



Köncz Zsuzsa felvétele

jaiban csakúgy, mint fondorlatos példázataiban. A társadalom legmeghatározóbb folyamatainak alanyát, tárgyát és tétjét (nemritkán: áldozatát), az életbe eredendően tisztán induló gyereket szentimentális szemforgatás nélkül szemléli és mutatja. S mert hisz a gyerekekben és a cselekvés értelmében, természetes, hogy gyerekeket avat közönségévé, alkotó partnerévé.

Mindeközben a „fősodor” brit színházát a valódi problémák feldolgozására alkalmatlannak (sommásan: cifra kereskedelmi szórakoztató-intézménynek) tekinti, és következetesen bojkottálja. Olyannyira, hogy sem a *Dühöngő ifjúság* bemutatójának félcentenáriumát ünneplő évadban nem óhajtott szerepelni

ben az években még jó néhány darab, librettó, rengeteg tanulmány, pár forgatókönyv (köztük Antonioni *Nagyításáé*). A kezdettől ellentmondásos megítélésű Bond erősen jelen volt, s a kortárs brit dráma megkerülhetetlen figurájának tűnt. Zajos közönségsikert ugyan sosem aratott, de műveit a legfontosabb londoni színházak mutatták be, az „értő” színházba járók és a kritikusok körében komoly visszhangot verve. Tábor a kontinensen folyamatosan nőtt. (Ez idő tájt idehaza is figyelemmel kísértük a pályáját, de a többség később teljesen szem elől veszítette.)

A nyolcvanas évek közepén aztán – egy sor megvalósulatlan, illetve rosszul sikerült bemutató és felújítás kapcsán – szinte egyszerre szakított a három legjelentősebb brit színházzal: a Nemzeti, a Royal Court és a Royal Shakespeare Company azóta sem játssza, nem játszhatja régebbi vagy frissebb műveit. Miközben máig szünet nélkül írja jellegzetesen szigorú hangú esszéit és új drámáit – amelyek többsége külföldön (legfőképp Németországban és Franciaországban) rendre színre is kerül –, hazájában csak a gyerek- és fiatalok nézőkre specializálódott *Big Brummal* hajlandó együttműködni. Hogy szerzőnk éjsötét történetei nem tipikus esti mesék? Hisz épp ez az: Bond nem gügyög, nem hisz a kiskanállal adagolt színházi tejbepapiban, nemcsak a drámát, de (fiatal) közönségét is halálosan komolyan veszi. Ahogyan mellel egy igazi nevelési színházi csoport is, amely az előadással távolról sem „tudja le” a dolgát: a darab eljátszása egy hosszabb, komplex foglalkozás(sorozat) része. Ami egyébként nagyon is *bondi* dolog, hisz ő világéletében esszéekkel, versekkel, vitairatokkal „körítette” drámái megjelenését, bemutatóját.

Ne tévedjünk: Bond nem „jobb híján” fordul a fiatal közönséghez. A gyerek – sorsa, személyiségének önépítése – mindig is központi szerepet játszott darab-

a Royal Courtban, sem azt nem engedélyezte, hogy a *Kinn vagyunk a vízből*-t a londoni Nemzeti felvegye a XX. század legjelentősebb drámáit felvonultató listára. „Ha ma adnám be hozzájuk ezt a darabot, biztosan nem tűznék műsorra. Miért szerepeljen akkor egy ilyen presztízsválogatásban?” – fogalmazott a tőle megszokott brutális egyenességgel. Bár hasonló esetekben mindig fölmerül: bizonyára „savanyú a szőlő”, hívei szerint (s közéjük tartozik e sorok írója is) mindez nem annak jele, hogy *elő* szerzőként veszített volna érvényéből, jelentőségéből. Komoly színházi adósságaink maradtak, halmozódtak fel az életmű első feléből is, de bizony volna mit válogatni az utóbbi három évtizedből.

