelvű) igazgató politikai és gazdasági kapcsolataira is: „Üzleteltünk, persze, de mindig a pártszervezet jóváhagyásával. Az unokatestvérem a műanyaggyárat igazgatta, és nekik volt olyan gépük, amivel nejlonzacskókat lehetett gyártani, ami akkor hiánycikk volt. Elmentem, beszéltem vele. De nincs műanyaggranulátum – mondja ő. Mire én: Ploieștiről lehetne szerezni, ismerem a helyi színgazgatót, ő biztosan segít. Viszek neki cserébe színpadi reflektorokat, amelyeket egy magyarországi színháztól kaptunk a műhelyeinkben legyártott díszletekért és jelmezekért. Így is lett, elkezdtük gyártani a zacskókat. Tele volt velük a város, mindegyiken azt írta: Minden út a színházba vezet. És így lett pénzünk.”

A magyar tagozatnak (politikai és gazdasági kapcsolatok hiányában) nem voltak ilyen lehetőségei. Visszaemlékezések szerint számukra a turnék jelentették az egyetlen jövedelemforrást. Ez azonban nemcsak a bevételek növekedését eredményezte, hanem azt is, hogy a cenzúrán sikeresen átjuttatott darabokat (mint például Tamási Áron *Ősvigasztalása*, amelynek három vizionálása is volt, míg végül jóváhagyták a cenzorok) egy szélesebb közönség is megismerhette – ami éppen ellentétes volt a rendszer szándékaival.

### Következtetések helyett

Egyelőre nem lehetséges, hogy kelet-európai összehasonlításban vizsgáljuk a kommunista színházi cenzúra technikáit, jóllehet egy ilyen megközelítés segítene a jelenség pontosabb leírásában. Magyarországi kutatásokat olvasva ugyanis kiderül, hogy a színházak kontrolljának számtalan hasonló vonása van: repertoárellenőrzés, előadás-ellenőrzés. Emiatt felmerül a kérdés, hogy a társadalomtudomány számára érvényes vizsgálatoknak nemcsak a cenzúra leírására és átjárási technikáira kellene koncentrálni, hanem arra az ideológiai és politikai háttérre is, amelyet a cenzúra betartat. Így ugyanis hangsúlyossá válik, hogy míg Magyarországon az 1980-as évek az ellenőrzés fellazulását hozzák, Romániában ez az ideológiai megszorítások egyik legszigorúbb időszaka. Míg Magyarországon a pártvezetés célja a tiltás elkerülése,<sup>9</sup> Romániában kötelező elvárás, hogy egy színház megünnepelje az aktuális pártkongresszust csakúgy, „mint a Ceașescu éra magasztos megvalósításait”.<sup>10</sup> Amíg a Somogy megyei pártszervezet képes hatékonyan érvelni a kaposvári színház megmaradásáért, egy centralizált romániai hatalmi rendszerben erre esély sincs.

Bár a társadalomtudományok nem dolgoznak értékítéletekkel, így sokszor túl semlegesesen figyelik a színházi világot, mégis talán segíthetnek a cenzúra fogalmának alaposabb megértésében, az ellenőrzés tágabb dimenzióinak leírásában. A fentiekben erre igyekeztem kísérletet tenni.

*A szerző kulturális antropológus, a kolozsvári Nemzeti Kisebbségkutató Intézet kutatója.*

7 A sepsiszentgyörgyi színház esetében ez nem így volt. A megőrződött cenzori jegyzőkönyvek szerint ott gyakori volt a színházi emberek és a cenzorok konfrontációja.

8 Román Állami Levéltár – Bihar Megyei Fiók, Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottság, Bihar Megyei Szervezet Fondja, d.4/1989, 28.

9 EÖRSI László „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A kaposvári Csiki Gergely színház és a kultúrpolitika*, Budapest: Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, 2013.

10 Román Állami Levéltár – Bihar Megyei Fiók, Szocialista Kultúra és Nevelés Bizottság, Bihar Megyei Szervezet Fondja, d.3/1983, 4.

LÉNÁRT ANDRÁS

# SZORGOS PIERROT SZÍNRE LÉP (ÉS BEINT)

*Molnár Dániel: Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk című könyvéről*

Nagymamámról kevés képet őrzök, talán mert élete nagy részét ugyanabban a fotelben töltötte. Arra viszont emlékszem, ahogyan felderült arccal mutatja a szemközti tévé képernyőjén a bájos kis Oszwald Marikát és a fess, de partnerei mellett valamiképp mindig öreges Németh Sándor színpadi remekelését. Hogy mondjam, nem fordultam a műfaj felé, és utóbb úgy látom, a korosodás csalhatatlan jele Magyarországon, ha az ember beengedi a lakásába az operettet. Apámnál ez viszonylag hamar bekövetkezett, és mi tagadás, én is tettem ez irányú gesztusokat, igaz, egyelőre Mohácsi János *Csárdáskirálynőjéig* jutottam (1993, Kaposvár), hála a vesztegzárnak és a YouTube-nak.

