

2011. NOVEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

MHB
1427

Színház

Bábel

Artus

Rousseau és
a színház

Interjú:
Katona László
Takács Gábor

Pina Bausch

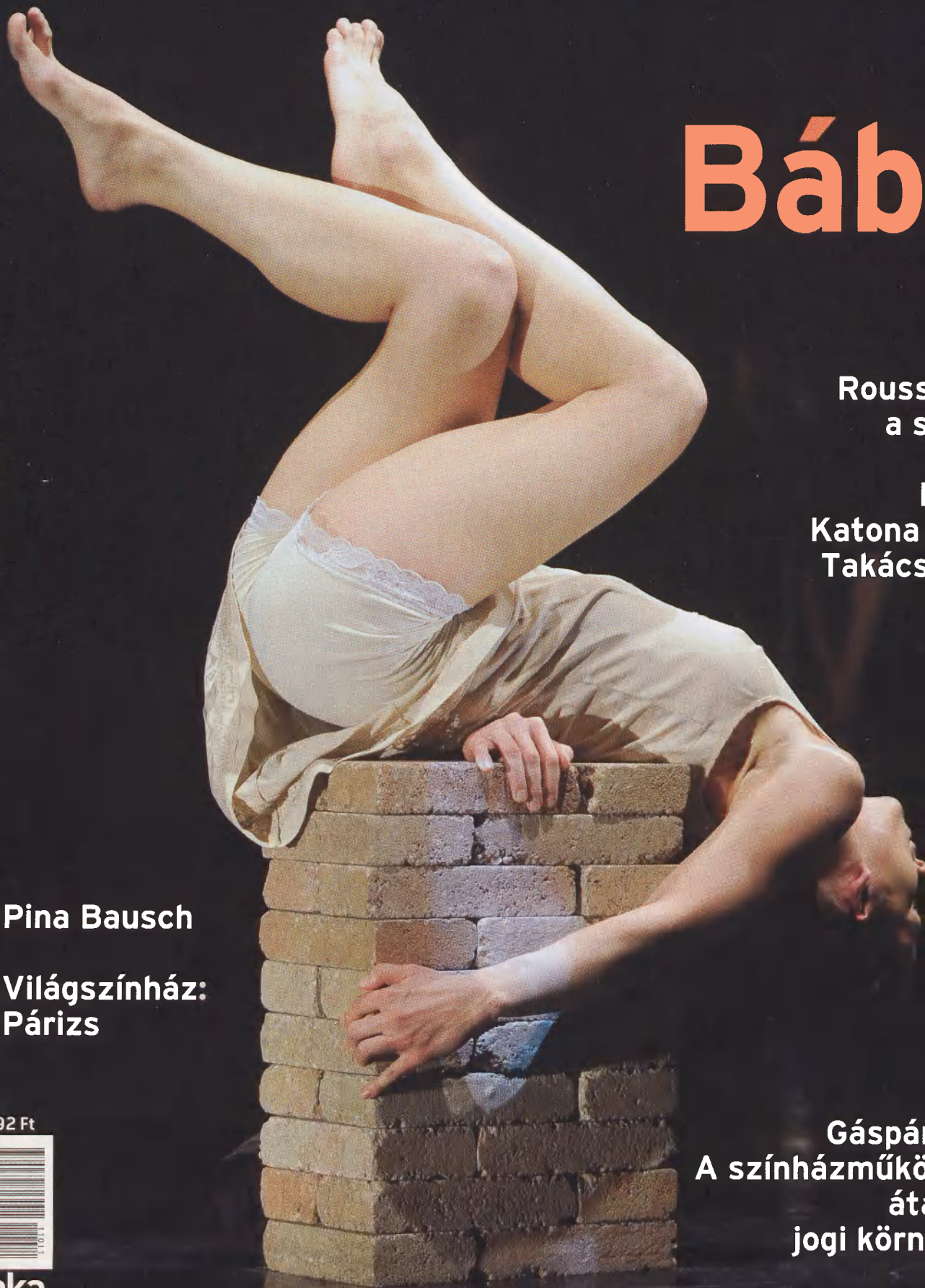
Világszínház:
Párizs

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Gáspár Máté:
A színházműködtetés
átalakuló
jogi környezete





Pina Bausch Wetland című előadása

Laurent Philippe felvétele



(8. oldal)



(31. oldal)



(37. oldal)

EGYSZER ÉLÜNK
Szerzői színház
Schiller Kata felvétele

ZÖLD FÖLD
Pina Bausch
Koncz Zsuzsa felvétele

PERSONA, MARILYN
Vendégjáték Párizsban

MHB
1.427

Esszé

2 Salamon János:
Tűz a színházban

In memoriam

5 Gosztonyi János: Vágta
Huszár Zsolt (1971–2011)

6 MARI
Dr. Csabai Tiborné (1925–2011)

Magyar játékszín

8 Urbán Balázs:
Egy válogató emlékiratai VI.

13 Gáspár Máté:
Etatizmus és elitizmus
A színházműködtetés átalakuló
jogszabályi környezete

Interjú

20 Kővári Orsolya: Nem gondoltam,
hogy itt ragadok
Beszélgetés Katona Lászlóval

24 Tompa Andrea:
Periférián és központban
Beszélgetés Takács Gáborral

Színháztörténet

29 Dr. Székely György:
Operettszínház – 1956
Megjegyzések Cseh Katalin
tanulmányához

Tánc

31 Péter Márta:
Illanó arckép
Pina Bauschról

35 Varga Sándor Márton:
Hogyan írjunk kismonográfiát?
Egy Pina Bausch-
tanulmánykötet

Világszínház

37 Sipos Gyula: Párizsi műsor
Rezümé és kínáló

Könyv

45 Koltai Tamás:
A varázsló titka?
Georges Banu: Peter Brook és
az egyszerű formák színháza

47 Sediánszky Nóra:
Szerlem és mágia
az operában
Jean Starobinski:
A varázslónők

A címlapon: Virág Melinda a *Bábel* című előadásban (Artus, Nemzeti Táncszínház) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 11. szám
2011. november

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT.

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Némethölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214–3770, 214–5937; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Típopográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác



TÁMOGATÓK: Nemzeti Erőforrás Minisztérium,
Nemzeti Kulturális Alap,
a Fővárosi Közgazdászati és Kulturális Bizottsága,
Nemzeti Civil Alap,
Szabad Sajtó Alapítvány,
József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány



Salamon János

Tűz a színházban

Az ember állítólag szabadnak született. Abszolút szabadnak. Eredeti, vad, erdei állapotában csak a természet parancsolt neki. Ennek a kegyelmi állapotnak akkor lett egy csapásra vége, amikor rossz társaságba, vagyis emberek közé keveredett; amikor a társadalmi létbe csöppent. Itt már csak annyi mozgásteret volt, amennyit mások hagytak neki, amennyit a hierarchiában elfoglalt helye megengedett. Mi, ennek az embernek öntudatra ébredt, modern örökösiként, gyanakvással tekintünk minden hierarchiára. A lelkünk mélyén régi, korlátlan mozgásterünk után vágyunk, de túl nagy áldozatnak, kényelmetlenségnek érezzük, hogy ezért visszatérjünk az erdőbe. Marad a társadalmi lét az ezzel járó, még mindig kisebb kényelmetlenséggel, a szabadságunk részleges korlátozásával.

A HECC KEDVÉÉRT

A politikai filozófia közhelyszerű alaptétele, szakállas vicce, hogy egy közösségnek, ha fenn kíván maradni, az individuális szabadságot éppen az individuális szabadság érdekében kell korlátoznia. (Ahol mindenki mindent megtehet, ott előbb-utóbb senki nem tehet meg semmit.) Még a mostanában elterjedt demokratikus berendezkedések legfélértettebb értéke, utolsó védvonalá, a szólásszabadság sem lehet abszolút. Az ember nemcsak nem tehet, de nem is mondhat bármit, bárhol, bármikor. Egy színház zsúfolásig telt nézőterén például életveszélyes és ezért tilos, sőt büntetendő dolog csak úgy, heccből, a hatás kedvéért „Tűz van!”-t kiáltani.

Ez viszont rossz hír azoknak, akik egész életükben, foglalkozásszerűen kiáltoznak, zenélnek, írnak, festenek stb. csak úgy, heccből, a hatás kedvéért. Rossz hír nekik, ha kiderül, hogy a művészi szabadság végül is csupán a szólásszabadság egyik formája, és ennek megfelelően szabályozandó. A színpad művészei – hogy most csak a színháznál maradjunk –, a rendező, a színész vagy a díszlettervező hajlamosak ösztönösen, nem csak a hatás kedvéért „Igazságtalanság!”-ot kiáltani, ha közlik velük, hogy rájuk, az ő tevékenységükre is ugyanazok a korlátozó szabályok érvényesek, mint a nézőtéren ülőkre.

Maradjunk tehát a színháznál. Az itt tevékenykedő művészek természetesen elfogadják, hogy a hatóság (a tűzrendészet, az önkormányzat vagy az állam) felügyeleti joggal bír az intézmény működtetését illető ügyekben. Tagadják azonban minden felügyelet, ellenőrzés, beleszólás szükségességét és jogosságát abban a vonatkozásban, hogy mi történik a színpadon. Azon az alapon tagadják, hogy ők a nézőtéren helyet foglaló adófizető, civilizált, kulturált, színházlátogató, befogadó közönséggel ellentétben társadalmon kívüli, alkotó vademberek, és ebben a minőségükben fel vannak mentve mindenféle polgári szabályozás alól. Mert általában, s így egy színházban is, művésznek lenni, alkot-

ni (darabot írni, rendezni, színjátszani vagy díszletet tervezni) lényegében annyi, mint visszatérni az eredeti, civilizálatlan szabadságba, a sötét erdőbe.

A mindenkori hatóság ízlése ellen való a visszatérésnek, a kivonulásnak ez az alapvetően antiszociális ötlete; a főhatóság, az állam nem szereti szem elől tévesztetni polgárait. Minél centralizáltabb ez az állam, annál hajlamosabb a színházban bosszantó konkurenciát, vagyis civil szerveződést látni, s mint ilyet fölöslegesnek ítélni. Olyasminek, aminek a funkcióját ő, a központi hatalom sokkal hatékonyabban, gondosabban, mindenki nagyobb meglegedésére tudja betölteni. Végül a hatalom egyetlen gondos kézbe való koncentrálódásával a színházak egyszerűen beolvadnak abba a nagy magánszínházba, ahol minden szerepet és feladatot a Főrendező oszt ki. Csendben, a színpad mögött, hogy művészi, alkotói szabadságban senki és semmi ne zavarhassa.

STERIL ILLÚZIÓK

A teljhatalomnak a színházhoz való viszonya filozófiai szempontból meglehetősen unalmas. Nincs azon semmi tünődni-, mérlegelni- vagy érvelnivaló, hogy egy diktátor, mint minden esetben, itt is kizárólag a saját jól-rosszul felfogott érdekeit érvényesíti, s hogy ezzel rövid és hosszú távon mindenkinek, önmagának is csak árt. És ugyanilyen unalmasan nyilvánvaló, hogy a színházak és általában a művészetek szabad, cenzúrázatlan működése viszont mindannyiunk javát, épülését szolgálja.

Vagy mégsem? Egyáltalán nem, üzeni Jean-Jacques Rousseau egy százötven oldalas levélben D'Alembertnek, aki az *Enciklopédia* „Genf” címszava alatt azt találta mondani, hogy ez a nagyszerű város még nagyszerűbb lehetne, ha törvényei nem tiltanák a színházak működtetését. Tiltsák csak. Ezek a törvények a morális zülléstől védik a várost, mellesleg a levélíró filozófus szülővárosát.

A levelét 1758-ban postázó Rousseau ekkor már arról volt híres, hogy nemcsak genfi polgártársait, de az egész haladó emberiséget akarta megvédeni a haladástól, a felvilágosodástól, vagyis a művészetek és a tudományok fejlődésétől, terjedésétől és ennek pusztító következményeitől. Hírnevét egy nyolc évvel korábban írt esszéjének köszönhetette, melyben a Dijoni Akadémiának arra a provokatív kérdésére, hogy „Javított-e az erkölcsön a tudományok és a művészetek újraélése?“, azt a provokatív választ adta, hogy ellenkezőleg.

Annak az esszének a címlap-illusztrációja Prométheuszt mutatja fáklával a kezében, amint a tüzet először látott és azt magához ölelni szándékozó szatírt figyelmezteti: vigyázz, megéget! A tűz itt a művészetek és a tudományok allegóriája, a szatír pedig az egyszerű átlagemberé, a népé, a nézőtér helyet foglaló nagyérdeműé. Ahogyan kés, villa, olló gyerek kezébe, úgy művészet és tudomány egyszerű ember kezébe nem való.