Hát igen: megfordult néhányszor a világ a *Kinn vagyunk a vízből* nagy indulatokat kavarázó bemutatója óta, végső soron mégsem trafálhat mellé a legkésztelenebb riporter sem. Bármilyen régre ásson is vissza a Bond-időben, a legelső válaszból azonnal kitűnik: Bond ugyanazzal a konoksággal, harcias lendülettel és szenvedéllyel kutatja az embert és társadalmi környezetét, mint pályája kezdetén. Drámái – témáuktól függetlenül – ugyanazzal a nyersséggel, szarkazmussal villantják elénk, *közhelytelenítik* az alapvetően szabadsághiányos, szabadságvesztett emberiség képét, mint mindig. Magyarázatai, esszéi, előadásai, fabulái ugyanúgy zavarba ejtenek és gondolkodásra késztetnek – nem: kényszerítenek –, mint az elmúlt évtizedekben bármikor. Hasonlíthatatlan fekete humora ugyanolyan taburomboló, sztereotípiamállasztó, mint valaha. És épp ugyanolyan kihívóan fogalmazza meg világ- és színházképét.

Bond bölcs provokációja furcsamód sokakat megtéveszt: úgy tűnhet, az erős víziójú szerző azért kalauzol szikár tények vad tájaira, azért mutatja fel éles helyze-

tekben a lecsupaszított embert, hogy ezzel határozott állásfoglalásra késztesse – vagy éppenséggel saját ítéletét sulykolja belénk. Csakhogy ő – a látszattal ellentétben – semmit sem „mond meg” a nézőnek, sőt mi sem áll tőle távolabb, mint az agyak egyirányúsítása: nem ajánl kész válaszokat, s éppenséggel a közönségtől sem azt várja, hogy *instant* döntést hozzon. Bond színházában *kérdezni kell*, felelni nem muszáj – legtöbbször nem is lehet. A nyomasztóan kilátástalan – máskor: hirtelen brutálissá változó – helyzetekben váratlanul megnyilvánuló szereplők sem valamely akarnok drámaszerző kényének-kedvének kiszolgáltatottjai: maguk döntenek. Jó választás nem mindig van (mondjuk úgy: szinte sosincs), de *választás* mindig van – a felelősség a miénk, a mérlegelés terhe át nem ruházható. A Bond-lények világában a kultúra (micsoda vékony héj!) megrepedt, vagy már semmivé lett – mindent az ösztönös reakciók, a célszerűség diktálta túlélési stratégiák mozgatnak. E kultúra és morál nélküli világban aztán a szolidaritás, az érdek nélküli áldozatvállalás előre láthatatlan megnyilvánulásai meg-megcsavarják kissé a másíthatatlannak tűnő léttörvényt.

Bond képeket éget agyunkba, gondolatokkal bombáz, kétségeket ébreszt; éppenséggel nem didaktikus: talányos példázatai nem tanmesék, nem kínálják még a katarzis – a tragikus megnyugvás – esélyét sem. Megoldás, tanulság nincs. A lényeg a kérdezés, a gondolkodást megspórolni, a gondolatkliséket elfogadni tilos. Akinek nincs kérdése, az halott – írta egy levelében lakonikusan. Bond irtózik a leegyszerűsítésektől, a könnyen meghozott ítéletektől – miközben a lemondást semmi szín alatt nem fogadja el. Talán a megtévesztő majdnem-rokonság számára oly riasztó képe – a megkülönböztetés erős szándéka – is ludas abban, hogy Brechtet (másoktól) oly szokatlan vehemenciával (és egyáltalán nem közkeletű érvrendszerrel) támadja, sokakban nem kis megütközést keltve. Amúgy sem idegen tőle a szélsőséges fogalmazás: a lényegét épp az – első látásra – elhanyagolható különbségek hangsúlyozásában, gondos kiemelésében, a hasonlóságok kiiktatásában ragadja meg. Nála minden (és mindenki) önmagát jelenti: nem analógia, nem metafora – értelmezése sehonnan nem másolható, másra át nem tolható. Ahogy a nézői felelősség sem oszlik meg. Szeparáltak – önnön reakcióikért, gondolataikért egy személyben felelősek – a nézők, szeparáltak a színen szereplők – de még a kimondott mondatok is. Egyenként sorjáznak, s köztük a kapocs, az építő-ragasztó anyag egyáltalán nem mindig nyilvánvaló; gyakran csak egymásra – de nem egészen egymásból – következnek. Mindnek oly széles lehet a külön-külön asszociációs köre (egyenként olyan sok mindent *nem* mondanak el), hogy egymás mellé zsúfolódva is kihagyásos szöveg-szövetet képeznek. A tipikus angol dráma dialógusai hemzsegnék a szellemes kétsorosoktól. Felütés-leütés. Fölvezető ív, ügyesen csavart poén – hibátlan ritmus, pici meglepetés, poéngyutacs, kirobbanó nevetés. Bond viszont egysorosokat ír: olyan frappáns, *nyesett* mondatokat, amelyek „felkérdezés” nélkül, hirtelen villannak a szemünkbe; hunyorogva keressük az utat.