Molnár Dániel könyve az operettet alulról közelítő műfaj, a varieté, a revű, a cirkusz államosításáról szól. Az operett a világháború utáni legnevesebb képviselői gyakran előkerülnek a kötetben, de csak mint vonatkoztatási csoport. Az orfeum és a varieté a historizáló nosztalgiahullámokban gyakran maga a budapesti glamour, a nagyvárosi éjszaka egykori hűsvér lüktetése, amitől a szocializmus sok egyéb mellett megfosztotta a népet, és aminek romantikája virtuális világunkba úgysem fog soha többé visszatérni.

A Mikroszkóp Színpad előtti kabaréről Kellér Dezső televíziós felvételeinek hála vannak fogalmaink, de hogy mi is volt egy revű, arról csak dadogunk, a szerző azonban siet beavtatni bennünket: egy mélyen lenézett szórakoztató műfaj. A színház, az opera, a táncművészet a varietétől ennek virágkorában is szigorúan elhatárolódott, tartotta az intézményi távolságot, közös érdekérvényesítésről, szolidaritásról szó sem volt.

Molnár nem a levegőbe beszél, nem úgy, mint a témáról az emlékeik alapján értekező nagy mesemondók – Molnár Gál Péter, Rátonyi Róbert, Szilágyi György –, hanem imponálóan sokféle forrást sorakoztat fel állításai mellett. Sőt, talán túl sokat is. A történeti szakma iránti odaadással, irigylésre méltó kitartással és példamutató alázattal megszerzett, majd ötszáz oldalban megírt tudását egy lendülettel önti az olvasóra. A fiatal szerző az ELTE Atelier doktori programjában 2017-ben megvédett disszertációját publikálta, s a jelek szerint nem volt önmérsékletre intő kéz, amely segítette volna a szöveg meghúzásában. A Ráció Kiadó kötete a fényképek, plakátmásolatok, homlokzatfotók és térképek ellenére túlságosan embert próbáló. *J'accuse l'Atelier, j'accuse l'Alma Mater!* Molnár teljesítménye több utógondozást érdemelt volna.

A szerző nemcsak a főszövegben, de abból kiemelve is az olvasót meglehetősen megterhelő, hosszú idézeteket közöl színházi, tanácsi jegyzőkönyvekből, levelekből, visszaemlékezésekből és sajtócikkekből. A források bemutatásához, a főszereplők és a korszak nyelvezetének megismeréséhez és átélhetővé tételéhez jóval kevesebb is elegendő lett volna, ráadásul így már csak néhány kommentáló, lényegkiemelő mondatnak jut hely. A doktori értekezésben fontos lehetett a téma nemzetközi szakirodalmáról tájékoztatást nyújtani, hasonlóképpen a könyvben megjelenő francia, német, lengyel párhuzamok bemutatása a tudományos karrier (pálya) letudandó körének látszik. Ugyanígy a Pierre Bourdieu francia szociológus az elmúlt ötven évben sokakat inspiráló mezőelméletre való utalások is, amelyek kissé esetlenek és funkciótlanak: „Helyi (önkormányzati) és állami (minisztériumi) szinten is vitatták a mezőhöz tartozó színpadok helyét és szerepét” (76). Az oral history történeti alkalmazását, előnyeit és hátrányait a kellő szakirodalmi hivatkozás után Kövér György történeti gondolatainak egy-egy mondatos idézése követi, ami szintén nem túl szerencsés – és ebben a formában nem is meggyőző. (Meg kell hagyni, a modoros szakzsargon, a kutatói elvárásoknak való megfelelés kényszerét a szerző a kötet bevezetése után maga mögött hagyja.)

Szóval érdemes lett volna gazdaságosabban bánni a mondanivalóval. Az összegzés előtti, a színpadképekkel foglalkozó hatodik fejezetnél (327) Molnár úgy viselkedik, mint az idegenvezető, aki még egy kulturális csemegét le akar nyomni az egész napos sétától megfáradt emberek torkán, s nem veszi észre, hogy ők legszívesebben lehuppannának a terített asztal mellé, hogy végre nyugodtan vacsorázhassanak. A kimerítő terjedelem mellett egy másik szerkesztési hiba, hogy miután mindent megtudtunk a darabokról, fellépőkről, a körülöttük bábáskodókról és politikai ellenlábasaikról, újra kénytelenek vagyunk visszamenni a húszas évek Párizsába, hogy onnan elindulva eljussunk az 1949-es évad színpadképeihöz. A fejezet logikusan építkezik, és cseppet sem érdektelen, de kár volt beszuszakolni a kötetbe.