A kálvinista Genf tele volt egyszerű, dolgos, istenfélő emberekkel, akiknek a fejét csak összezavarta volna a művészetekkel és tudományokkal, színházzal és filozófiával együtt terjedő luxus, csillogás, anyagi egyenlőtlenség, irigység, nagyravágyás, felfújt öntudat, szkepticizmus, kritikai véna, egyfajta általános egzisztenciális nyughatatlanság és viszketegség. Szülővárosa maradjon csak meg az ügyeiket aktívan maguk intéző polgárok közösségének, egy kisméretű köztársaságnak, a polgárok öntudata pedig egyszerű civil öntudatnak. És az egész világ jobban teszi, ha vigyázó szemeit a morális züllés, vagyis a modernitás útján megindult Párizs helyett Genfre veti.

A színház tehát nem a teljhatalomnak, hanem az erénynek jelent veszélyes konkurenciát. És ezen a cenzúra sem segít, mert a színpadon történetek látványa – függetlenül azok morális vagy immorális tartalmától – csak árthat a nézőknek. Még a legmorálisabb tartalomnak sincs morális hatása. Nem mintha képtelenek lennénk azonosulni a történetekkel, a szereplőkkel. Sőt. A nézőtérrel figyelve a legszívtelenebb gonosztevő is hajlamos megkönnyezni egy nemes lélek szenvedéseit, tragikus bukását. Mibe kerül az neki? És mibe kerül nekünk? A belépőjegy árába. Ezért a pénzért mi is meghatódhatunk a hős sorsán és egyben a saját érzékenységünkön, nemeslelkűségünkön. Ennyi empátiával tartozunk embertársainknak, akiket most, hogy már bebizonyítottuk, milyen mélyen együtt tudunk érezni velük, könnyebb szívvel vehetünk továbbra is semmibe. Ne áltassuk magunkat. A színházban ejtett könnyek morálisan éppoly sterilek, mint az élmény, amely fakasztja őket. „Az emberek azt képzelik, hogy a színház hatására közelebb kerülnek egymáshoz, pedig valójában csak még jobban elszigetelődnek”, mondja Rousseau.

De ez még nem minden. A színház steril illúziói nemcsak egymástól, de valódi önmagunktól is elszakítanak. Teszik ezt éppen azzal az ígérettel, hogy feltárják előttünk érzelmeink, szenvedélyeink hamisítatlan mélységeit: az ambíció, a hiúság, a bosszúvágy vagy a féltékenység igazi színeit. Csakhogy ezek mind a rossz társaságba (társadalomba) keveredett ember

érzelmei. Hamisítatlan *teátrális* szenvedélyek. Semmi közülük a valódi énünkhöz, ahhoz a korlátlanul szabad, eredeti vademberhez, aki önnön létezésének pusztá érzetétől (*le sentiment de l'existence*) áthatva egyáltalán nincs rászorulva mások jóváhagyására, arra, hogy mások kedvéért vagy szempontjai szerint kelljen éreznie.

AZ ERÉNY DIKTATÚRÁJA

Hogyan? A színházzal egyfelől az a baj, hogy az egymás iránti szolidaritás olcsó pótlékával mindannyiunkat eltávolít egymástól, másfelől pedig az, hogy a társadalmi érzelmeink tudatosításával egymáshoz láncol bennünket? Ki érti ezt?

Pedig érthető. Ami első pillantásra ellentmondásnak tűnik, az valójában szigorúan következetes *radikalizmus*. A közhiedelemmel ellentétben Rousseau radikalizmusa nem abban áll, hogy a korrumpált társadalmi létből vissza akarja telepíteni az emberiséget az erdőbe, hanem abban, hogy ebbe a korruptségba akarja visszatelepíteni az erdőt, vagyis eredeti, természetes, korlátlan szabadságunkat.

A társadalomnak ez a gigantikus, forradalmi parkosítása egyetlen célt szolgál: lemosni azt a gyalázatot, hogy bár az ember szabadnak született, most „mindenütt láncot visel”. A színházzal az a baj, hogy nem szolgálja ezt a célt. Nem távolít, idegenít el bennünket egymástól eléggé ahhoz, hogy visszakapjuk a mások szempontjaitól való eredeti, vad függetlenségünket, de nem is láncol bennünket egymáshoz eléggé ahhoz, hogy ez a sok szempont egyetlen közös nézőpontban, harmóniában egyesüljön.

A radikális, forradalmi gondolkodás nem érheti be kevesebbel, mint a paradicsomi lét üdvösségével. Rousseau az ilyen létnek kétféle lehetséges változatát ismeri. Az egyik – amelyből örökre kiűzettünk – mentes minden művészettől és moralitástól, tehát az érzelmei imitálásának és tudatosításának technikájától éppúgy, mint a kötelességtudattól. Az embert itt az egyszerű lét- és önszeretet (*amour de soi-même*) természetes szenvedélye üdvözíti.

A paradicsomi lét másik formája – amelyet nekünk kell megteremtünk – a művészetben és az erényben áll vagy bukik. Itt mindannyian felelősségteljes művészek vagyunk, egy közös nézőpont alkotóművészei, egy pusztán befogadó, morálisan steril illúziókat fogyasztó közönség helyett. Ennek megfelelően az ideális színház az, ahol nincs többé különbség néző és színész, illetve civil öntudat és művészi szabadság között. Az új Paradicsom kapuján belül akkor tudhatjuk magunkat, amikor a közélet egy mindenki részvételével zajló, egyetlen felszabadult, nonstop színházi fesztivál.

A modern olvasónak itt csak azt kell eldöntenie, mitől borsószik jobban a háta: attól, hogy egy despota Főrendező vagy hogy az erény diktatúrája alá kerül a színház. Mert Rousseau félreérthetetlenül az utóbbit szorgalmazza. Az ő szemében az erény („az egyszerű lelkek tudománya”) az a központi hatalom, amely mindennél hatékonyabban, gondosabban működve egyedül garantálja kollektív üdvösségünket. Ez a „tudomány” annak az ösztönös felismerése, hogy az erdő-

ből a társadalomba keveredett ember az elveszett, eredeti, korlátlan szabadságot csak az ennek a szabadságnak az alapját képező természetes és totális önszeretnek a művészi imitálásával szerezheti vissza. Ennek a szenvedélynek egy társadalomban, egymáshoz láncolt emberek között az egyetlen lehetséges, hiteles utánpótlás a totális kollektív önszeretet, vagyis a közjó iránti lebírhatatlan lelkesedés.

FÁBA SZORULT NYÁRSPOLGÁROK

Nem túlságosan együgyű ez a radikalizmus? Valóban csak ennek a két szélsőséges típusnak, a művészet és moralitás nélküli vadembernek, illetve az erényes művésznek lehet bérelt helye a Paradicsomban? Ezt a dichotómiát különösen mi, modern kori művészek találjuk elfogadhatatlanul szigorúnak. Hiszen mi úgy tudjuk, hogy a művészet mindent visz, felülír minden moralitást, mert az emberi lét morális helyett kizárólag esztétikai alapon igazolható. Az „erényes művész” számunkra egyszerű fogalmi ellentmondás. Mi a vademberben éppen a művészt szeretjük, az amorális művészt, és komolyan gondoljuk, hogy alkotni annyi, mint visszatérni az erdő mélyének korlátlan szabadságába.

Rousseau viszont azt gondolta komolyan, hogy a két, üdvösségre teremtett szélsőséges típus között csak egyetlen harmadik létezik: a nyárspolgár. Ő az, aki bár mindig kizárólag magára gondol, önmagát mégis csak mások szempontjából tudja szeretni, s így sohasem képes szabadon, spontánul, csak a hecc kedvéért cselekedni, mint a vadember, vagy a morális hatás, a közjó kedvéért *önfeledten* alkotni, mint az erényes művész.

Mi persze úgy véljük, hogy az „erény” emlegetésére minden tisztességes ember gyomrának össze kell rándulnia, pedig Rousseau tényleg semmi rosszabbat nem ért ezen, mint valódi, szó szerinti önfeledtséget. Ilyesmire a két egészséges szélsőség között megrekedt modern nyárspolgár társadalom azért sem képes, mert itt a lelkiismerete mindenkinek csak épp annyira rossz, hogy kötelességének érezze az önfeledtség folyamatos színlelését, de annyira már nem, hogy csakugyan megfeledkezzen önmagáról (a vágyairól, privát mitológiáiról, jól felfogott érdekeiről).

Ilyen körülmények között, a vágyaink és a kötelességtudatunk között vacillálva sohasem szerezhetjük vissza eredeti, vad függetlenségünket. A közélet így nem lehet egyetlen felszabadult színházi fesztivál, el-

lenkezőleg: a színház válik a vacilláló közélet gyakorlóterepévé, ahol a vágyak és a kötelességtudat közötti tipikus nyárspolgári szabódás a tömegszórakoztatás és a szakma nemes hagyományait ápoló magas kultúra közötti örök tipródásként jelenik meg.

Lehet, hogy mi ebben a Rousseau-i értelemben vett nyárspolgár művészek vagyunk, de az életünk igazolásának esztétikai alapjait holmi morális alapokért, Párizst Genfért akkor sem cseréljük el. Mert – ha már steril illúziókról van szó – mi éppen a morális alapokat tekintjük ilyen illúzióknak. Egyáltalán nem világos számunkra, hogy mi lenne az a közjó, melynek kedvéért el kellene feledkeznünk önmagunkról. A kollektív üdvözülés mítoszáról őrzött rossz történelmi emlékeink csak megerősítenek bennünket a privát mitológiáinkra alapozott privát üdvözülésünkbe vetett hitünkben.

Rousseau radikalizmusa az ilyen mértékletességtől ugyanúgy meg kíván védeni bennünket, mint a haladástól és a felvilágosodástól. Ez a mindent egy lapra, a morális lapra feltevő radikalizmus talán joggal ébreszti bennünk a fanatizmus gyanúját, de mégis időszerűbbnek, relevánsabbnak tűnik, mint valaha. És ez elsősorban annak a látványos kudarcnak tulajdonítható, amelyet a nagy alternatíva, az emberi lét esztétikai igazolásának romantikus projektje szenved naponta a szemünk előtt. Az emberi lét nem érhet *olyan* keveset, hogy *ebben* kelljen igazolást nyernie, ebben a most már tudományos módszerességgel és művészi ihletettséggel elformáltanított világban. A baj nem egyszerűen az, hogy a magunk alakította fizikai és szellemi környezetünk egyre alaktalanabb, hanem inkább az, hogy mi magunk sem nyújtunk épületes látványt az eredeti, vad esztétikai érzékünk és az opportunizmusunk, a magas kultúra és a tömegszórakoztatás közötti véghetetlen szabódásunkkal, vacillálásunkkal és tipródásunkkal.

Rousseau szerint a magunkféle fába szorult nyárspolgárok számára az üdvözülésnek egyetlen módja létezik: tűzre vetni magunkat. Tűzzé válni, hogy ne égethessen meg bennünket. Mindannyiunknak tudós művésszé kell lennünk, hogy a tudományok és a művészetek ne zavarhassák össze a fejünket. Eredeti, vad szabadságunkat újramintázó erényes művésszé, hogy ne kelljen elviselnünk a szabadságunk részleges korlátozásának szegényét. Önmagunknak játszó színészekké, hogy ne mások figyelmeztessenek a saját érzelmeinkre. Önfeledtekké, hogy ne kelljen egymásnak színlelnünk az önfeledtséget. Ha már egyszer valóban szabadnak születünk.

www.szinhaz.net

Gosztonyi János

Vágta

HUSZÁR ZSOLT (1971-2011)



Romeo szerepében

Köncz Zsuzsa felvétele

Nem volt benne semmi színészi, nem viszkedett benne a feltűnés leküzdhetetlen vágya. Elütött környezetétől. Egyszerűen, már-már szegényesen öltözött, a külsőségek általában nem érdekelték. Volt a megjelenésében valami szürke. Egyszerűség? Nem. Szürke. Szürkében látom, mintha ezt a színt kedvelné, de ez nem volt szándékos, ez csak így jött ki. Talán véleményét is tükrözte a színházi kakadu világról, ahol a zöm tarkállva halad, ha halad, mindenesetre vonzó, feltűnő színeket próbál láttatni.

A szerepeket nem kérte, kiravaszkodta, keresgélte, azok találták meg őt. Sokat dolgozott, és azért dolgozhatott sokat, olykor a lehetséges határáig, mivel jól teljesített, primán oldotta meg, amit kellett, amit vártak tőle. Nagy része volt ebben annak a jelzőnek, amely színházi zsargonban így hangzik: (jól) osztható. Tömeges jelentős szerepet lehetett úgy elképzelni, hogy ő alakítja. Alig került terítékre egy-egy darab, még csak elkezdték a szereposztást, az ő nevét már odafirkantották valamilyen főszerep mellé. A színészi szenvedés forrása, a munkátlanság elkerülte, és úgy látszott, még sokáig, az obligát színésznekrológig, el fogja kerülni. Hosszú felsorolás lesz azokból az eljátszott szerepekből, az orrfacsaró közhelyek szomszédságában.

Hivatásában tehát úgynevezett boldog embernek kellett volna lennie, de ez nem így volt. Persze derűs szívvel vett részt sikerült jó munkákban. Jó együttesekben örömmel tette dolgát, a színház minden ide-

jét betöltötte, de nem töltötte be teljes életét. Valamire még szüksége lett volna, valamire, amit nem kötött az orrunkra. Ha mindenáron ki akartam találni, mi az, nem sokra jutottam.