Bond bármely replikához, színi előíráshoz szívesen fűz kimerítő (olykor igazán meglepő) magyarázatot-elemzést – látszik, hogy semmit sem véletlenül vetett papírra –, mégsem ragaszkodik foggal-körömmel az „igazához”: érzékeny-nyitott pragmatizmussal figyel, mire mennek ajánlataival az alkotótársak (mert annak tekinti az előadás létrehozóit). Konok, kemény vitapartner, de figyelmes, engedékeny, meggyőzhető, a másik művész, a *másik ember* integritását tiszteletben tartja – hiába költik kezelhetetlen, morcos remete hírért mindazok, akiket megbántott, s főleg akik őt bántották. A gondos munkát, a jól feltett kérdéseket minden határon túl respektálja, csak a felületesség, a sztereotip gondolkodás, az értetlenség bőszíti – az persze mérhetetlenül.

Kétezerhetvenhét című darabot (darabciklust) sosem írt, a három – egymástól teljesen függetlenül született – drámát a magyarországi fordító és a rendező fűzte így egybe, és látta el közös címmel. E címet Bond mégis magától értetődő természetességgel használja az előadás kapcsán: mintha csak maga forrasztotta volna egyébe ezt a *kvázi-háromfelvonásos* művet. Hisz onnan kezdve, hogy előadták, *létezik*, s őt már csakis az érdekli: működik-e, hat-e, s e hatás nem ellentétes-e azzal, amire ő e darabokat szánja. Képes és hajlandó nagyvonalúan elfogadni a változásokat: hogy a nagyvilágban eleddig előadatlan *Ember* eredeti terjedelmének kétharmadára zsugorodott, hogy a *Ki jön a házamba?* egy elsöprő erejűnek szánt mozzanattal kevesebb lett. E darab hősnője egy nehezen értelmezhető (képzeltbeli? álombéli?) jelenetben eredetileg éjkék köpönyegben lép be, amelyen kanalak függnek, majd egy bizonyos ponton kifordítja a köpenyt, és azon imáron csontok lógnak. A próbák idején küldött leveleiben Bond oldalakon át fejtegette, hogy a kanalak a táplálkozást, az életet, az élet teljességét jelképezik, míg a csontok az elmúlást; hogy a köpönyeg *megfordítása* napok-hónapok-évek múlásával egyenértékű, jelentős gesztus; s hogy a megfelelő hatást csakis e kanál-, illetve csontcsörömpöléstől kísért, precízen kidolgozott mozdulat érheti el. A magyar előadás rendezője és a jelmeztervező néhány kísérlet után mégis feladta: a színész végül egyszerű kék köpönyegben játszott; se kanál, se csont, se nagy ívű mozdulat – még a csörgés is elmaradt. Volt is nagy izgalom, amikor kiderült, hogy a szerző megnézi az előadást: mi van, ha úgy érzi, megcsönkítették, lényegi hatáselemétől fosztották meg a művet. Nos, nem mondhatni, hogy boldog volt, de – különös tekintettel az előadás tisztaságára, a szerinte is lenyűgöző színészi játékra – tökéletesen elfogadta az érvelést, miszerint a rendező úgy érezte, ezen a ponton nem tudná *hitelesen* megvalósítani a szerzői szándékot.

Űl az idős drámaszerző a Kamra kicsi termében, nem csóválja a fejét, nem kérdi: *de miért?* Érti, és bólogat. Újabb ötlettel áll elő, hogyan lehetne *mégis*, másképp megpróbálkozni az *időfordító* köpönyeggel, ám a kételkedő tekinteteket látva nem méltatlankodik, nem csapkodja az asztalt, nem fenyegetőzik letiltással: az élő előadás meggyőzte, túllépett a problémán. *Főlöszleges kérdéseket* sosem tesz fel.