Most már térjünk a tárgyra. Bármily kellemetlen leírni, de hiánypótló mű született. Aki tájékozódni kíván a két világháború közti budapesti varieté, majd annak háború utáni hanyattatott sorsának témájában, mostantól egy igazán kiváló vonatkozó munkát vehet a kezébe. Molnár célja, hogy a szabályozási környezet és a műsorpolitikák rekonstruálásával az

anekdoták szintjénél mélyebbre ásson, és úgy mutassa meg húsz év változásait a szórakoztató színpadi műfajok területén. 1931-ben határozza meg a vizsgált időszak kezdetét, ekkor nyílik meg ugyanis a budapesti Moulin Rouge (1932-ben pedig az Arizona mulató), és 1951 a záró dátum, a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények (Főni) megszüntetésének éve, amikor is végképp világossá vált a revü politikai adaptálásának lehetetlensége. A „nagy testvér” operett századfordulós tündöklésére gondoló laikusnak kissé késeinek tetsző 1931-es év valóban korszakhatár, hiszen éppen ekkor kapja telibe Magyarországot a nemzetközi gazdasági válság, Bethlen István egyensúlyozó politikája megbukik, és szélsőséges eszmék nyernek egyre nagyobb népszerűséget. Új generációk lépnek be a közéletbe, és követelnek radikális változásokat, a sűrűn cserélődő kormányok politikája lassanként jobbra tolódik. Ezen a ponton néhány kérdést jó lett volna felvetni. Hogyan lavírozott ebben a légkörben a fővárosi varieté, változott-e a műsorpolitikája? A közönsége valóban a pénz- és született arisztokrácia nem túl pontosan definiált csoportja volt-e, ahogy azt a szerző állítja? Kevésbé tehetős alkalmi férfitársaságok, érettségi bankettező fiúk nem térhettek be? A nézők egy korosztályhoz tartoztak, vagy egy életre eljegyezték magukat az éjszakai étellel? Elcsábult államtitkárokat és miniszterelnöki tanácsadókat lencsevégre kaphattak volna a paparazzók? A harmincas évek revüi csak halvány lenyomatai voltak a húsz-harminc évvel korábbi operett világának, vagy műfaji és generációs váltást is jeleztek? A némafilmek, egyáltalán a moziüzemeltetés és a varieték között volt-e átjárás? Félreértés ne essék, mindezekről szó esik a kötetben, csak nagyon szőrmentén.

Ugyanígy a zsidóság is visszatérő, mégis kevésbé elemzett témája a könyvnek. A szerző a zsidóellenes törvényeket, az 1944-es árjásítást túlzott tömörséggel tárgyalja, miközben kissé összemosza a Sztójay- és a nyilas korszakot. A zsidók társadalmi szerepvállalását, újságírói, irodalmi, színházi aktivitását, illetve kizárását a nyilvánosságból érdemes lett volna markánsabban megjeleníteni. A kötet főszereplői közül: Benedek Tibor (színész, a negyvenes évek végén fővárosi hivatalnok), Ehrental Teddy (a Moulin Rouge és a Royal varieté bérlője), Flaschner Ernő (a Moulin Rouge tulajdonosa), Fényes Szabolcs (zeneszerző, az Operettszínház igazgatója), Gáspár Margit (író, 1949 és 1956 között a Fővárosi Operettszínház igazgatója), Michel Gyarmathy (a párizsi Folies Bergère látványtervezője), Karády Béla (rendező, a Főni főtitkára), Latabár Árpád és Kálmán (színészek), Lázár Egon (színházi gazdasági vezető), Sólyom András (színházi szervező), Székely Endre (zeneszerző, a Főni vezérigazgatója), Szabolcs Ernő (rendező), Szenes Iván (zeneszerző), Szilágyi György (humorista), Vogel Eric (dizlettervező). A lista igen hosszú, és korántsem teljes.

A háború után magára maradt varieté kereste a helyét: a közönség kedvelte, a művészvilág lenézte, a népi demokrácia politikusai nem foglalkoztak vele – ezért is létezhetett egyáltalán 1951-ig –, ha mégis, az ügybuzgó funkcionáriusok a letűnt korszakot idéző, veszélyes nagypolgári értékrend megtestesítőjének bélyegezték, bár nekik is látniuk kellett, hogy a bohócok, a bűvészek, az artisták, a tánckar (hajdanvolt nevén görölök) a szórakoztatóipar proletárjai, akiknek a megélhetését teszik kockára az intézmények bezáratásával. A könyv az ő szociális problémáikról, a városligeti vurstli tereprendezése miatti lakhatási nehézségeikről, játékbérleményeik elvesztéséről is megemlékezik.