Minden szilajságát, túlkapását, szeszek vonzását, sorsának rontását, kockázatos szélsőségeit megértettem volna, ha azt kitalálom, ha arra rájövök.

Maradt nagy tudatlanságom, a fejcsóválás, az intő szó, amit jó esetben köszönt, de megmosolygott. Rosszabb pillanatokban mint üres fecsejt meghallatná tette, vagy jelezte, hogy már nem figyel. Mindhárom fajta elutasításban volt részem, s egyiket sem volt jobb megélni, és ami nagyobb baj, egyik sem volt a másiknál eredményesebb. Teljes mértékben lepattant róla a bölcseskedés.

Sportolt, erős volt és lendületes. Az *origo* egyik videóján, a maga erőszakmentes módján, a biciklizés mellett érvel. A háttérben látni őt a kétkerekű paripán. Kanyart vesz be, lendületesen, ahogy szokta. Vagányul. Talán kicsit sportosabban a kellesténél.

Folyton sérült. Testileg. A színpadi munkában annyira nem kímélte magát. Odaverte fejét, térdét, hol itt, hol ott kenték, kötözték, ragasztották. Meg se szíszent.

Keveset beszélt, úgy értem, ritkán vitte, még ritkábban terelte magára a szót. Sok szeretet volt benne, de ritkán láttatta. Érzelmes közegünkben az érzélgés megrögzött ellenzékének tűnt.

Feltűnően tájékozott volt. Sok mindenhez hozzá tudott szólni, ha már kénytelen volt megszólalni. Sokszor meglepett. Vetélkedőn, ha elakadok, nála csengett volna a telefon – segítsen.

Az Alföldi rendezte *Romeó*ban végig kellett rohannia a színház folyosóján, halott Júliájához. A vágta során végig tartott fájdalmas üvöltése. Az ügyelő jelezte, amikor Zsolt rohanása volt soron, térjünk ki, vigyázzunk testi épségünkre, mivelhogy ő ellenállhatatlan erővel érkezik, mindent és mindenkit elsöpör útjából.

Ezt a vágatát nem is látta közönség, de láttuk, megéltük mi, a kulisszák népe. Jött az intés, mindenki elhallgatott, és félrehúzódott az útból. Számomra ez volt és marad ő, ahogy sebzetten rohan és üvölt. És persze az ellenkép: fáradtan, másnaposan üldögél, aztán felhúzza magát a kanapéról, és indul a hátsó színpadra. Fejkörzést végez, de még hátra bukfcenet is. Bemelegít, mivel nemsokára jelenése van.



Az Édentől Keletre című előadásban

Schiller Kata felvétele

MARI

DR. CSABAI TIBORNÉ (1925-2011)



Csabai Mari (jobbról a második) a SZÍNHÁZ szerkesztőségében a nyolcvanas évek elején

Második, avagy Erőszakos Mária – ezzel az elnevezéssel ugrattam sok évtizedes barátnőmet (az Első, avagy Véres Mária nyomán).

Erőszakos volt, való igaz. És kemény, makacs, harcias, hú önmagához és elveihez. Mindhalálig. (Az egyházi temetés ellen is tiltakozna, ha tehetné.) A sors rettentő öregséggel sújtotta: az értelmiségit szinte megsemmisítő, vaksághoz közeli látássorvadással. Ő azonban rádiózott, tévézett, felolvastatott magának: naprakész szeretett volna lenni, irodalomtól politikáig mindenben. Ha nem tudott elmenni a szavazóhelyiségig, urnát kért. Színházba is szeretett volna járni: nem akadt autós kísérő. Valamit óhatatlanul lágyult, olykor még odáig is alacsonyodott, hogy kérjen ezt-azt, újságcikket, vörösbort, látogatást, de küzdött ellene: felcsattant, kiszolgáltatottságában még sértő is mert lenni, ha elpusztíthatatlan igazságérzetét böködté valami.

A magyar színházi szakma, amelyet egész aktív életében s még azon túl is rajongva szolgált, nem becsülte kellőképpen. Eleinte a lap élére plántált kádernek tartották, s végig rossz néven vették, hogy maga nem írt. Holott írhatott volna (mi, „belső” buzdítottuk rá), mert stílusa is volt, véleménye is. Ő nem akarta,

hogy a szerkesztésről bármi elvonja figyelmét. Személyisége (ezt kevesen tudják) meghatározóan járta át a lapot. Világnézete volt, amellyel rögtön odaállt a magyar színházban új (és erősen támadott) utakat nyitó műhelyek mellé. Johannaként, harcosan hitt Kaposvárrban, Szolnokban, Kecskemétben. És tévedhetetlen volt az ízlése, a minőségérzéke. Büszke voltam, ha valamelyik írással elégedett volt.

Érzelegni soha nem volt hajlandó, megvetett mindent, ami lila. De bízni úgy lehetett benne, mint kösziklában. Neki is megmondtam: azon kevés keresztény ismerősöm közé tartozik, akiről tudom, hogy '44-ben bújtatott volna. Így állt ki később minden „flekkes” mellett, akinek ügyével egyetértett. Engem 1988-ban, hitem szerint erőm teljében, személyes bosszúból nyugdíjazni akartak. A teljes depresszióból rántott ki, amikor odavett a laphoz.

Különb, teljesebb, elismerésben gazdagabb életet érdemelt volna. (Imádtá a gyerekeket, mégsem adatott meg neki az anyaság.) Ritka, különleges egyéniség volt. Legalább emlékéért óvjuk meg a feledéstől.

SZÁNTÓ JUDIT

Rossz a lelkiismeretem. Évről évre ritkábban ke-restem fel, egyre hosszabb idő telt el két tele-fonhívásom között, míg az utóbbi esztendőben már főleg a közös ismerősöktől hallott hírekből infor-málódtam állapotáról. Kereshetek – és persze találok is – magyarázatot e kapcsolat kihűlésére, de ez nem ad felmentés azért, hogy mindez így alakult.

Mari több mint húsz év után s immár több mint két évtizede nem elsősorban életkora miatt hagyta abba a SZÍNHÁZ szerkesztését, hanem azért, mert bölcsen fölmérte: a körvonalazódó új korszak kihívásaihoz ő már nem tud és nem is akar igazodni. Átadta a lapot nekünk, munkatársainak: vigyük tovább mindazt, amit közösen alapoztunk meg, s ránk hagyta, mivé válik, hogyan újul meg a folyóirat. Az író ember, ha nyugdíjba megy, továbbra is jelen lehet az újság lap-jain, de ő soha nem írt, így búcsúja végleges elválás volt. A színházi élet azonban változatlanul érdekelte. Egyre romló látása sem akadályozta abban, hogy elő-adásokra járjon, de idővel egyre ritkábban, majd egyál-talán nem jutott el színházba. Legnagyobb bánatára olvasni sem tudott: barátai, rokonai olvastak fel neki.

Sajnálom, hogy önhibámból nem tartoztam a hely-zetét megkönnyítő látogatói közé. Kicsit hálátlannak is érzem magam, hiszen sok egyéb mellett neki köszönhetem, hogy kriti-kus lettem, s hogy elkö-teleződtem az erdélyi, fel-vidéki és vajdasági színház mellett.

Már nem mérnökként, hanem a *Csepel* újságnál dolgoztam, amikor 1971-ben ismeretlenül telefo-nált, s kérte, keressem fel. A mai Thália Színház hát-só traktusának egy emeleti kis szobájában fogadott, s akkor tudtam meg, hogy eljutott hozzá az egyetemi színjátszásról írt bölcsész-szakdolgoza-tom, s ennek alapján mun-kát ajánlott. Első meg-jelenésemtől, 1971 októ-berétől kezdve rendszeresen publikáló külsős tagként vettem részt a szerkesztőség munkájá-ban, s abban is ő segített, hogy 1976-ban, amikor végképp megalékeltem az üzemi újságíróskodást, a laphoz kerültem. Első perctől nyugdíjba vonulásáig élvezhettem bizalmát és szeretetét, amelyet azonban nemigen mutatott ki.

Pedig sokat voltunk együtt: igen gyakran autóztunk közösen vidékre vagy a határon túlra. Egy új világ tárult fel előttem, tősgyökeres pesti előtt, amikor elő-ször Nagyváradra vitette magát. A színházlátogatás csak ürügy volt; a rokonaihoz akart menni, hogy or-vosságot, élelmet meg tisztálkodószert vigyen nekik. De egy év múlva Komáromba már tényleg a színhá-

zért mentünk, majd következett Kolozsvár és Maros-vásárhely. Vele és Gergely Géza barátunkkal baran-goltuk be Erdélyt. Az együttutazásoknak köszönhetően találkoztam megannyi nagyszerű emberrel, fogadott barátságába például Harag György vagy Tompa Mik-lós. Vele voltam a belgrádi BITEF-en, s Harag György újvidéki Csehov-trilógiáján csakúgy, mint Kolozsvá-ron Harag Sütő-trilógiáján.

Sok-sok nagyszerű és rémes élményben volt ré-szünk. A magyar–román határ átlépésekor még most is összeszorul a gyomrom, hiszen azokat a tortúrákat és megaláztatásokat, amelyeket minden alkalommal el kellett viselnünk, nem lehet elfelejteni. Oda is, vissza is mindig vittünk valamit, amit tilos volt. Kicsiny la-kása tele volt kerámiával, csergével, szóttessel, ezeket ugyanúgy csempésztük, mint ahogy odafelé a gyógy-szert, élelmet, könyveket, folyóiratokat s egyéb küldemé-nyeket. Ki nem mondott cinkosság és feltétlen bi-zalom kötött össze bennünket.

Mindezekkel együtt amíg hivatalban volt, magázód-tunk. Így alakult. Én tiszteletből magáztam, ő nyug-díjba vonulásáig nem kezdeményezte a tegeződést. Kemény asszony volt. Sírni csak egyszer láttam. Ami-kor meghalt Boldizsár Iván, a SZÍNHÁZ főszerkesz-



Koncz Zsuzsa felvétele

A SZÍNHÁZ 25 éves évfordulós ünnepségén a Merlinben (1993)

tője, aki a korán elhunyt és halála után is rajongva szeretett férje után talán a legfontosabb férfi volt az életében. Akkor kerültem hozzá a legközelebb, amikor vállamra borulva, órákon át zokogva búcsúzott tőle.

Mari temetésén nem lehettem ott. A szakmából is kevesen búcsúztak tőle, hiszen egyre kevesebben vagyunk, akik tudjuk: ki volt, és mit tett a színházi szakírás kialakulásáért Csabainé Török Mária.

NÁNAY ISTVÁN

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai VI.

Az a szerzői/társulati színház, mely nem megírt anyagokat használ fel, hanem eleve a társulatra íródik, gyakran a színészek aktív részvételével, az utóbbi évtizedben mind fontosabb tendenciává vált. A korábban inkább egyes alternatív színházak által alkalmazott alkotásmódot részint néhány megizmosodó, a színházi térképen megkerülhetetlenné váló független csapat, részint egy-két jelentékeny kőszínházi rendező munkái állították fókuszba. Dominánssá persze nem vált (és nyilvánvalóan nem is fog) a kortárs színházi életben, de elfogadottá, a lehetséges alkotómódszerek egyikévé igen. Ez az attitűd nyilvánvalóan szakít a hagyományos értelemben vett interpretációval, de nem feltétlenül veti el a hagyományos színházi formákat. Nehéz bármi általános érvényűt mondani az e körbe tartozó előadások formájáról, tartalmáról, de még az őket létrehozó alkotói folyamatokról is. Ha csak azt a két

ség, a közérthetőségre törekvés. Az e körbe tartozó produkciók egy részénél azonban a szöveg csupán a bemutató egy szegmense; a cél a különböző formák, esetenként különböző színházi nyelvek (leggyakrabban a szó és a mozgás, esetenként a szó és a zene) sajátos színházi nyelvvé keverése. A másik póluson pedig alkalmi színházi közösségek felszabadultan komédiázó, ökörködő, kötöttségekkel keveset törődő, diákszínházi eszközöket is bőségesen használó, gyakran igen szórakoztató, de igazi téttel ritkán bíró produkciói láthatók. Az utóbbi egy-két év mindinkább kikristályosodó jelensége pedig az a fajta sajátos közérzetszínház, amelynek alkotói hol áttételesebben, hol közvetlenebbül, személyesebben, hol több, hol kevesebb humorral s többnyire erős önreflexióval beszélnek részben saját lelkiállapotukról, részben az őket (és persze bennünket) körülvevő világ állapotáról. Ez a fajta színházcsinálás valame-



Az Adaptáció Trikolor a MU Színházban



A Gyász a Kamrában

alkotót hasonlítjuk össze, akinek a neve e tendenciáról szólnán legtöbbször eszébe jut, röggvest legalább annyi különbséget regisztrálhatunk, mint hasonlóságot. Mohácsi János előadásai esetében a szövegkönyv a bemutatóval párhuzamosan készül, a színészi ötletek, improvizációk is alakítanak rajta (ha a rendező összeszokott, a Mohácsi-féle nyelvet jól ismerő társulattal dolgozik, nyilvánvalóan jóval többet, ha nem, akkor vélhetően kevesebbet), míg Pintér Béla maga írja társulatára a darabjait. Ő kizárólag saját darabjait rendezi, míg Mohácsi sajátos alkotómódszere és világszemlélete az irodalmi alapú bemutatók esetében is érvényesül. Mindkettőjüknél meghatározó jelentőségű ugyan a zene, de ennek alkalmazása, szerepe, jellege egyaránt eltér egymástól.