Dráma és felelősség

BESZÉLGETÉS EDWARD BONDDAL

Thomas Edward Bond darabjai radikális szemmel veszik sorra a világ problémáit, és radikális színházelméletben szegülnek szembe Brecht V-effektjével. Az angol drámaíró szerint a néző az elidegenítés segítségével csupán intellektuálisan képes megragadni az eléje tárt problémát, de nem fogja felelősnek érezni magát a társadalomban zajló folyamatokért. Bond viszont minduntalan arra tesz kísérletet, hogy nézői a hazugságokkal és igazságtalanságokkal való szembesüléskor egyesítsék magukban az értelmet és együttérzést, belássák saját felelősségüket, sőt felkészüljenek a világ megváltoztatására. Sajátos szemlélete eredményeként drámáit gyakran kíséri botrány, fél évszázaddal ezelőtti írói indulásakor több művét betiltották. Az 1980-as években viszont már azért ment külföldre dolgozni, mert elfogadhatatlannak érezte angliai bemutatóit. Bár egy évtized múlva visszatért, azóta főként TIE (Theatre in Education) társulatokkal dolgozik, mindenekelőtt a Big Brum csoportjával. Magyarországra is egy TIE csapat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ meghívására látogatott el, hogy részt vegyen a bondi elmélet gyakorlati megvalósítását feltáró „Stop Acting!” (Hagyd abba a színjátszást!) elnevezésű hétvégén.

– Ön sok mindent látott már a pályája során, tud még felháborodni és meglepődni? Tud még olyan harcias műveket írni, mint a *Kinn vagyunk a vízből?*

– Egyre forradalmibbak a darabjaim. Mikor írni kezdem, egyetlen színpadon se találkoztam az én munkásosztálybeli világommal, és a rendre középosztályból származó drámaírók betolakodóként tekinttek rám. Pedig ha valaki más írt volna az én hátteremmel, csakis ugyanezt írhatta volna. Nem volt ebben semmi különösebben forradalmi, csupán szoros kapcsolat az általam ábrázolt problémákkal. Ma is így van, és lassan elfogadom, hogy ezt mások radikálisnak látják.

– Azt állítja, hogy a színház és a dráma segítenek a demokrácia megfelelő működtetésében. Hogyan történik ez a gyakorlatban?

– Mai drámánk a görögöktől származik. Miért volt rá szükségük? Mert feltalálták a demokráciát, az pedig nem létezhet dráma nélkül. A drámának ugyanis lényegi része a szabadság, és hogy vizsgálja, ellenőrizze a társadalmat, feltárja azokat az irányokat, amelyek mentén működik, és amelyek mentén nem. Drámaérzékelésünk megegyezik a valóság érzékelésével. Általában az emberek úgy tekintenek a képzeletükre, mint fantáziára, nem pedig valóságként. Igaz: az emberi valóság nem képzelet, hanem a természeti világ része. De azt az emberi valóságot, amit mi teremtünk, emberivé kell tennünk, és ez csak úgy lehetséges, ha áthatják az emberi érzések, amihez viszont a képzeletünkhöz kell nyúlnunk. Önmagunk kialakításához végig kell mennünk egy dramatizált folyamaton. Az énünket nem a génjeinktől vagy Istentől kapjuk, hanem magunknak teremtjük meg.

A gyerek ugyanazt csinálja, amit a színész: megteremt egy karaktert, amelynek egyéni viszonya van a valósághoz. Az énünk segítségével a saját társadalmunkban karaktert alakítunk ki magunknak. Mivel részben az énünk vagyunk, részben viszont egy társadalom részei, ez máris egy hatalmas konfliktust generál, amit dramatizálnunk kell, hiszen emberi lényként mindannyiunknak szükségünk van a világ kifejezésére és értelmezésére. A dráma pedig éppen arról szól, hogy próbáljuk megérteni a világot és azt, ami bennünk van. Ugyanakkor a megértéssel egyúttal formáljuk is mindezt, így a drámán keresztül a valóságunkat is alakítjuk. Régen azt mondták, hogy minden az istenek elrendelése szerint történik, ma pedig, hogy mindent a gének és a biológia határoz meg. Hát nem. Mindenért mi magunk vagyunk a felelősek. Ha elpusztítjuk a Földet, a mi felelősségünk. Ha pedig magunkat pusztítjuk, akkor az a felelősségünk, hogy kezdjünk ezzel a problémával valamit.