Ebbe a jótékony bizonytalanságba robbant be egy csapat, a húszas évei végén járó, megélhetést kereső, szakképesítés nélküli fiatalember, akik a szakma korábbi nagyvilági alakjainak margóra kerülésével lecsaptak a lehetőségre, és megszerezték az irányítást. A szerző által gondosan datált élettörténeteikben rendre feltűnedezik a rabbiképző, az OMIKE, a munkaszolgálat, az illegális kommunista párttagság. Az olvasottak szerint legtöbbjüket alkalmazkodóképesség, üzleti érzék, szervezői készség, művészi tehetség, jó adag bohémság és a formális iskolázottság hiánya jellemezte. A származásuk miatti mellőzöttséget, majd életveszélyt megélt színpadi emberek 1945 után hamar elsajátították a kor politikai lózungjait, és véres papírcatákat vívtak a műfaj átmentéséért. Karády Béla, Kublin János, Sólyom András és Lázár Egon elérték, hogy a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények elnevezésű vállalat égisze alatt ők igazgassák a „községesített”, magyarul a főváros tulajdonába vett magánintézményeket. Hozzánk tartozott a Margitszigeti Szabadtéri Színpad, a Fővárosi Nagycirkusz, a városligeti Vurstli és az Angol Park szabadtéri színpada, a Teréz körüti Kamara Varieté, a Royal, másik nevén Fővárosi Varieté (lebontása után a Madách Színházat építették a helyére), a Városi Színház, amely 1953-tól Erkel Színház néven lett az Opera második játszóhelye. Nem is rossz! Az elgondolásba azonban hiba csúszott, az intézményvezetők – többek között a cirkusz igazgatója, beosztása szerint „üzemvezető” – elégedetlenek voltak a rájuk osztott végrehajtói feladattal, és bepanaszolták a központi vezetést. Az alsóbb szintű tanácsi kultúrkorifeusokat sem kellett félteni, nem haboztak leleplezni a szerintük taktikázó, a kommunista elvárásoknak engedményeket tevő, valójában károsan maradi szemléletű színházcsinálókat.

Szőnyi József, maga is egykori munkaszolgálatos, mint a Fővárosi Tanács népművelési ügyosztályának vezetője a Főni legfőbb ellenlábasaként rendszeresen elítélte és feljelentette a szocialista revü működtetőit: „[...] meg kell állapítanunk azt is, hogy az egyes intézmények igazgatói a központi igazgatóság legközvetlenebb barátaiból kerültek ki. Csupa volt diák-társ, volt munkaszolgálatos bajtárs, csupa »haver«.” Máshol: „[...] elvül le kívánom azonban szegezni, hogy helytelenítjük a nagypolgári közönség ízlésének uszályszerű kielégítését” (140). Végül győzött a politika, a vezetőséget elbocsátották, a helyükre megbízható és tökéletesen alkalmatlan munkáskadereket hoztak, majd egy év múlva megszüntették az egész vállalatot, a tagintézményeket szétszortották, és új funkciót kerestek nekik. A harmincas éveikben járó színházcsinálók egy része lelépett, amint tudott (1956), sokan viszont színházaknál nyertek hosszú évtizedekre állást. A nagypolgári értékvilág, a kozmopolitizmus szálláscsinálóit komoly megtorlás nem sújtotta.

Szőnyi 1950. januári levele Karády Bélának szól, aki nemcsak a műfaj fiatal vezéregyénisége volt a negyvenes évek végén, hanem halála előtt személyes beszélgetéseken mesélte el a szerzőnek emlékeit, és egyedülálló iratanyagot bocsátott Molnár rendelkezésére. A kötet keletkezéstörténetéből kiderül, hogy a szerző életre szóló barátságot kötött nagypapakorú interjúalanyával. Az egyéni szimpátia mellett összehozhatta őket a varieté, a cirkusz világának szeretete, Molnár Dániel ugyanis a hazai történész szakma első, nyíltan is vállalt hivatásos bohóca. Együttes erővel próbálták a bántóan lenézett színpadi műfaj becsületét megvédeni. Molnár kvalitásait jellemzi, hogy a megvallott barátság nem homályosította el a történész tekintetét, sok helyen árnyalja, kiegészíti, ellen-