Ráadásul Mohácsi és Pintér távolról sem a paletta két végpontja, hiszen őket azért összeköti a verbalitás fontossága, a humor szerepe, a társadalmi-szociális érzékeny-

lyest ki is váltja a kortárs dráma egy lehetséges típusát. A teoretikus szándék mindenesetre kevésbé jellemző; az előadások létrehozói ritkán akarnak a hagyományos drámairodalom által ignorált színházi műfajokat teremteni, miként a kortárs magyar drámát sem próbálják lerombolni azért, hogy új, teátrális valóságot teremtsenek. Előfordul ugyan némi halovány tapogatódzás, épp az utóbbi évadban volt néhány, a dokumentumszínház irányába tendáló bemutató, de attól, hogy ez markáns irányzattá érhesen, még igen messze járunk.

A létrejött előadások nemcsak stílusban, tematikailag és szándékaikat tekintve, de természetesen minőségileg is eltérnek egymástól. Itt azonban nem olyan látványos a szakadék, mint a hagyományos drámainterpretációk esetében; talán azért, mert ha a szakmai színvonal és a tét különböző is, az alkotókedv, az energia, a befektetett munka szinte minden esetben észlelhető.

A válogatási periódus alatt látott előadások is érzékelték a paletta sokszínűségét – mind tartalmi, mind stílári, mind minőségi értelemben. A független szféra nem egy társulata járja következetesen a maga útját, a verbalitást a mozgással vagy a zenével vegyítve próbálván eredeti színházi formát felmutatni. Ennek az alkotásnak a lehetőségeit és korlátait legpregnansabban talán a Hólyagcirkusz Társulat produkciói mutatják. Kevés olyan alkotócsoporthoz ismerek, mely hozzájuk hasonló következetességgel, alapossággal és tehetséggel épített volna ki egy öntörvényű színházi nyelvet. Előadásaik szövegeknyve irodalmi fragmentumokból, citátumokból és saját szövegekből (melyeknek egy része – gondolom – rögzített improvizáció) épül fel. Ehhez jórészt különleges hangszereken előadott muzsika társul (nem egy esetben nemcsak az akusztikus élmény erőteljes, hanem a hangszerek megszólaltatásának puszta látványa is). Mindezt alkalmanként más színházi formák is kiegészítik, s minden előadásnak nagyon erőteljes az atmoszférája. Mégis, amikor a *Tudom, hogy élsz* című produkciójukat néztem, nem először volt az az érzésem, hogy – bármilyen furcsán hangozzék is ez – a színházi nyelv az optimálisnál jobban meghatározza a játékot; hiába térnek el az egyes előadások élesen a felhasznált szöveget tekintve, a nagyon markáns forma miatt mégis erősen hasonlítanak egymásra. A szövegek

lenne Horváth Csaba rendezői eljárásainak. Némiképp erre látszott utalni a talán leginkább ez irányba mutató előadásuk, az „Így jár az, aki távoli, ismeretlen hangtól megijed”, mely a *Pancsatantra* állatmeséből készült. Egyetlenül kidolgozott, nem egységes erejű és hatású, de néhány részletében frappánsan szellemes előadás jött létre, amely a többi bemutatójuknál talán kötetlenebb, játékosabb alkotófolyamat kontúrjait mutatta. Szabó Réka és társulata, a Tünet Együttes voltaképpen megalakulásától kezdve keresi szöveg és mozgás szimbiózisának lehetőségeit, meglehetősen különböző utakon. Eltérő lehetőségeket mutatott a mostani két bemutató is. A „united sorry”-val közösen készített *Propaganda* azonban nem társadalomkritikai töltésével vagy stílári sokrétűségével hatott, hanem a befogadói várakozásokra történő szüntelen rácáfolás provokatív gesztusával. Ám ez a gesztus egyszerűen nem hozta létre az előadást. A Kamrában, a Katona József Színház színeivel közösen készített *Gyász* viszont perspektivikus produkciónak tűnt; egyetlenül, néha kicsit esetlenül, néha azonban felettebb meggyőzően vegyített személyességet, iróniát, idézőjelbe tett mitizálást, s többnyire gördülékenyen működtek együtt a két társulat eltérő képzettségű tagjai. Törekvéseikben és alkotómódszerekben jóval vegyesebb képet mutatnak ugyan Gergye Krisztián Társulatának bemutatói, de Gergye az utóbbi időben mind kőszínházi munkáiban, mind saját társu-



Az utolsó roma a Szikra Coolban



Az Így jár az, aki... a West Balkánban

gyakran összefolynak, jelentésük másodlagossá válik. Ez persze lehet a befogadó hibája, felületessége is, mégis úgy érzem, izgalmasabbá tehetné a társulat bemutatóit a forma lazítása, az atmoszféra változatosabbá tétele.

Szó és tánc társításával jó néhány együttes is foglalkozik, s nem is mindig könnyű meghúzni a határokat. A mozgásszínházi előadások egy részének utóbbi időben sajátja a beszélő táncos – s nem mondhatnám, hogy mindig kellemes sajátja. Attól, hogy a tánc mellett/helyett szó is elhangzik egy előadásban, még aligha beszélhetünk szerzői színházról. Ám több fontos független színházi alkotó is következetesen kísérletezik ezzel a nyelvvel. Érdekes, hogy a Forte Társulat Horváth Csaba rendezte előadásai milyen makacs következetességgel tapadnak irodalmi textusokhoz, holott a saját szövegekből vagy legalábbis irodalmi fragmentumokból való építkezés szerintem természetesebb közege

latával egyre meggyőzőbb kísérleteket tesz a szöveg, a mozgás és a zene által létrehozandó színházi nyelv megteremtésére. A kőszínházakban többnyire az interpretáció mezsgyéjén halad, de a saját társulatával bemutatott *Adaptáció Trikolor* jellegzetes szerzői színház. S annak is a társadalmi folyamatokra reagáló változatát képviseli. Lendületesen, erőteljesen, főként a zenét és az atmoszférát tekintve igen meggyőzően, egyebekben azonban helyenként mértéket, ritmust tévesztve, nemegyszer zavaróan didaktikusan.

Ezen előadások közös vonása a hagyományoktól (vagyis mind a szó-, mind a táncszínházi hagyományoktól) való radikálisabb elszakadás, az új színházi nyelv kialakítására irányuló igény. Teljesen másképpen, de hasonló törekvés jellemzi a *Vándoristenek* című előadás-sorozatot. Kárpáti Péter egy napról napra változó összetételű (de magját tekintve állandó) társulattal arra vállalkozott,



A Kicsi nyuszi hopp hopp a KINO moziban



A Kihagyhatatlan az Örkény Színházban

hogy a nézők szeme előtt, menet közben alakuló előadásokat hozzon létre; olyanokat, melyeknek csupán alaphelyzete pontosan körvonalazott, végpontja nem, s amelyek fordulatait egyfelől a színészi, másfelől a rendezői improvizáció alakíthatja. Elméletben akár különleges energiákat is felszabadíthat ez az alkotómódszer, s egészen eredeti produkció is létrejöhet. Ennek esélyét az általam látott két előadásból nehéz megítélni (az első inkább a lehetőségeket mutatta, mint a kész eredményt, míg a második leginkább a vállalkozás korlátaira figyelmeztetett), de az volt az érzésem, hogy kicsit rögzítetebb váz, előre kijelölt végpont erősebb tétet és feszültséget adhatna a játéknak.

A szerzői/társulati színházi előadások nagy részét azonban nem a nyelv- és formateremtés igénye hozza létre; alkotóik egyszerűen az irodalmi anyagoknál közvetlenebbül, saját szavaikkal kívánnak beszélni mindennapjainkról, ideértve az aktuális társadalmi-politikai jelenségeket és a személyes örömeiket, illetve kudarcokat is. Tematikájukat tekintve nem éppen jókedvű előadások ezek, de a humor, az ironia és a gyakran érezhető elsöprő játékkedv sokszor mégis felszabadult és felszabadító erejű produkciókat eredményez. Pintér Béla és Társulata az utóbbi évtizedben ennek a fajta színházcsinálásnak az emblemikus alkotóműhelyévé vált. A bemutatók többnyire égető fontosságú társadalmi jelenségeket járnak körül, miközben a reálszituációkat egyfelől szarkasztikus humorral dúsíttják, másfelől – elsősorban a zene segítségével – el is emelik. Bár Pintér

stílusa összetéveszthetetlen, az előadások színvonala erősen hullámzó. A válogatási periódus alatt bemutatott két produkció közül a *Szutyok* a fontosabb. Sematikus azt mondhatnánk, a szélsőjobb eszmék hazai térnyerése áll a fókuszban, de a bemutatóra a sematizmus a legkevésbé jellemző. Pintérek úgy foglalnak határozottan állást, hogy komplexen vázolják fel a kérdéskört, a politikai korrektség helyett a mélyebb társadalomábrázolást tartva fontosabbnak. A játék fokozatosan komorodik el, s torkollik a mitizált-tragikus végbe. Noha Pintér színházának számomra mindig problematikus vonásai (egyes cselekményszálak aránytalanságai, a viccek helyenkénti túlbujánzsága, a stilizálás következetlenségei) ezúttal is érezhetőek, a szituációk precíz felépítése, a probléma összetett megmutatása és a színészi alakítások szuggesztivitása (elsősorban a címszerepet adó Szamosi Zsófiáé) fontos előadást eredményez. Ehhez képest a másik bemutató, a *Tündöklő középszer* hiányérzetet kelt; a színházi közegben játszódó történet lehetne személyes vallomás jó adag ironiába csomagolva, miként lehetne a színházat metaforaként használó társadalmi helyzetjelentés is, de ennek is, annak is túlságosan általános, közhelyes marad. (Emlékezetes viszont a „prózaí színészként” debütáló opera-énekesnő, Herczenik Anna színes és erőteljes játéka.)

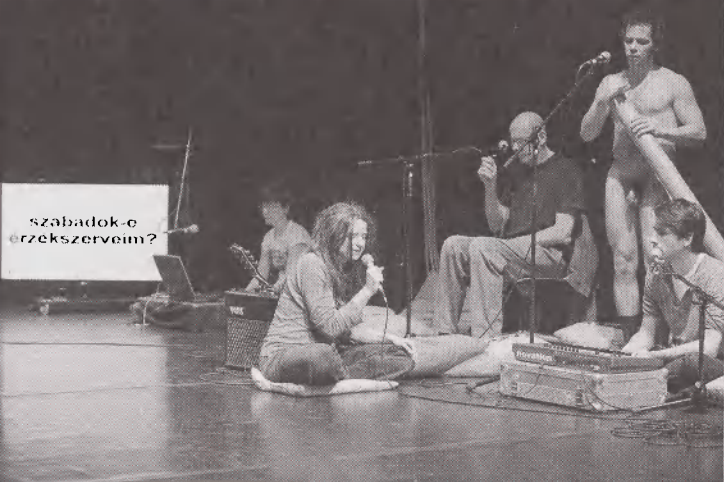
Az utóbbi években alakult két jelentékeny független társulat bemutatóinak egy részét is hasonló igény hívja létre. Ám a Szputnyik Hajózási Társaság előadásai elemeltebbek, groteszkebbek, szertelenebbek Pintér Béla

A Tudom, hogy élsz a Merlinben



A Tündöklő középszer a Szkénében





A Propaganda a Trafóban



A Törmelékek a MU Színházban

darabjainál, míg a KoMa bemutatói erősebben tapadnak az aktuális társadalmi valósághoz, illetve annak dokumentálásához. A Szputnyik produkciói áttételesebben, a személyes sorson vagy inkább közérzeten keresztül reagálnak az aktuális társadalmi folyamatokra. Két, e körbe tartozó bemutatójuk közül a rendkívül rövid próbaidő alatt készült, négy rendező által létrehozott, a kreatív színészi alkotómunkára nagyban támaszkodó *Törmelékek* frivol etűdsorozat, élesen elrajzolt figurákkal, groteszk helyzetekkel, blóddli ízű jelenetekkel. Ám az abszurdba lépten-nyomon beszüremkedik a valóság, némi komor tónust is adva ezzel a játéknak, amelyet egyébként a professzionális hatásmechanizmuson túl leginkább az az alkotói gesztus éltet, mely éppúgy képes nem túl komolyan venni a világot, mint önmagát. A Czukor Balázs rendezte *Hókirálynő* jóval kidolgozottabb és jóval spekulatívabb bemutató: az egyszerre mitizált és erősen ironizált történet azonban, melyben az átértelmezett mesemotívumok könnyed helyzetgyakorlatokkal keverednek, sterilebb marad a kelleténél. A KoMa idej előadásai határozottan mozdulnak el a mai magyar valóság dokumentálása felé. A Keszég László rendezte *Szuper Irma* leginkább a dokumentáláshoz való személyes viszonyról szól, s kezdetben úgy látszik, hogy a vidéki közegbe „tévedt” társulat ironikus reflexiói és önreflexiói tétellel bírhatnak, ám a játékot agyonnyomó, invencióban szegény, nyelvilag szegényes szöveg meggátolja, hogy valóban érdekes, fontos kérdésekre reflektáló előadás szülessen. Az *utolsó roma* jóval nagyobb igényű

vállalkozás; jelenetek, etűdök lazán összefüggő füzére, mely a „cigánykérdést” mind tartalmi, mind stílus szempontból változatosan igyekszik körüljárni. A változatosság azonban egyenletlenséget is jelent; erőteljes jeleneteket forszírozott szituációk, elviccelt problémák, jó ötleteket szakállas tréfák követnek, így igazán átütővé csak egy-két jelenet erejéig válik a játék.