– De nem éppen csökkenőben van ma a színház társadalmi szerepe? Nem ezért fordult Ön is a TIE felé, ahol még egy fogékonyabb fiatal közönséggel találkozhat?

– Dráma nélkül nem lehetünk emberek. Igényli a tudatunk, hogy megbirkózzon a világgal, és a dolgokat bizonyos mintázatokba rendezze. Jelenleg, mivel nagyon gyors a változás, a világ túl van telítve színházzal. Több színház van, mint valaha, de ezek nem a drámával foglalkoznak, hanem a fogyasztással. Szórakoztatnak vagy fenyegetnek, de mindenképpen feloldanak – ez a menekülés egyik formája. A színházak többsége efelé halad, a dráma viszont ellenkező irányba tart. Van persze dráma a színházban is, ha belemegy olyan helyzetekbe, amelyek alkalmat adnak

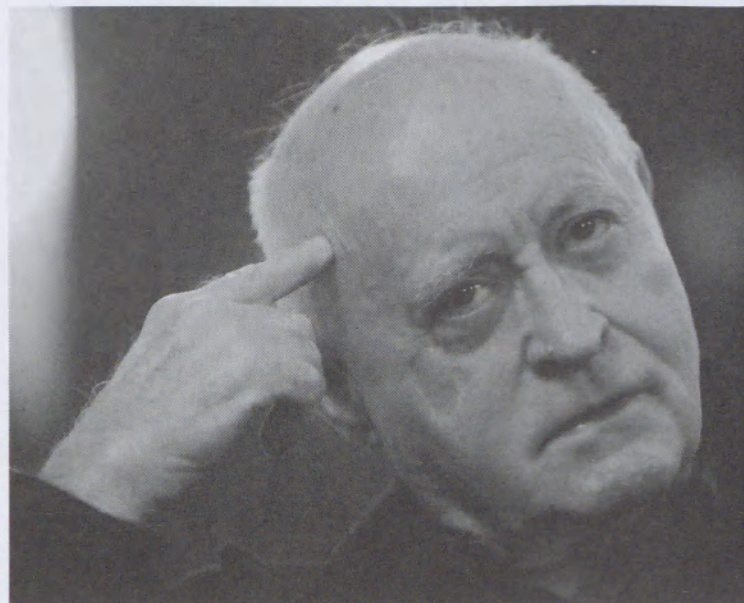


áll a kapitalizmussal, mert kommunista akar lenni. Ez mindenki szerint nagyon furfangos húzás volt, de tulajdonképpen miért csodáljuk ezért? Ha Brecht azt mondta, hogy kommunista akar lenni, akkor azt kellett volna mondania, hogy kommunista vagyok, és ha börtönbe akarják zárni, akkor kérnie kellett volna a büntetést. De nem ezt tette, hanem bankszámlát nyitott. Megmin-tázta Galileit a saját élete alapján, csak éppen Galilei a valódi életében kompromisszumra tudott jutni, ő pedig egy svájci bankszámla tulajdonosa lett. Az életrajzában Brecht nagyon óvatosan el is menekült a kellemetlen problémák elől. És a darabjaiban is: az összes

önmagunk meghatározására. Megnézek egy *Hamletet* vagy *Antigonét*, mert meg akarom találni önmagam. A dráma szembesít az alapvető kérdésekkel. Ha drámát írok, színpadra készítem, de egyúttal a közönség minden tagja számára is. A kettő összetartozik. Közös nyelvet kell használnom, hogy ami a színpadon megjelenik, az a nézőben is létrejöjjön, és ne menekülhessen előle. Lehet, hogy ez nem fog neki tetszeni, de mégis kapcsolatba léptem vele: megszületett a dráma. Azt mondják, és valószínűleg igaz, hogy darabjaim előadásán a nézők magányosak: elszigetelt egyének tömegeként vannak jelen. De ha szórakoztatják őket, a tömeg csőcselékké válik, mert a hamis összetartozásban eltűnnek az egyének. Az én közönségemnek viszont minden egyéni tagja felelősséggel tartozik az egész tömegért, ami egészen másféle kihívás. Ha jól hangszereljük a darabot, és a megfelelő problémákat vetjük fel, akkor minden egyént felelősségteljes kihívás elé állítunk, amire emberi módon reagálhatnak.