pontozza Karády emlékeit. Vitathatlan eredménye a szerző kutatásainak, hogy a korszakot átélt emberek élettörténeteire a negyvenes-ötvenes évek fordulóján rendszerint ráereszkedő ködbe sikerült bevilágítania. Sosem gondoltam volna, hogy az üzletember Klapka György és az iskolát teremtő, kifinomult ízlésű Berczik Sára táncpedagógus nevét egy lapon fogom olvasni. Berczik kényszerűségből szerepelt a varieté műsorán, néptáncelemekre épülő koreográfiája azonban stílusidegensége miatt kilógott a revüből. Fejér István, a Fővárosi Víg Színház (nem azonos a mai Víg Színházzal) igazgatója zaklatta Boros Idát, a társulat tagját, nem sejtve, hogy a szépséges, ám nem túl tehetséges Boros érdekében részben az ÁVH járt el – állambiztonsági ügynök dossziéja értékes adalékokat nyújtott a szerzőnek –, részben Királyhegyi Pál, az újságírás Latabárja igyekezett egyengetni karrierjét. Alfonzó, Benedek Tibor színész, Szilágyi György későbbi humorista és rádiós szerkesztő szerepet vállaltak Karádyék 1950-es megfúrásában, elősegítve ezáltal a műfaj halálát. Goda Gábor író, kulturális tanácsnok nem merete megvédeni a megtámadott színházi vezetést. Básti Lajosról is ritkán hangzik el, hogy 1945 után a volt Arizona mulató épületében sikertelenül kísérletezett Irodalmi Varietével, két táncszám között a József Attila-versek nem hatottak elementárisan. Galambos Erzszi táncos pedig azt is letagadta, hogy valaha fellépett a Varietében.

Molnár bőségesen elemzi az új politikai széljárásnak megfelelő revükísérletek tartalmi és formai jegyeit, a kerettörténet („gondolat”, „mondanivaló”) és az önálló színpadi táncképek darabonként változó súlyát, a munkás bonvivánokat és más karaktereket, a sztárok kényszerű visszaszorítását, az erotika szinte teljes eltüntetését. Sok-sok évvel későbből visszatekintve egyformán bornírtnak és élvezhetetlennek tűnnek a szerző által rekonstruált előadások, bár nyilván voltak színvonalbeli különbségek. A népnevelési szándék előtérbe helyezése ellenére a varieté és a sztálinizmus házassága nem működött. A látványra épülő nemzetközi műfajt pedig különösen sújtotta a határok lezárása, az utazások minimumra szorítása, a valutahiány, valamint a bürokratikus, lassú ügyintézés.

Az eset nem egyedülálló, így volt ez például a reklámmal is. A redisztribúciós gazdaságban a piaci elemek megjelenésével és a fogyasztás élénkítésével azonban megváltozott formában újraéledt a reklámtevékenység, a kereskedelmi propaganda. Éppen ezért jó lett volna némi kitekintést kapni a könyvből, hogy a Rákosi-korszak után, egyben a televíziózás elterjedésével milyen formában maradt fenn a hagyományos szórakoztatóipar vizsgál szegmense. Bennem a méltán elfeledett *Jó reggelt, Budapest, a 7 vidám nap* és mindenekelőtt *A Sziget rózsái* című revükről szóló résznél tudatosult, hogy Koltay Gábor 2016-ban a Hősök terén játszott történelmi esztrádjá, az *Itt élned, halnod kell. Zenés történelmi utazás a honfoglalástól napjainkig* nagyon is hajaz hetven évvel korábban bemutatott elődjére.

Minden felsorolt hiányossága ellenére a könyv teljesítette célkitűzéseit, a színháztudomány vaskos ajándékot kapott Molnár Dánieltől.

Végezetül hadd ugorjak vissza a kötet elejére. A szomorú mottó – „Családtagjaimnak és barátaimnak, akik már nem élhették meg e könyv megszületését. Hiányoztok” – gyaníthatóan azoknak a kötetben megszólaló idős szakembereknek szól, akik segítették az elhivatott szerző munkáját. A fiatal kutató időnként mégis ellenszélben volt kénytelen haladni: Szilágyi György, Galambos Erzszi, Tabányi Mihály és még jó néhányan elhajtották az érdeklődő történést. Szívük joga, még-



is nagyon kár. Ennél még elgondolkodtatóbb a művészek és színházi emberek hagyatékainak sorsa. Csermely György (Jeszenszky Endre-hagyaték), Szenes Andrea (Szenes Iván-hagyaték), Gém György (Fényes Szabolcs-hagyaték) úgy látták jónak, ha nem engedik az anyagok közelébe Molnárt. Vajon miért? A 2010-ben elhunyt Szilágyi György és a kötet legfontosabb szóbeli és írásos forrásait adó Karády Béla hagyatéka pedig a kötet írása közben került ebek harmincadjára, illetve kereskedelmi forgalomba. A barátságtalan fogadtatás, az örökségek oktalan kisajátítása, a megmaradt dokumentumok felelőtlen elherdálása arra enged következtetni, hogy az állami könyvtárakban és levéltárakban mégiscsak jobb helyük volna az anyagoknak.