A mai magyar valóság egy másik szegmensét markánsabban villantja fel a *Kicsi nyuszi hopp hopp* című előadás. Noha a szereplők nyilatkozataiból tudható, hogy a bemutató létrejöttében a szabad alkotói energiák lekötésének igénye is szerepet játszott, Réti Adrienn és Csémy Balázs nem hálás szereplehetőségeket kerestek, hanem egy olyan történetet vittek színre – Pelsőczy Réka rendezésében –, mely nemcsak végkimenetelle, hanem az ábrázolt közeg reflektálatlan énképe okán is tragikus. Az átgondoltan építkező, mértékkel stilizáló, színészilag is erőteljes előadás hatását csak eleinte gyengítették kisebb-nagyobb ritmusproblémák; a végére sikerült megértetni, hogy nemcsak a tradicionális értelemben vett vesztesek világa lehet teljesen kilátástalan.

Az utóbbi évek fejleménye a szerzői/társulati színháznak a kőszínházakban tapasztalható markánsabb jelenléte. Ami immáron nem pusztán Mohácsi Jánoshoz köthető, hanem néhány fiatal rendezőhöz is. Igaz, ezek a bemutatók egyelőre inkább a repertoár margóján jelennek meg, de előbb-utóbb talán jelentősebb hatásuk lehet egyes színházak műsorpolitikájára. Az Örkény Színházban tavaly nyári bemutatóként láthattuk a *Kihagyhatatlant*. Dömötör András rendezését leginkább az erős ironia jellemzi, amely elsősorban korunk mediatizált valóságát célozza. A kollektív alkotófolyamat során létrejött játékban sok az igazán találó, jó ötlet, de sok a közterek felmutatásán túl nemigen lépő jelenet is. Ám olyan pazar musicalparódiát, mint amely az előadást zárta, soha nem láttam még, s egyhamar aligha is fogok. Már csak ezért is sajnáltam az előadásnak az indokoltnál jóval hűvösebb szakmai fogadtatását, melynek következményeképp a produkció végül nem épült be a színház repertoárjába. A Vígszínház viszont jelenleg is műsoron tartja az új színházi játszóhelyén bemutatott, *period...* című előadást, melyet a rendezőként még egyetemista Szócs Artúr hozott létre, feltehetően nagyban támaszkodva a színészek személyes mondanójára, kreativitására. A *period...* talán legjellemzőbb példája a cikk elején említett közérzetszínháznak; a rossz közérzet hol személyes indíttatású monológokban, hol

A Vándoristenek a Fogasházban



ironikus etűdökben, hol folyamatos önreflexiókon keresztül fogalmazódik meg. S noha egy vezérfonal határozottan összetartja a sokfelé ágazó szálakat, nincs törekvés arra, hogy amit látunk, egységes egésszé váljék. Fontosabb a hangulat, a személyesség, az őszinteség, ami rendben is van, csak talán valamivel erősebb önkontroll és arányérzék kellene egy átütőbb erejű előadáshoz. Ám kezdetnek a *period...* kifejezetten biztató – a folytatás remélhetőleg nem marad el.

A legjelentősebb ilyen típusú előadás, egyben a válogatási periódus legjelentősebb előadásainak egyike kőszínházban jött létre – Mohácsi Jánosnak és a Nemzeti Színház társulatának köszönhetően. Az *Egyszer éliünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* egy valós történet magvait felhasználva beszél az elmúlt fél évszázadról – és természetesen a máról. Maga a valós történet tragikus, de önmagában vékonyka: a háború utáni években egy magyar falu műkedvelői a Kacsóh–Heltai–Bakonyi-féle *János vitéz* előadására készültek, amikor orosz katonák erőszakoskodni kezdtek az alkalmi színésznőkkel. A segítségükre sietőket letartóztatták, majd többüket a Gulagra deportálták. Amit ebből az alapanyagból Mohácsi és a társulat létrehoz, az egyszerre allegorikus történet és szimbolikus mese, mítosz és rögválóság – pontosabban komoly és ironikus szembenezés mind a mítosszal, mind a valósággal. A történet szereplőinek egy része megjárja a harcteret, megjárja a Gulagot, van, aki visszatér, van, aki nem, s van, aki már Auschwitzban ottvesszett. Aki visszatér, látja, hogyan épül a kommunizmus, milyen új és régi alakok népesítik be a „szép, új világot”, s azt is, hogyan lesznek a kis kompromisszumokból aljas árulások, és hogyan válik a (túl)élni kell parancsa morálisan vállalhatatlan életprogrammá. A realiztikus történetet azonban lépten-nyomon meseszerű, illetve szürreális elemek szövik át. Ezek közt van, ami fenséges szépségű és hátborzongató erejű pillanatokot szerez (mint az orosz tábornok által meggyalázott és meggyilkolt lány története, aki náddá változott, de a tábornok levágta, sípot készített belőle – hogy majd ezen a sípon játszva, táncolva jelenjen meg először), van, ami a játék meghatározó gondolatának lesz alapja (az élőket kísérő halottak és elveszejtésük története), s olyan is, ami abszurd módon reagál a valóság abszurdítására (mint a nagy barguzini túlélő, a helyeket magyar nyelvre és irodalomra tanító Petőfi Sándor legendája). Ám az előadás egészen is végigvonul a mitizálódott mese: *János vitéz* meséje. Az első felvonás magyar falujából nem a francia király, hanem az orosz lágerparancsnok udvarába jutnak hőseink, hogy aztán ne a Tündérorságba, hanem az akárhányadik évben rendezett november 7-i ünnepséget ülő faluba jussanak vissza. Jancsi, aki a háborúban elvesztett látását csak a Gulagon nyeri vissza, éppúgy az Iluskát játszó Ilonkába szerelmes, mint a férfiként és színészként is örök második – Bagót játszó – Imre, aki János eltűnése idejére a színpadon és az életben is átveszi a helyét. Ám az inkább perspektívavágytól, mint szerelemtől fűtött Iluska/Ilonka nem megy a Gulagra, a faluban marad, hogy férjeit egymás után cserélgetve mind magasabba hágjon a társadalmi ranglétrán és a színésznői karrierben. S Jancsiék hazatérésekor nem kék tóból lép ki a róza hatására, hanem valamilyen csatorna/dézsza kombinációra emlékeztető elvetélt találmányból, bőrig ázva.

A mítosz ironikus kifordítása egyúttal fájdalmas, keserű szembenezés kollektív álomképeinkkel, identitás- és tudatzavarainkkal, kisebbségi és felsőbbrendűségi komplexusainkkal. Ezért szól a múlton keresztül a máról is oly hangsúlyosan az előadás (s ennek az ironikus jelenidejűségnek pusztán egy fejezete az, amikor Mohácsi a második felvonásban nagyon is aktuális áthallásokat létrehozva szarkasztikus paródiáját adja a „remény színházának”, illetve annak a fajta színházeszménynek, mely az adott mű személyes hangú színpadi megjelenítése helyett mániákusan az írói intenciót kutatja, vagy inkább azzal próbálja saját fantáziátlanságát, gondolatlanságát takargatni).

Az előadás verbális rétegét ezúttal is a Mohácsira mindig jellemző roncsolt mondatok, kiforgatott szólások, közmondások határozzák meg, de ezeket a szoktnál gyakrabban szövi át a mesék poétikus nyelve. Hogy a Mohácsi testvérek által írott szövegekönyv mennyiben támaszkodik a színészi kreativitásra, nem tudom, az előadás egésze azonban kivételes társulati össz munka eredménye. Ennek az össz munkának természetesen nélkülözhetetlen elemét jelenti a Mohácsi testvérek hűséges alkotótársainak munkája: Kovács Márton egészen eredeti ritmusképletekből táplálkozó, azokat is dallammá hajlító muzsikája elemi erővel határozza meg a játék ritmusát és atmoszféráját, utóbbinak fontos része a Khell Zsolt és Remete Krisztina által teremtett látványvilág is – sőt, Khell díszlete, a maga múzeumi keretével, újabb asszociációs mezőt is megnyit. A színészek pedig – noha sokukkal most először dolgozik együtt a rendező – magas szinten beszélnek ezt a sajátos színpadi nyelvet; tökéletes precizitással valósítják meg a minden Mohácsi-előadás alapját képező ensemble-színészetet, hogy azután igen erőteljesen teremtsék meg, kerekítsék ki a maguk figuráját. A szereposztásban van némi teátrális kikacsintás is (játékos reflexió a Nemzeti Színház Alföldi Róbert rendezte, viharos fogadtatású *János vitézére*), de fontosabb, hogy a sikerült alakításokat pásztázva gyakorlatilag az egész színlapot végigsorolhatnám. Merthogy a mellékszereplők közül is majd' mindenkinek van egy remek villanása, monológja, a főbb szereplők – Makranczi Zalán, Hevér Gábor, Radnay Csilla, Szarvas József – játéka egyenletesen magas színvonalú, s látható két egészen nagyszerű alakítás is: a három felvonásban három különálló, de lényegét tekintve egynemű szerepet delejes humorral és sajátosan egyéni eszközökkel egyszerre démonivá és röhejesé formáló Kulka Jánosé és a mindenki életét megóvni próbáló vezetőből a saját életét egyengető spiclivé züllő tiszteletes összetett, ellentmondásos karakterét kivételes erővel megragadó Stohl Andrásé. Rendező és társulat ritka egymásra találását mutatja az előadás, mely egyúttal a szerzői/társulati színház kimagasló jelentőségét is igazolja. Természetesen nem először Mohácsi János és alkotótársai pályáján; ám tény, hogy e pálya kimagasló állomásai (ideértve Mohácsiék számomra mindmáig legteljesebb és legjelentősebb előadását, a *Csak egy szöveget* is) inkább magányos oromnak tűntek a magyar színházművészetben. A mostani bemutatóra eső – meglehet, nem csupán esztétikai indíttatású – figyelem talán elősegítheti azt, hogy az előadás közvetlenebb hatást is kifejthessen a honi színházi alkotómódszerekre.

Gáspár Máté

Etatizmus és elitizmus

A SZÍNHÁZMŰKÖDTETÉS ÁTALAKULÓ JOGSZABÁLYI KÖRNYEZETE

A SZÁMVEVŐK

Egy közelmúltbeli sajtóhír¹ felől visszatekintve bizonyosan mérsékeltnek nevezhető az az érdeklődés, amivel a színházszakmai szervezetek és a közvélemény az Állami Számvevőszék Kutatási Intézetének egy tavaly publikált tanulmányát² fogadta. Akkoriban talán még senki sem sejtette, hogy egy évvel később az új alkotmányból következő első sarkalatos törvény éppen a számvevők testületi pozícióját kívánja erősíteni, az ország közpénzügyi rendbetételének érdekében – ahogy a fideszes képviselőből ÁSZ-elnöknek kinevezett Domokos László fogalmazott. Talán nem is baj, hogy a színházak számvevőszéki ellenőrzése és ehhez kapcsolódóan annak vizsgálata, hogy „a közpénzek kulturális célú felhasználása indokolt-e és célszerű-e”,³ akkor történt meg, amikor még nem szankcionálta törvény a hivatal javaslatainak figyelmen kívül hagyását, s az intézményeknek sem kellett a megállapítások gyakorlatba ültetésére intézkedési tervet készíteniük, amelynek végrehajtását az említett szerv a közeljövőben ugyancsak számon kérheti.