– Erről szól az a színházelmélet, amely szemben áll Brechttel?

– Az 1930-as évek Németországában két rettenetes irodalom született: a *Mein Kampf* és Brecht darabjai, és a kettő közül utóbbi a veszélyesebb. Aki nem volt teljesen bolond, tisztában volt azzal, hogy Hitler nem hozhat semmi jót. Brechtet viszont érdekesnek tartották, pedig a Gulag irodalmát hozta létre. Szabályokat talált ki, és kijelentette, hogy szereplői emberi lények, holott elpusztította őket. Nem egyéniségek voltak többé, csak uniformizált fogalmak. Természetesen engem is nagyon érdekelnek az emberi társadalmak és közösségek vagy az osztályharc, de amit Brecht művelt, az a diktátorok módszere. Emellett nem volt túl etikus sem: Amerikában azt hirdette, hogy ő szemben



darabja tragédia, de ő elkerüli a problémákat, és kiengedi a közönséget a szorításból, márpedig szerintem csak abból lehet tragédia, amiért valaki vállalja a személyes felelősséget.

– Önt sokan a kegyetlen színház egyik szerzőjének, az *in-yer-face* (a *poszádba!*) előfutárának is tartják. Miért van szükség drámáiban a szélsőséges helyzetekre, illetve szélsőségesen alkalmazott hétköznapi tárgyakra és helyszínekre?

– A szélsőséges nem feltétlenül erőszakost takar. Minden fikcióm, ha úgy tetszik, hazugságom megtörtént eseten alapszik. Kiemelek valamit az életből, és megpróbálom kibontani, hogy látható legyen, mi ment ott tönkre. Bele kell mennem abba a szélsőségbe, ahonnan távol akarom magamat tartani. Szembesülök

a válsággal, és jöhet az alkotás. Ezt tegyem a figurával, vagy azt? Jönnek a spekulációk, feltevések, a kísérletezés, amiből viszont nem hiányozhat a felelősségvállalás sem. Hasonló történik a tárgyakkal és a helyszínekkel. Ahogy a megtörtént eseménytől elrugaszkodok, úgy változik egy tárgy használata is. Például a *Kétezerhetvenhét* kapcsán: buszmegálló mindenhol van, székeken ülünk állandóan, és mindenki nézett már ki ablakon. De ebben az esetben a buszmegálló koncentrációs táborrá alakul. Így válik számomra egy-egy elem kiemelten fontosá. Egyszerű tárgyakat veszek szemügyre, és megvizsgálom őket. Itt van ez az asztal előttünk. Mint egy tojás, de sugall valami mást is. Kezdenek más dolgok megszületni belőle, amiket összegyűjtök, és kicsavarom őket, így a hétköznapi tárgyak potenciális bombaként működnek a darabjaimban. De ezek nem szimbólumok, nem jelképeznek semmit, csak ennek a fajta színháznak az eszközei, mélyebb hasznuk nincs senki számára. Akkor válnak fontosá, amikor viszonyba kerülnek valamelyik szereplővel. Igazi dráma nagyon egyszerű dolgokból születik.

– Létezik az ön számára valamilyen rendszer a darabjai színreviteléhez? Milyennek találta a *Katona Kétezerhetvenhét* című előadását?

nem pedig kész megoldásként alkalmazni. Ma már Sztanyiszlavszkij, Brecht és a többiek nem segítenek. Elismerem a hasznukat, de a ma színházában más utakat kell találnunk a valóság leírására. A darabjaim előadásai akkor jók, ha kreatív nehézségekkel telítődnek. Ez az alkotók kérdésfelvetéseitől függ, és én is az olyan speciális helyzeteket szeretem, ahol sérülések nélkül ki tudom követelni a színészek alkotó hozzáállását. Nekem is szükségem van erre, ha ugyanis egy színész azt kérdezné tőlem, hogyan mondanám el ezt és ezt a sort, és milyen akciót végeznék közben, akkor azt mondanám, nem tudom. De hát te írtad, mondaná. Igen, de nem itt voltam, amikor írtam, és amikor ezt írtam, te se voltál ott velem, úgyhogy most te mondd meg, mit akarhattam. Végső soron a színészi alkotás értelmezi a szöveget, hogy hogyan jelenjék meg elsőként az univerzumban.