Molnár Dániel a nehézségek ellenére mindent elkövetett, hogy a lehető legteljesebb forrásbázison mutassa be a szórakoztatóipar államosításának lépéseit, s ez maradéktalanul sikerült neki. Nem élt vissza a helyzetével, nem élcelődött, a neveléses nyelvezetű feljelentéseket, színpadi kritikákat, a bornírt szöveggöngyöket és dialógusokat tárgyilagosan, szenvtelenül adta vissza. Talán mert el tudja választani, mit illik és mit nem.

Na, talán még annyi, hogy a revü nem hosszú ú. Én is a másodikos nyelvtankönyvből tudtam meg.

MOLNÁR Dániel, *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revük*, Budapest: Ráció Kiadó, 2019, 494 oldal, 4290 Ft

LÁSZLÓ FERENC

# NAGY NŐK

*Operettkarakterek 2.: Primadonnák tegnap és ma*

Szerepkör, színházi funkció, társasági jelenség, szakmai szitokszó és egy műfaj színpadi létezésének gyújtópontja. A primadonna hagyományosan az operett hierarchiájának csúcán foglal helyet, így nem csoda, ha e magaslatról saját lépcsőn ereszkedik alá.

Honthy Hanna – úgy lehet, a magyar primadonnaságról szóló cikk főszövege nem is igen indulhat másként, mint ezzel a névvel. Mert hát hiába is játszanánk ki tudálékoskodva a messzi múltból, mondjuk, Küry Klára, Kosáry Emmi vagy Lábass Juci nevét, kollektív emlékezete és – ami ezzel majdnem azonos – legendája csakis Honthynak van. Ő volt az, aki 1945/49 után egyedülként életben, a pályán és itthon maradt az operettprimadonnák korábbi élmezőnyéből, s így ő vált e fach valóságos szimbólumává, sőt jószerint szinonimájává. A drasztikusan megváltozott színházi és társadalmi közegben neki jutott a feladat és a lehetőség, hogy átmentse, reprezentálja s egyszerre mind a saját alkatahoz idomítsa az operett belső négyesének ezt az alaptípusát. Tehát a „Honthy-primadonna” a színpadi eseményeket egyszerre felülről és kívülről, vagyis reflektáltan szemléli és kommentálja, gúnyos-pikáns humora és igen muzikális, bár kissé kiélestedt hangja van, s egész

megjelenésében és távlatos létezésében félreismerhetetlenül mondén jelenség. Mindez együtt a primadonnai létezés esemény- és attrakciójellegét hangsúlyozta, melyet Honthy tudatosan a színpadon kívüli világban is fenntartott. Igaz, ennek a színpadi és életmutatványnak a főelemévé az ötvenes évek közepétől a primadonna életkora és – ezzel dialektikus összefüggésben – kortalansága vált. Magasztosan fogalmazva: Honthy létezése e téren is kacéran dacolt a realitásokkal; kissé prózaiban: egy ponton túl a közönség rajongásába beépült a csodálkozás, hogy a lenyűgözően stramm művésznő ilyen idősen még ébren tud maradni az esti előadás végéig.

Jellegzetes operettparadoxon, hogy ezt a tartós emlékeztető imágót Honthy voltaképpen már hajdani szerepköréből kilépve, a *primadonna emerita* gyanánt számára kreált *grande dame* színpadi figurái révén véglegesítette. Ez a tény pedig nemcsak az ő pályafutása szempontjából bírt érdemi jelentő-

Ábrahám Pál, Honthy Hanna és Solthy György (1938). Fotó: Fortepan/Bojár Sándor



Puskás Sándor és Németh Marika a Tereferében (1961). Fotó: Fortepan/Bauer Sándor



séggel, de fiatalabb fakhölgyei pozíciójára és hosszabb távon a primadonnaság egész szerepfelfogására is hatást gyakorolt. Honthy személyes nimbusza és a grande dame irányába elbillenő színpadi egyensúly ugyanis jócskán megnehezítette pályatársnői számára a primadonnai puvoár megszerzését. Ennek persze voltak objektív, kortörténeti akadályai is, hiszen primadonnának lenni korábban hagyományosan társadalmi-társasági helyzetet és rangot is jelentett, a „nagy nő” izgalmas légkörét, ám ezt az államszocialista rendszer viszonyai között már vajmi nehéz volt kialakítani.