Dolgozatomnak nem célja a tanulmány elemzése és értékelése, feldolgozásakor elsősorban az érdekelt, hogy problémafelvetésével és következtetéseivel mennyiben járult hozzá a jogszabályi környezet tavaly nyáron már igencsak aktuális témaként tárgyalt átalakításához.⁴

A számvevőszéki kutatás első fele a kultúra fogalmát és gazdaságtanát körüljárva arra a következtetésre jut, hogy mivel az értékőrző és -teremtő kulturális folyamatok az időben szétterülnek, így annak költségeit nem lehet kizárólag a jelenkori szolgáltatóira és fogyasztóira terhelni, s ez indokolja a közfinanszírozást. Az állami szerepvállalásnak négy különböző modelljét különbözteti meg a szakirodalom,⁵ Jánossy értékelése szerint hazánkban „a szocializmus évtizedeiben a művezetői modell felől lassú elmozdulás történt a menedzser típusú felfogás irányába, majd a rendszerváltást követően kevert forma alakult ki a menedzser típus és a mecénási gyakorlat egyidejű alkalmazásával”.⁶ Eszerint az elmúlt húsz esztendőben a kulturális ágazat továbbra is az államháztartás része maradt, de az állam egyszersmind tiszteletben tartja a kultúra autonómiáját, sőt a kultúrára szánt közpénz egy részét közigazgatáson kívüli közintézmények osztják el. A későbbiekben még viszatérek arra, hogy a szabályozók 2011-es változása nyomán milyen viszony alakul ki a közhatalom és a kulturális terület között.

A honi színház-gazdaságtan elemzését tartalmazó második rész mégoly visszafogott következtetéseiből kiolvasható üzenetek kettős jellege jól tükrözi a teljesítményére méltán büszke, ám változni alig képes struktúráját.

A szerző és forrásai egyfelől leszögeznek, hogy az ágazat „a rendszerváltás gazdasági, társadalmi megrázkódtatásait a jövőben is hasznosítható pozitívumok megőrzésével vészelte át”,⁷ ezáltal megerősítik az előző rendszerben kialakult „köszínházi” dominanciát. Ez elsősorban a szerteágazó intézményi célok legitimálásában ölt testet, amelyekben egymás mellett érvényesül a társadalmi és művészeti szempont, vagyis a színházaknak törekedniük kell a szolgáltatás kiterjesztésére területi és generációs vetületben egyaránt, miközben a minőség garanciájának továbbra is a társulatos repertoárszínházat ismerik el.⁸

Másfelől a főleg gazdálkodási teljesítménymutatók (központi forrás, saját bevétel, előadás- és nézőszám stb.) összevetésével operáló áttekintés alapvetésként fogalmazza meg, hogy a támogatott intézmények erősen szegmentáltak (mert nem egynemű, egymással nem vagy csak korlátozottan versengő kínálatú) piacot alkotnak, amelynek környezete az utóbbi évtizedekben alaposan átalakult, s ez jó ideje halogatott szerkezeti átalakítások szükségességét is felveti.

Három fő finanszírozási dilemmát nevesít a tanulmány: az egyik azt feszegeti, hogy van-e Magyarországon létjogosultsága az üzleti alapon működő (kereskedelmi) színháznak, a másik a közvetlen állami fenntartás alá tartozó intézményi kör kiugróan magas fajlagos támogatottságához kapcsolódik, míg a harmadik az

¹ Július elejétől kibővítik az Állami Számvevőszék jogkörét. www.origo.hu/uzletinegyed/hirek, 2011. május 9.

² Jánossy Dániel: *Közpénz a kultúrára – Elvi alap és a hazai színjátszás példája*. ÁSZKU, Budapest, 2010. július.

³ Uo. 6.

⁴ Amint az köztudott, a színházi szervezetek működési rendjét a 2008-ban hozott Előadó-művészeti törvény szabályozza, amely 2010-es teljes hatálybalépése óta a szakmai-politikai támadások kereszttüzeiben állt. Az országgyűlési választások után rögtön megfogalmazódott a jogszabály módosításának igénye. Pl. *Egy struktúrát, nem kettőt! – Környai István Vidnyánszky Attilával beszélget*. www.szinhaz.net, 2010. július 16.

⁵ A fogalmak adaptációja in Kuti É. – Marschall M.: *Ki finanszírozza a kultúrát? Társadalmi Szemle*, 1991/3.

⁶ Jánossy: i. m. 21.

⁷ Uo. 55.

⁸ Ennek megfelelően „a hazai támogatási rendszer az állandó játszóhelyllyel és állandó társulattal rendelkező színházra van szabva, az egyéb formák kivételnek számítanak, a pályázati rendszerrel struktúrán kívülre kerülnek”. Uo. 35.

ügynevezett független színházak státusát érinti, felvetve, hogy azok – úgy is, mint a 2010-ben indult új közpénz-elosztási rendszer nyertesei – finanszírozási szempontból korántsem viselkednek elnevezésüknek megfelelően.

1. Miután a haszonnal kecsegtető vállalkozói színház előfeltétele a heterogén lakosságú nagyváros, ilyen létrehozására jelenleg csak Budapesten nyílik elvi lehetőség. Hogy erre „felülről vezérelten” eddig mégsem került sor, annak csupán egyik oka a politikai kurázihiánya. A profitorientált színházak egyértelmű leválasztásához gondosan elemezni kellene a külső körülményeket (a játszóhely mérete, a piaci árát fizetni képes vevőkör nagysága), majd a művészsínházakra jellemző működésmóddal szakítva, produkcióra szerződő és sorozatjátészó előadói-technikusi teameket kellene kialakítani. Mivel ez alkotóilag és egzisztenciálisan is kockázatosabb a jelenlegi, folyamatos és változatos elfoglaltságot biztosító rendszernél, nyilván nem várható, hogy bármely intézmény önként vállalkozzon az átalakulásra. A fenntartói oldalról kezdeményezett váltást az ÁSZ-tanulmány a hazai piaci viszonyokban rejlő kockázatok ellenére is megfontolandónak tartja, mivel ezáltal profiltisztítás érhető el a fővárosi önkormányzat intézményi körében, végső soron akár csökkenthető is lenne a közvetlen központi szerepvállalás, s helyét az Előadó-művészeti törvényhez kapcsolódó társasági adókedvezmény nyújtotta közvetett – mert adóbevétel átcsatornázó – támogatási forma⁹ vehetné át.

2. Az állami fenntartású színházcsoport kapcsán a vizsgálat a csoport összetételének megalapozottságát kérdőjelezi meg a kiugróan magas fajlagos támogatás fényében. Miközben némelyik mai tárcaszínháznak inkább az önkormányzati szinten lenne a helye, mások joggal tartozhatnának közvetlen állami felügyelet alá, amennyiben – a tanulmány felvetése szerint – ott „az egyes műfajokat és ország-régiókat lefedő, a művészeti értékeket és társadalmi szempontokat következetesen és összehangoltan szolgáló nemzeti társulatok hálózata” alakulna ki.¹⁰ Habár az utóbbi években a minisztériumi színházak bőkezű támogatása fokozatosan csökkent, s mára a valóban kiemelt státusú Operaházon és Nemzeti Színházon kívül¹¹ állami szubvenciójuk nem tekinthető kiugrónak, ehhez a körhöz tartozni részint presztízs kérdés, részint egyfajta biztonságot nyújt. Ezen túl kultúrpolitikai üzenettel is bír(na), hogy az állam milyen prioritások mentén és miként definiálja (újra) az őt reprezentáló intézmények körét, s számukra – mint egyetlen fenntartó – milyen volumenű működési garanciákat biztosít. Ahogy a városi színházak esetén az üzleti és nonprofit színház között húzható határvonal mentén lehet indokolható a közpénztámogatás folyósítása, úgy a műfaji, területi és generációs szempontok szerint meghatározott intézményi kör jelölhető ki a „piramis csúcsát”, amelyhez képest a rendszer alsóbb régiói is meghatározhatók.

3. A független színházakkal kapcsolatosan nem fogalmaz meg következtetéseket a tanulmány. Kiemeli ugyanakkor, hogy az új, 2009-ben hatályba lépett szabályozás egyik kedvezményezettje a szféra, mivel „ezen túl az összes támogatás 10 százalékát garantáltan ők kapják”.¹² Ezáltal – bár ezt szövetszerűen nem tartalmazza az írás – tovább javulhattak pozícióik, amiket már a feladogozott 2007-es időszak adatai alapján is „a hazai

színházi átlagot mutató támogatottsági arányokkal” jellemez a kutatás. Ezen a ponton válik kritikussá, hogy milyen forrásokat használ, és azokat miként csoportosítja a vizsgálat. A KSH OSAP 2007-es adatgyűjtésben mindössze 15, rendszeres támogatásban részesülő szervezet képviseli a területet, s mutatóik összesítve szerepelnek a Budapesten található 3 kerületi fenntartású színházzal, amelyek minden paraméter szerint inkább a fővárosi önkormányzati mezőnyhöz tartoznak. Mivel a számvevők is elismerik, hogy „a pályázatok száma alapján százas nagyságrendben működnek még független színházi vállalkozások”,¹³ nem meglepő módon a szintén 2007-es időszakot vizsgáló, a Független Színházak Szövetsége által készített kimutatás¹⁴ jelentősen különböző értékeket mutat, s így homlokegyenest eltérő következtetések levonásához szolgáltat alapot.¹⁵ Minden bizonnyal a terület adatainak és eredményeinek nem kellően alapos ismerete vezethetett azokhoz az értetlenséget és esetenként ellenérzést kiváltó reakciókhoz, amelyek az Előadó-művészeti törvényben biztosított finanszírozási garanciákat kísérték, s nyitottak szinte azonnali frontvonalat a terület képviselői és a jogszabály felülvizsgálatát szorgalmazó – főként vidéki közsínházi – erők között.¹⁶ Az ÁSZ-tanulmány, azáltal, hogy nem szentelt kiemelt figyelmet a rendszerváltás utáni hazai színháztörténet „legnagyobb újdonságának”,¹⁷ a nem intézményi színház státusát bizonytalannak mutatja, és kiszolgáltatja a különböző felületes értelmezéseknek.

A színházi ágazatra fordított közpénzek indokolt és célszerű hasznosulásának garanciájaként, az előzőekben ismertetett feladatok optimális ellátása érdekében s részint a felvetett dilemmákra válaszul, a tanulmány egy hármas felosztású struktúrára tesz javaslatot.¹⁸

1. *Állami (nemzeti) színházak fővárosi és vidéki nagyvárosi hálózata régiós hatáskörrel*

Ennek tagjai lehetnek: a fővárosi nemzeti drámai színház; fővárosi opera-, balett- (tánc-) és hungarikumként esetleg az operett-társulat; fővárosi bábszínház;

⁹ A társas vállalkozások társasági adójukból adókedvezmény igénybevételel támogathatják a színházakat, azok jegybevételének 80 százalékáig. Az intézményrendszerben ez tavaly közel 6 milliárd forint forrásbővülést eredményezett.

¹⁰ Jánossy: i. m. 56.

¹¹ E két intézményhez megy a jelenleg 8 színházi-táncos szervezetből álló kör támogatásának 75 százaléka.

¹² Jánossy: i. m. 53.

¹³ Uo. 37.

¹⁴ Hudi László: *A független színház és tánc helyzete a számok tükrében 2007.* (Kézirat.)

¹⁵ „Az összes független színház a költségvetési színházak nézőszámának harmadát produkálja, de a támogatottak is több mint 15 százalékot teljesítenek. Előadásszámuk a közsínházéhoz mérten több mint a fele, vagy több mint a harmada, ha csak a nyertes pályázókat vesszük figyelembe. (...) Ezeket a mutatókat a költségvetési színházak az összes állami és önkormányzati támogatásból produkálták, (...) míg a független színházak ennek töredékéből, 2,62 százalékából, plusz néhány pályázati lehetőség-ből.” Hudi: i. m. 7.

¹⁶ A teljességhez hozzátartozik, hogy a „függetlenek” egy percig sem élvezhették a törvény biztosította előnyöket. A 2010-es támogatási összeg 34 százalékát a NEFMI központi takarékoskodási intézkedésekre hivatkozva előbb zárolta, majd elvonta (vagyis a 2010-es realizálódott részesedés 6,6 százalék lett), majd az Országgyűlés a törvény vonatkozó passzusát módosítva 2011-re a 10 százalékos küszöböt 8 százalékra szállította le.

¹⁷ Benedek Mariann: *Kulturális értéktérítő.* In Antalóczy – Füstös – Hankiss (szerk.): *Vészjelzések a kultúráról* 1. MTA-PTI, 2009, 120.

¹⁸ Szakértői forrásként Szabó István és Venczel Sándor elemzéseit jelölve meg in *Színházi jelenlét – színházi jövőkép.* NKA-kutatások I., 2005.

mindezen funkciók országos betöltése töbtagozatú vidéki nagyvárosi nemzeti színházak, bábszínházak révén. A nemzeti funkciók betöltését az állami tulajdonú épületben költségvetési irányzatból gazdálkodó, társulattal és repertoárral működő intézmények finanszírozásának biztonsága, hosszabb távú tervezhetősége alapozza meg.

2. Városi színházak országos hálózata

A fenntartó-tulajdonos önkormányzat feladata, hogy meghatározza, mi célból tartja, finanszírozza a színházat.

Az önkormányzati tulajdonú épületben vegyes (állami és helyi) támogatással, valamely közösségi tulajdoni (költségvetési vagy nonprofit társasági) formában működő szervezetek akár társulatos-repertoár színházként, akár befogadó színházként is működhetnek, de ez utóbbiak esetén támogatási kritérium, hogy részt vegyenek produkciók létrehozásában is.