– A poszt-dramatikus teóriák beszélnek arról, hogy a globalizációban a drámai konfliktusok már nem egyének, hanem csoportok és rendszerek között történnek meg. Ezért olyan elmosott a *Kétezerhetvenhét* alkotó három egyfelvonásos világa és karakterei is? Nem létezhet világos identitás a jövő káoszában?

– Bár ezek a darabok a jövőben játszódhatnak, de én csak arról beszélhetek, hogy errefelé tartunk, és ha



Köncz Zsuzsa felvételei

– Drámához közelítő előadás volt. Egyszer egy bemutatóm után Párizsban megkérdezték tőlem, hogy így képzeltem-e el a darabot. Nem, mondtam. Halotti csend. Nem, folytattam, hiszen nem vagyok francia, nem tudtam volna így adaptálni. Amikor egy darab másik országba kerül, meg kell változnia. Illeszkednie kell az új kultúrába és háttérbe. Nem lehet Budapesten lenni anélkül, hogy tudatában lennél annak, hogy Budapesten vagy, a legnagyobb városában egy olyan országnak, amely a múlt század végtelen hatásait nyögi. Itt másképpen kell szólni a nézőkhöz. Hiába vannak a szavak lefordítva, a közönséghez csak az az egyetlen dolog jut el, amit én is mindig szem előtt tartok: nem megoldani kell a problémákat, hanem élni velük. Dolgoztatni őket a helyzetnek megfelelően,

nem korigáljuk a haladás irányát, ilyen helyzetekbe, ilyen államba fogunk jutni. A két rövidebb egyfelvonásos figyelmeztető darab: a válság itt van a nyakunkon! Az utolsó darab már túl van a válságon, és a következményekről beszél. De ebben a sorozatban inkább azt próbáltam kidolgozni és felfedezni, hogy melyek azok az alapvető emberi gyökerek, érzések, amelyek segíthetnek megérteni a helyzetünket, és tisztességebb humanizmust teremthetnek. A történelemnek mindig szüksége van az életre. Ha valaki házat épít, szüksége van állványra. Összetartoznak. Az állvány mindig hamis, egy hazugság. Bár a katedrális is hazugság, de talán kisebb, mint az állvány. Az ókori görög civilizáció még mindig fontos a számunkra, pedig a rabszolgaságon alapult. De ha

nem lett volna rabszolgaság, nem is alakult volna ki az európai kultúra? A rabszolgaság elterjedt, hasonlóan Arisztotelész gondolataihoz, aki pedig szintén meg volt róla győződve, hogy a rabszolgaság helyes intézmény. Ezek szerint a történelemben az igazság csak a hazugságok árán tud felszínre törni. Olyan ez, mint egy matematikai képlet, de valahol mégiscsak hibádzik. A bíróságon két bűnös van, a bíró és a vádlott: a katedrális és az állványa.

– A Kétezerhetvenhét *egyfelvonásosaiban az az érdekes, hogy bár ez a jövő fikció, mégis könnyen lehetséges és elképzelhető. Ön tényleg ilyen pesszimistán látja*

a jövőt, vagy ez írói vízió, és magánemberként optimistább?

– Tudom, hogy hatalmas teremtő potenciálok rejlenek az emberi társadalomban, amelyek rendkívüli dolgokra lennének képesek, ha megtalálnánk a módját, hogy alkotásra használjuk őket. De ne legyenek illúzióink, ezek az erők sohasem fogják maradéktalanul az alkotást szolgálni. Ma az egyetlen inspirációt a fiatalok jelentik. Nem tudom, hogy ez pesszimizmus vagy optimizmus-e.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE: SZ. DEME LÁSZLÓ