Így történt, hogy Honthy két prezumptív örökösének, Németh Marikának és Petress Zsuzsának felismerhetően leánykoltabb és problematikusabb művészi sors jutott osztályrészül. Különösen azzal együtt, hogy az ötvenes évekkel maguk a primadonnaszerepek is jócskán veszítettek színpadi szexepiljükből, lévén a klasszikus operettek átírásai jócskán kurtították és szürkítették e szerepeket, az új szocialista operettekben pedig lehetetlennek bizonyult e figurát és annak illúziókeltő légkörét megteremteni. Honthynak a szökeségben is hű örökösei ilyesformán a szólamformálás perfekciója és a felismerhető hangszemélyiség deklarálása terén értek el leginkább egyértelmű sikert, amint erről a *Szilvia* belépőjét éneklő, erőteljes szopránú Németh Marika vagy Petress példás vonalérzékű *Visszhang-dala* (Kerekes–Romhányi: *Dalol az ifjúság*) máig bizonyosságot adhat. Igaz, mindkettejüknek jutott egy-egy korai, nagy sikerű, de folytatás nélkül maradt filmszerep is: a *Mágnás Miskában*, illetve az *Állami áruházban*. Valamint Németh Marika birtokában volt a Honthy-féle primadonnahumor egy személyes változatának, amelyben női fölény, temperamentum és a szerepkörére is kiterjedő önirónia vegyült egymással. Így tán nem véletlen, hogy neki jutott Keleti Márton *Fuss, hogy utolérjenek!* című, 1972-es zenés krimivígjátékában a feladat, hogy megformálja a primadonna civil és színpadi karikatúráját: Héderharaszi Angéla nagyhercegnőként megjelenve a primadonnalépcső tetején.

Mégis, Honthy hosszúra nyúlt árnyékában leginkább egy harmadik szökeségnek, az opera világból át-átruccanó Házy Erzsébetnek sikerült a primadonnai szerepkört alkalmi jelleggel, ám hiánytalanul kitölteni. Ő ugyanis egyrészt minden további nélkül képes volt jelen idejű erotikus feszültséget behozni a színpadra, másrészt személyét körülölelte a primadonnalét csakis látszólag mellékes kísérője: a szóbeszéd. Házy félig nyilvános magánélete s az ahhoz kapcsolt vélt vagy valós botrányok híre csodálatosképp bulvársajtó és valódi társasági nyilvánosság nélkül is alapzatot teremtett a primadonnaság számára.

Alkalmasint Honthy nehéz öröksége és a hazai operettjátás az hatvanas évektől nyílttá váló válsága is magyarázhatta, persze csakis a csábító lehetőség érthető megragadása mellett, hogy Németh, Petress, valamint fiatalabb pályatársnőjük, az 1963-ban az Operettszínházhoz szerződött Tiboldi Mária is a szabad világ felé gravitált. A még mindig életerős operetthagyományú német nyelvterületen Németh Marikának és még inkább a magyarosch megjelenésű s ugyancsak példásan képzett énekhangú Tiboldinak figyelemre méltó sikerei is voltak.

Itthon mindeközben a szerepkör és vele az adott színpadi létezmód egészének talajvesztése vált szembeötlővé. A polgári színház tradíciójának kiveszésével a játékelegancia is látványosan meg- és elkopott, s ez itt különösen problematikus, sőt vészessé vált. „Ma már úgy fogják a legyezőt, úgy markolják a legyezőt, mint egy fakanalat” – észlelte a hetvenes évek elején Molnár Gál Péter, aki folytatólagosan rosszálló fi-

Házy Erzsébet (1959)



Galambos Erzsébet (1965). Fotók: Fortepan/Kotnyek Antal

gyelemmel kísérte, amint avatatlan kezekben a strucctoll legyezők szőnyegtisztító kefévé és kapanyéllé degradálódnak a színpadon. A primadonnaalak rangja és önértéke egészében is megkérdőjeleződött lassanként, s ezt a folyamatot legfeljebb átszínezte a tény, hogy csinos és jól éneklő művészek, mint például a kiváló Medgyesi Mária, nagy szorgalommal a lehetőségig beletanulták magukat a primadonnaságba. A szerepkör ugyanis ekkorra a társadalmi és színpadi anakronizmus egyik felismert és gyakorta leolvasott képletévé vált. (A vélelmezett időszerűtlenséghez pedig, mi tagadás, a provincialitás dehonosztáló mellékszövegje is társult, amit nemcsak a „pri-

madonna voltam vidéken” jellegű bemondások és kiszólások jeleztek, de bizony az a tény is, hogy a rendszerváltást követő másfél évtized sajtójában az „operettprimadonna” legtöbbször Torgyánné Cseh Mária nevéhez kapcsolva és egyszerűs mind a „vidéki” jelző társaságában került kinyomtatásra.)