3. További színháztipusok

Alapvetően magánvállalkozások tartoznak ide, melyek működési forma, épülethasználat, játszási rend és finanszírozás szempontjából sokféle kombinációval illeszkedhetnek szorosabban vagy lazábban a közösségi forrásokhoz (ezek lehetnek feladatátadás, ingatlanhasználat vagy anyagi eszközök biztosítása).

Támogatáshoz való hozzáférésük széles körű, de különböző biztonsági fokú. Kiszámíthatóbb formája a közszolgáltatási szerződés révén hosszabb távra elnyerhető (állami vagy önkormányzati) fenntartói hozzájárulás, kiszolgáltatottabbak az egy, esetleg több évad fedezetére pályázó magánvállalkozások.¹⁹

A fentiekből kirajzolódó rendszer ismerős lehet az évezred első felében dúló struktúraviták²⁰ követőinek éppúgy, mint a törvény idejének módosításának fő irányait kidolgozó és jóváhagyó szakmabeliek számára. Hogy mi történt a kettő között eltelt jó öt évben, hogy a megalkotásának körülményeit tekintve legitim, létrejöttében ünnepelt, de tartalmára vonatkozóan szinte azonnal súlyos kritikákkal illetett Előadóművészeti-törvény miért más eljárások és normatívák mentén alkotott struktúrát, az egy másik kutatás tárgya lehetne.²¹ Mindenesetre a jelenleg hatályos jogszabályhoz képest kezdeményezett át- vagy visszarendeződés jellege és mértéke feltűnően hajaz a számvevők ajánlásaira, de a tekintetben nincs bizonyíték, hogy ez a politikai szándék érvényesülésének vagy egy másfajta szakmai racionalitás megnyilvánulásának jele-e.

A TÖRVÉNYHOZÓK

2011. május 30-án egyéni képviselői indítvány formájában nyújtotta be három fideszes honatya (L. Simon László, aki az Országgyűlés Kulturális és Sajtóbizottságának elnöki posztját is betölti, valamint Németh Zoltán és Dr. Puskás Imre) javaslatát „az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. törvény módosításáról”.²² Vizsgálatom elsősorban arra irányul, hogy milyen állami szerepvállalás rajzolódik ki a módosítás nyomán, s a kialakuló új struktúrában milyen mozgásterük lesz az előadó-művészeti szervezeteknek, azok vezetőinek.

A törvény 3. § (1) bekezdése kodifikálja az állam szerepvállalásának – a számvevők által felvázolt – három

szintjét: egyrészt „a központi költségvetésből előadó-művészeti szervezeteket *tart fenn*”; másrészt ugyan ezen forrásból „*hozzájárul* ahhoz, hogy az [...] önkormányzatok önként vállalt helyi közszolgáltatási feladattal [...] körében megteremthessék az előadó-művészeti tevékenység feltételeit”; harmadrészt pedig „pályázat útján *támogatja* és közszolgáltatási szerződés szerint *elősegíti* az egyéb [...] szervezetek törekvéseit” [*kiemelés tőlem* – G. M.]. A koncepció leírása eddig nagyjából egybe is vág a jelenlegi jogszabályéval, csakhogy míg annak hatálya alatt – műfaji jellemzők és teljesítménymutatók alapján – hat kategóriába sorolódnak a szervezetek, s regisztrációjuk önmeghatározáson és az általuk szolgáltatott adatok értékein múlik, a jövő tavasszal hatályba lépő felosztás újradefiniálja és rögzíti a három kör jellemzőit. Az elsőt *nemzetinek*, a másodikat *kiemeltnek* nevezi, míg a harmadikra nincs terminusa, később pedig – a finanszírozási elvek rögzítésekor – rendszeresen negatív elnevezéssel illeti tagjait: azok, akik nem tartoznak a két, részletesen szabályozott csoporthoz. A jogszabály érezhetően ódzkodik az „*egyéb*” kategória bevezetésétől, holott szemlélete és rendelkezési alapján ez lenne az őszinte meghatározás. E gesztussal azonban nem csupán az eddigi „függetlenek” fosztja meg nevüktől (s ezáltal létezésüktől is) – ahogy ez a nem intézményi kezdeményezéseket tömörítő VI. kategória és a hozzátartozó garanciák felszámolásával amúgy végbement –, hanem szemiotikailag is leminősítené mindazokat, akik valamilyen oknál fogva kiszorulnak majd a garantált közpénztámogatást élvezők nemzeti, illetve kiemelt köréből.

Márpedig a minősítő eljárás az elkövetkezendőkben sokkal kiszámíthatatlanabbá válik, mert, s talán ez a legjelentősebb újítás, „a nyilvántartásba vett előadó-művészeti szervezetet a miniszter [...] az általa kiadott rendeletben nemzeti előadó-művészeti szervezetnek vagy kiemelt előadó-művészeti szervezetnek minősítheti”.²³ Természetesen továbbra is vannak objektíven teljesítendő feltételek (fenntartói és közszolgáltatási megállapodás a megfelelő közigazgatási szinten, a foglalkoztatott művészeknek meghatározott arányú szakirányú

¹⁹ Jánossy: i. m. 44.

²⁰ Az NKA-kutatásnál lényegében hasonló irányultságú, de radikálisabb javaslati miatt nagyobb visszhangot keltett Schilling Árpád – Gáspár Máté: A színházi struktúra modernizációja. *Kritika*, 33. évf. 2004/II. 2–6. A reakciókat és utózóngéket részletesen összefoglalja Sándor L. István: Összeomlás vagy átalakulás. *Ellenfény*, 2007/2–3.

²¹ Erre tesz kísérletet Kovács Györgyi – Márta István: Az előadó-művészeti törvény megszületésének körülményei, megvalósításának tapasztalatai. In Antalóczy – Füstös – Hankiss (szerk.): i. m.

²² Jelen írás keretein belül nem foglalkozom a törvényt módosítás előzményeivel, csak utalok rá, hogy 2010 őszén már történt kísérlet egy nagyon hasonló tartalmú jogszabály napirendre vételére, ami akkor számos szakmai, közigazgatási és önkormányzati kifogás hatására meghíúsult. Szintén nem vállalkozom a szöveg forrásvidékének feltérképezésére, amely, hivatalos közlés hiányában, csak feltételezhetően származik a hatályos törvényt a kezdetektől határozottan, de a tavalyi országgyűlési választások óta különös vehemenciával támadó, jórészt a vidéki színházakat tömörítő, 2008 végén a debreceni direktor, Vidnyánszky Attila vezetésével létrejött Magyar Teátrumi Társaság szellemi holdudvarából. Végül annak eleményezésétől is eltekintek, hogy az előző, „többéves előkészítő munka eredményeképpen, az érintett szakmákkal való többkörös konzultációs folyamat eredményeként megszületett” (Kovács – Márta: i. m. 317.) jogszabály után a hasonló előélettel nem rendelkező, egyéni képviselői indítványként bizottsági egyeztetéseket megkerülő mostani tervezet mennyire állja ki a szakmaiság és legitimitás próbáját.

²³ Emtv. II. § (1).

végzettsége, illetve a vezetői megbízás törvény által megszabott eljárásának betartása), ám – ahogy a törvény indoklása fogalmaz – politikai felelősségéből fakadóan és a nemzetgazdaság teherbíró képességének figyelembevételével a döntés joga a miniszteré. Ágazat-irányítóként ezen túl az ő feladata lesz „elhatárolni egymástól a normatív támogatásban részesülő előadóművészeti szervezeteket a pályázati úton támogatható szervezetektől”.²⁴ Ez pedig olyan, az állam képviselőjének szerepét felerősítő, az elbírálási eljárást centralizáló fejlemény, amelyből különösebb bizalmatlanság nélkül is egyértelmű visszarendeződés olvasható ki a rendszerváltás után kialakult menedzser-mecénási kultúrpolitikai mechanizmusok felől a meghaladottnak vélt etatista, művezetői gyakorlat felé.²⁵ Ez utóbbira jellemző, hogy az állam a kulturális folyamatok minden fázisát, különösen a források elosztását igyekszik saját ellenőrzése és irányítása alatt tartani. Meglehet, az ideológiai meghatározottság helyett ezúttal a gazdasági kényszer vezeti a hatalmat, hogy behatárolja, milyen kulturális aktivitások milyen helyet foglalnak el a hivatalos kánonban,²⁶ ám az eredmény emlékeztethet a parancsuralmi időszakokra: növekvő függőség és kiszolgáltatottság a kedvezményezett státusz eléréseért és megtartásáért, egzisztenciális és művészeti marginálizálódás annak hiányában.

Különösen aggasztóak a kilátások, ha alaposan szemügyre vesszük, miként állnak fel az újonnan létrehozandó döntés-előkészítési fórumok, és milyen jogosítványok birtokába jutnak. Hiszen még az amúgy a kiterjesztett személyi jogkörök iránt bizalommal levő törvényalkotó(k) számára is nyilvánvaló volt, hogy a mindenkor hivatali csúcavezetőnek nem lehet sem kompetenciája, sem kapacitása a szakterület partikuláris problémáival behatóan foglalkozni, különösen nem a jelenlegi, erősen centralizált kormányzati struktúrában. Ezért – a formálisan érdekegyeztetési fórumnak nevezett, de valódi döntési hatalommal fel nem ruházott Nemzeti Előadó-művészeti Érdekegyeztetési Tanács mellett (NEÉT) – a miniszter három „véleményező, javaslattevő és döntés-előkészítő testületet”²⁷ hoz létre, ezek a Színházművészeti, Táncművészeti és Zeneművészeti Bizottságok. A törvény indoklása szerint létrehozataluk oka, „hogy az előadó-művészeti területet érintően szükséges az állami feladatok ellátása során olyan szakemberek közreműködése, akik a terület működését, szakmai folyamatait jól ismerik, képzettségük, szakmai tapasztalatuk révén az állami feladatellátáshoz (jogalkotás, támogatáspolitiká, minőségbiztosítás stb.) kapcsolódó művészeti szakmai tevékenységet megfelelően elvégzik, elősegítve ezzel az ágazati irányítás szakszerűségét, eredményességét”.²⁸ Dicsérhetnénk a törvényhozó hatalom bölcsességét, és elismeréssel illethetnénk a végrehajtó hatalom képviselőjét, ha a fenti idézetben megfogalmazott célok érvényesülését és az ahhoz nélkülözhetetlen apparátust az államigazgatás keretein belül, azaz nyilvános felelősségi viszonyok és eljárásrend erőterében biztosítaná.²⁹ Ám a jogszabály indoklása, sajátos logikával, arra hivatkozva, hogy a „bizottság tevékenysége nélkülözi az ágazati érdekérvényesítést”, kizárja a szakmai jelölés lehetőségét, és a tagok kiválasztását, „bizalmi jelleggel”, a miniszterre bízva.

Látszatra ugyan a csúcavezető személyes súlyát tehát mintha csökkentené a feladatdelegálás, ám valójában mindvégig biztos lehet afelől, hogy hivatalosan vagy akár csupán informálisan képviselt szempontjai érvényesülni fognak a terület működését érintő legfontosabb döntéseket előkészítő grémium tevékenységében. A NEÉT-be tömörített ágazati képviselők bábszerepét erősíti, hogy a bizottságok munkájára semmilyen ráhatással nem bírnak, szempontjaikat sem ők, sem a terület egyéb szereplői nem érvényesíthetik a bizottsági tagokkal szemben, mivel azok mandátuma csak a miniszter általi felmentéssel vagy önkéntes lemondással szüntethető meg. A törvénytervezet tehát kiszervezi az államigazgatásból, és egy (pontosabban három), csupán a mindenkor miniszter személyétől függő, más felügyelő-irányító testületektől eltérően határozatlan időre megbízott bizottság kezébe helyezi az előadó-művészeti ágazat legjelentősebb tényezőinek alakítását. A hazai politikai kádergyakorlat alapján és a rendelkezésre álló releváns szaktudás hiányosságainak ismeretében a kialakításra kerülő rendszerben rejlő kockázatokot nem lehet túlbecsülni.³⁰

Vegyünk csupán egyetlen példát arra, micsoda túlhalom összpontosulhat a Színházművészeti Bizottság kezében, az amúgy a költségvetési támogatás alól kiszervezett, keretösszegét sem önmagában, sem arányosítva nem rögzítő, a minisztérium költségvetési fejezetébe rendelt, vagyis a jelenlegi gyakorlat alapján bizonytalan és egyre csökkenő összegű pályázati forrásokért vetélkedő nem-nemzeti és nem-kiemelt szervezetek területén.³¹ A törvény 5/B § (1)i pontja értelmében a majdani pályázat minőségbiztosítási szempontrendszerének előkészítésében a Bizottság közreműködik. Az így – később megalkotandó külön jogszabályban – meghatározott sorvezető mentén az elbírálást a Bizottság által javasolt szakmai kuratórium végzi. Értékelésüket előterjesztik a Bizottságnak, amely azt döntésre továbbítja a miniszternek.³² Nincs tehát a folyamatnak olyan pontja,

²⁴ Emtv, Részletes indoklás, A 3. §-hoz.