KIEGÉSZÍTÉS AZ ELTÚNT IDŐHÖZ

A SZÍNHÁZ előző számában megjelent *Az eltűnt idő nyomában* című cikk szerkesztése során kényszerűen sűríteni kellett a mondandót, emiatt egy helyen lehetséges szándékunktól független olvasata az írásnak, amely ezen a ponton bővebb kibontásra szorul. Az igazgatói pályázatokkal kapcsolatban leírtak során nem kívántuk értékminősíteni az egyes pályázatok körülményeit, noha tisztában vagyunk azzal, hogy a különböző fenntartók kezében lévő színházak kinevezési mechanizmusai nem vethetőek össze, az egyértelműen politikai indíttatásra „kiosztott” színházak nem hasonlíthatók azokhoz, amelyek mögött „valós” (értsd: valós) pályázat áll. Most azonban kiegészítésként meg tesszük, ugyanis tartalmi szempontból természetesen nem mindegy, hogy valaki huszoneve vezet a közönség és a szakma rendszeres elismerése mellett színházat, vagy csupán a fenntartóval való jó viszonynak köszönhetően, aminek eredményét a szakma, illetve a közönség nem igazolja vissza. Az utóbbi években a fenntartók nem merték felvállalni döntéseiket, favoritjaikat, hasonlóan ahhoz, ahogyan a jól működő szakmai műhelyeknél sem tekintettek el a vezetői állás meghirdetésétől. Miért nem állt ki nyíltan a fővárosi önkormányzat a Katona és Zsámbéki Gábor elvitathatatlan eredményei, illetve programja mellett? Most miért nem mondja azt, hogy az Örkény Színház élére Mácsai Pál a legalkalmasabb? A Novák János által irányított Kolibri folyó projektjei, szakmai munkája nem elégséges referenciák a pályázat kiírása helyett? Ezekben a színházakban egyértelmű és sokrétű sikerek állnak a vezetők mögött – a fenntartó mégsem vállalja fel, hogy pályázat nélkül folytathassák tevékenységüket, a nyilvánvaló eredmény ellenére rájuk kényszerítik a versenyt.

Rendben van, legyen pályázat, hiszen így nyílt a verseny, így átlátható a rendszer, így garantált az egyenlő esély. De az mégis milyen pályázat (erre az

utóbbi időben volt példa), amelynek indulói közül az egyiket büszkén felvállalja a politika, a polgármester már a pályázat lefutása előtt megnevezi, hogy ki fog nyerni, anélkül, hogy bármilyen szakmai visszajelzést kapna? Vagy milyen pályázat az, amelynek végén kifejezetten a szakmai grémium ellenére neveznek ki igazgatót?

Ebből is látható, hogy a „hitbizománynak” számos esete lehetséges: van szakmai, munkával elért hitbizomány, és van politikai hitbizomány, amit a fenntartó kénye-kedve szerint értelmez, önkényesen használja vagy nem, alkalmazza vagy nem. Ez a mechanizmus, amelynek legjellemzőbb tulajdonsága, hogy bizonytalan („a hitbizomány persze mindenkinek csak addig elégséges referencia, amíg az ő hite szerint osztják”), *biztosan* nem a színházak javára szolgál. Ha a fenntartónak van jelöltje – nevezze ki, és adja hozzá a támogatást. Viszont az állami szubvencióért cserébe engedje, hogy a szakma beleszóljon. Tehát: *vagy – vagy*, nem pedig *és*. Az nem járható út, hogy az önkormányzatok gebinbe adják az egyes színházakat politikai kedvezményezetteknek, akik aztán ezt meghálálják, és nem (csak) művészi, hanem egyéb szempontok alapján igazgatnak, ám elvárják, hogy ezért az állam szó nélkül fizessen. Magyarán: a fenntartót törvényileg pályázatra kényszeríteni, majd a pályázattól függetlenül, a leosztott lapoknak megfelelően kinevezni az előre kiválasztott jelöltet nem más, mint a többi pályázó megalázása, hiszen rájuk csak a komédia hitelesítése miatt van szükség. Ez az álságos *political correctness* nevében történő pályáztatás a rendszer kiigazításra szoruló eleme, és amíg nem változik meg, nehezen lehet előrelépésre és szakmai fejlődésre számítani. Pedig az minden színház és színházi ember számára létszükséglet. Ám ez már egy másik írás témája.

Ugrai István – Zsedényi Balázs