Az említett hanyatlási-deklasszálódási folyamat hoz mindazonáltal társultak pozitív hozadékú kísérőjelenségek is. Ilyen volt jelesül és kiválólag az, hogy Galambos Erzsi személyében megjelent a „musicalprimadonna” típusa. Ő az operettek világába is ezt a korszerűbb, ruganyosabb és némiképp sprődebb színpadi alakot vitte át – igaz, többnyire a szubrett szerepkörbe. Ám egy-egy primadonnaszerepe is akadt, s Galambos a reprezentatív külzetű statikus-ság helyébe itt is váltig a táncos léptű és prózai igényességű reagálókésztséget építette be színpadi létezésébe, a „nagy nő” kimondatlanul is létező elvárására pedig harsány-kokett attitűdjével adott érvényes megoldást.

A következő nemzedék tartósan legnépszerűbb primadonnája Zsádon Andrea lett, akit szép és kiművelt énekhangja érdemessé is tett e rangra. Esetében azonban már figyelemre méltóvá vált az a tendencia, amely a hetvenes évektől felfelé egyre markánsabban érvényesült többeknél, vagyis a szerepkör és a szerep voluntarista megközelítése. A szubrett és a primadonnai szerepkör között ingázó fiatal zenés színésznők közül Zsádon és több kolleginája is jószert az elszánás erejével lendítette fel magát a „rangosabb” polcra, s ez egyrészt a típusosság feloldódásának kockázatával járt, másrészt némi görcsösséget vitt többek primadonnai működésébe.

A rendszerváltás táján azután új címbirtokos jelent meg a Nagymező utcában Kalocsai Zsuzsa személyében. Ő remek érzékkel felismerve a saját alkataból, színpadi jelenlétének alapértelmezett hőmérsékletéből következő lehetőségeket, visszanyúlt a Honthy-féle, illetve a Honthy által közvetített örökség egyik jellegadó vonásához: a tárgyilagosság, a távlat-teremtő fölény, az okosság motívumához. Kalocsai ezt tán ke-

vésbé nagyszabású módon, de a műfaji-szerepköri entourage kísérőelemeitől jótékonyan megsegítve a primadonnalét meghatározó alapjellegzetessége gyanánt képviselte – és ezzel iskolát teremtett.

A jelenkori operettjátzás első számú hazai primadonnája, Fischl Mónika legalábbis okvetlenül a rezervált, bár emellett testhőjű női okosság pozícióját foglalja el, s ezzel a hagyományos játékelegancia kultúrájának végérvényes eltűntét követő korszakban is érvényesen mutatja fel az operett(ek) központi nőalakját. Méghozzá operai igényű hanggal, ami dacára a szerepek javát kitevő konverzációs szakaszok szokott fekvésének, igazi könnyed magas szoprán. Ő e hanganyag birtokában az operett felől indult el az operaszerepek irányába (újabbban hallhattuk Rosina és Melinda szólamában is), míg mások az operai karrier felől, illetve az operai karriert követően mozdultak az operett és a primadonnai szerepkör birtokba vétele felé – váltakozó sikerrel és meggyőző erővel, egyesek csupán kiruccanáskeppen (mint Miklósa Erika), mások viszont tartósan (mint Frankó Tünde).

A mai mezőny mindazonáltal ennél is szélesebb, s két alaptagja még okvetlenül megemlítendő. Az egyikük Lukács Anita, aki okos, bár mérsékelt játékkésztségsű primadonnaként és asszonyi kisugárzása teljében is képes az ártatlanság légkörét megteremtteni a színpadon. Valamint Bordás Barbara, aki egyenesen a primadonnaszerepek naiva-vonulatában van a leginkább a helyén: megnyerően lányos pillanatokot teremtve, igaz, olykor elmérve megszólalásainak cukorszintjét. Fischl mellett nekik is részük van abban, hogy a primadonna színpadi alakja, amely ma korántsem csupán egyetlen népszerű operettidol vonásait viseli magán, nem nélkülözi a talányos jegyeket. Mert hát ki is áll ma a primadonnalépcső tetején? Operai vendég, igazi nagy nő, jóhiszeműen felstilizált szubrett vagy egy estélyi ruhás, bölcs életismerő?

*Folytatjuk.*

## E számunk szerzői

Erdődi Katalin (1980) független kurátor, dramaturg, Bécsben él

Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él

Iulia Popovici (1979) színházi kritikus és kurátor, szerkesztő, Bukarestben él

Jászay Tamás (1978) kritikus, a *Revizor* szerkesztője, Szegeden él

László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapesten él

Lénárt András (1975) történész, szerkesztő, Budapesten él

Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él

Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Bécsben él

Nagy Kristóf (1991) szociológus-művészettörténész, Budapesten él

Plainer Zsuzsa (1974) kulturális antropológus, a kolozsvári Nemzeti Kisebbségkutató Intézet kutatója

Szarvas Márton (1990) szociálintropológus, Budapesten él

Szász Emese (1988) szabadúszó újságíró, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él