²⁵ S hogy nem a színházi világot sújtó „balesetről”, hanem tudatos kultúrpolitikai döntésről van szó, alátámasztja, hogy más művészeti ágakban is (pl. a szakmai autonóm Magyar Mozgóképi Közalapítvány felszámolásával, a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány megszüntetésével) a források újrarállamosítása, az elosztás módjának személyekhez kötése játszódtott le.

²⁶ Ahogy a területért felelő államtitkár, Szócs Géza a beiktatása utáni egyik nyilatkozatában kifejtette: „Az egyes szellemi javakról a kormányzat dönti el, hogy támogatandó, tűrhető vagy tiltandó, csak ma már nem a három T, hanem a három F logikája működik: az adott művész és adott műalkotás finanszírozandó-e, felelhető-e, felejtendő-e.” Idézi V. Nagy Viktória – Zsuppán András: *Ilyen volt, ilyen lesz: változások az oktatás és kultúra területén*, <http://hetivalasz.hu/ithon/felgoz-29288/>

²⁷ Emtv, 5/A § (1).

²⁸ Emtv, Részletes indoklás, Az 5. §-hoz.

²⁹ Minőségi változást hozna a NEFMI Művészeti Főosztályának teljesítményében, ha a törvénytervezetben említett minimum 11 fő bizottsági tagból csupán néhányat állásba vennének az utóbbi évek leépítései által drasztikusan érintett szervezeti egységben.

³⁰ A cikk leadását követően napvilágra került névsor alátámasztja előzetes aggodalmunkat, miszerint a megbízás elsősorban politikai-ideológiai megfelelés és nem szakmai rátermettség alapján történt.

³¹ A két normatív úton támogatott kör meghatározásával (nyilvántartási javaslat kialakítása), teljesítményének folyamatos értékelésével (művészeti évdaszámoló feldolgozása) és részükre szánt 10 milliárdos nagyságrendű közpénz arányosított elosztásával (felosztási szabályzat elkészítése) a Bizottság, törvényi felhatalmazással, az érdekek ma még szinte prognosztizálhatatlan keresztüztüzebe kerül, ami várhatóan ellehetetleníti a normális munkavégzést.

³² A két utóbbi eljárásról a törvény 19. § (2) pontja rendelkezik.

amelyre a Bizottság ne lenne döntő befolyással, mindez úgy, hogy csupán a miniszter belátásán múlik, lesz-e akár egyetlen olyan tagja is, aki ismeri az intézményrendszeren kívüli terület működés módjainak sajátosságát. Mindebből világosan látszik, hogy az amúgy nagyobb szervezeti és művészeti autonómiához szokott szakmai civil szervezetek is jobban függenek majd az állam által meghatározott szempontoktól, mint valaha. Az ide sorolt együttesek, csoportok vezetői – a pályázati rendszernek a következő részben ismertetett, financiai fenntarthatatlanságán túl – emiatt, morális, ideológiai, de akár esztétikai okokból kifolyólag is arra kényszerülhetnek, hogy újfajta profilt és irányítási stílust tanuljanak. Ezenkívül meg kell újítaniuk az egész szektor érdekérvényesítési stratégiáját és mechanizmusát³³ annak érdekében, hogy egyszer majd újra a most búcsúzó törvényben biztosított finanszírozási garanciához hasonló sikert könyvelhessen el.

A PÁLYÁZÓK

Mivel az új törvény finanszírozásra vonatkozó fejezete csak 2013-ban lép hatályba, még szolgálhat tanulsággal annak vizsgálata, milyen problémákkal küzd az általam a normatíváknál amúgy hatékonyabbnak tartott pályázati úton történő támogatás.³⁴ Elemzésemhez a 2010-es, a VI. kategóriába sorolt színházak számára, az előadó-művészetben jelentkező újító törekvések támogatására és a magánszféra versenyképességének erősítésére kiírt nyílt pályázat elbírálására felkért kuratóriumban szerzett tapasztalatom szolgált alapot.³⁵

Érdemes felidézni, hogy az előadó-művészeti törvény létrehozásában jelentős szerepet vállaló, az intézményrendszeren kívül dolgozó szakemberek kitartó munkájának eredményeként az úgynevezett független területen 2009-ben rég várt és jelentős forrásbővülés történt; a 2008-as 551 millió forintnak több mint a duplája, 1 161 000 000 forint felett rendelkezhetett az akkori kuratórium.³⁶ Ehhez képest az új testületnek – immár a törvény által megszabott 10 százalékos értelmében – tavaly csupán 55 millió forinttal állt több a rendelkezésére, azt azonban – a késleltetett kiírás értelmében – nem egy naptári évre, hanem 14 havi működésre kellett szétosztania. Ráadásul az időközben hatályba lépett törvény regisztrációs feltételeinek következtében a VI. kategóriában pályázók között jó néhány, korábban más forrásból támogatott, nagy finanszírozási igényű szervezet (szabadtéri színház, fesztivál, balettegyüttes) is megjelent. Így eleve számítani lehetett egyfajta szűrésre, a működési pénzek koncentráltabb szétosztására, amit az új testület előre meghirdetett szakmai koncepciója („kevesebbeknek többet”) tovább erősített. (A támogatási intenzitás végül 70 százalékos lett, ami megfelel a nagy volumenű pályázatok átlagának.)

A kiírás tavaly először nem műfajok, hanem működési formák szerint sorolta kategóriákba a pályázókat, így – szintén a hatályos törvényi szabályozás, valamint a kortárs európai trendek szellemében – színházi és táncos alkotók és szervezetek egy mezőnyben, előzetes keretszámok felállításával nélkül szálltak versenybe a központi forrásokért. A rendelkezésre álló pénz felosztásakor a kuratórium – a kiírásban előre ismertetett részle-

tes szempontrendszer mentén, a megfigyelhető piaci realitások alapján és a kívánatos folyamatok óvatos felvázolásával – az egyes pályamunkák saját értékét szem előtt tartva hozta meg döntését. Vagyis minden kurátor minden pályázatot olvasott és értékelt, s a 7+1 fő véleményének átlaga egyfajta garanciaként is működött mindenfajta „ízlésterror”³⁷ érvényre juttatásával szemben.

Egyes döntések megalapozottságát – dacára a nyilvánossá tett pontértékeknek és a hazai pályázati gyakorlatban először, minden pályázónak névre szólóan címzett szöveges értékelésnek – természetesen vitatták az elosztás vesztesei, de az igazi nehézséget az okozta, hogy a pályázati eredmények nyilvánosságra hozatalával szinte egy időben a minisztérium a megítélt összegek 34 százalékát először zárolta, majd az év végén el is vonta. Ennek következtében a szervezetek irreálisan csökkentett költségvetésből voltak kénytelenek programjukat megvalósítani, a kuratóriumon belül többfordulós egyeztetések során kialakított összegek és árnyok pedig értelmüket veszítették, mielőtt még a gyakorlatba ültetve megmértethetők volna. (Mellesleg amennyiben a pályázat *működést* biztosító szándékát a minisztérium komolyan vette volna, a szakmailag felelős lépés az lett volna, ha a döntést követően elrendelt bő 400 millió forráskivonást csak az eredmények felülvizsgálata, a fűnyíró-elv alkalmazása helyett értelmes súlypontok meghatározása és kialakítása szerint döntik el, erre azonban nem került sor.)

Időközben két további fejlemény következtében az idei kuratórium, legalábbis annak a művészeti területek ismételt szétválasztása után önállósított színházi része – véleményem szerint – tisztességesen megoldhatatlan feladat elé került. Egyrészt a költségvetési törvény módosításával a kategóriának szánt 10 százalékot 8 százalékra csökkentették, így az idén rendelkezésre álló keret³⁸ szinte hajszálpontosan megegyezik a tavaly, a zárás után folyósítottal, s nem éri el a 800 millió forintot, másrészt a regisztrált, azaz pályázatra jogosult szervezetek száma³⁹ 107-ről 148-ra nőtt (ami egyharmados bővülést jelent). Vagyis kevesebb pénzt kellett szétosztani több pályázó között.

³³ Ennek a felismerésnek jele a független színházak ernyőszerzetének (AFSZSZ) ősz elejére bejelentett tisztújítása.

³⁴ Az előbbire jellemző, a hatályos törvény által felvetett, de az új változat által sem teljes körűen orvosolt problémákról lásd Dr. Venczel Sándor: *Minőség nélkül*. 2011. május, <http://szinhaz.hu/szinigazdasag/40640-minseg-nelkuel>.

³⁵ Az eredetileg három évre szóló felkérést idén tavasszal „a 2011. évi pályázati kiírás és döntés-előkészítés koncepciójának változására” hivatkozva a minisztérium visszavonta, így a következő prognózis már egy új összetételű kuratórium munkáját segítheti.

³⁶ Ugyanakkor arról sem szabad elfelejtenünk, hogy a törvény hatálybalépésével összesen 3,2 milliárd forint pluszforrás érkezett 2009-ben a területre, melynek több mint a fele az ún. közsínházakhoz került. Továbbá az adó-jóváírási lehetőség miatt a jelentős jegybevételre rendelkező intézmények országosan és évente további 5-6 milliárd forint bevételhez jutottak. Ennek fényében különösen méltánytalannak tűnik az a támadás, amely a függetleneknek garantált, az önkormányzati színházak költségvetési törvénybe foglalt támogatásának 10 százalékára rügő szubvenció ellen indult.

³⁷ A felmentett kuratóriumi tagokkal szemben informálisan megfogalmazott vád.

³⁸ Az NKA-nak a lebonyolításért járó díj levonása előtt.

³⁹ Az illetékes Előadóművészeti Iroda nyilvántartása alapján: <http://www.eloadomuveszetiroda.hu/index.php/nyilvanos-adatok>

Az új versenyzők közül ráadásul számosan olyan területről kényszerültek a VI-osba igazolni, ahol megszokták a viszonylag kielégítő finanszírozást, s most annak biztosítását várják a „függetlenek” kuratóriumától. A probléma legjellemzőbb tünete azoknak a táncos-formációknak a megjelenése, amelyeknek a törvény eredeti szándéka alapján a III. kategóriában lett volna a helyük, ám különböző okokból mégsem sikerült oda regisztrálniuk. Képviselőik, ahelyett, hogy az elmúlt időszakot ezen – kétségkívül nehéz, de valódi szakmai kihívásokat rejtő – helyzet megoldásának szentelték volna, s kerestek volna a hivatallal és a törvényhozással közösen kielégítő megoldást, a könnyebb ellenállás irányába haladva inkább elérték, hogy döntő befolyást gyakorolhassanak a szervezeti autonómiájukat művészi kísérletezés céljaira használó független szcéna pénzosztására.⁴⁰

Legalábbis ezzel magyarázható, hogy az előző év gyakorlatától eltérően a pályázati kiírásban ismét megjelentek a műfaji (színház, tánc, befogadóhelyek, egyedi elhatárolások, a hozzájuk rendelt keretösszeggel.⁴¹ Az elméletet tovább erősíti, hogy a keretek meghatározása egyáltalán nem követi a tavalyi (utólag, az eredmények alapján kiszámítható) arányszámokat, s ellentétes az Előadó-művészeti Tanács vonatkozó ajánlásával is. (A megfelelő elosztást pedig az ismét autonóm táncos kuratóriumnak az Állami Népi Együttestől és a Győri Balettől érkezett új tagjai felügyelik, akik ugyan az összeférhetőség kritériumának megfelelnek, ám az érintett kör munkáját nem ismerik behatóan.)

Úgy vélem, hogy az ismeretlen eredetű, a területen működő szervezetek számát és szakmai rangját leminősítő arányok révén a színházi szféra méltánytalanul háttérbe szorult, a befogadóhelyek hálózata pedig olyan veszteséget kényszerül elviselni, amely az egész előadó-művészeti terület jövőjét fenyegeti. Bizonyítékként felsorakoztatott adataim a következők (a tavalyi támogatásnál az életszerűség és a könnyebb összehasonlítás kedvéért az elvonás utáni, valójában folyósított összeget tüntetem fel):

Alkotói kategória		
2010 – támogatott pályázatok	Db	Összeg
Színház	29	56%
Tánc	20	44%
SZÍNHÁZ		
Szétosztott összeg 2010	283 000 000	
Szétosztható összeg 2011	237 000 000	
Változás (HUF)	–45 000 000	

A színházi területre vonatkozatható következtetések egyértelműek:

- a tavalyi visszafogott működés után nincs támogatásbővítési lehetőség – hiánygazdálkodásra áll be a rendszer;
- új belépő csak régebbi támogatott helyére tud bekerülni – záródik a rendszer;
- a tavalyi támogatási intenzitást figyelembe véve, 5-7 támogatottat ki kell rostálni – szűkül a rendszer.

Ezzel szemben a tánc területén, még azt figyelembe véve is, hogy a kiírás – máig megmagyarázatlan szempontok és eljárás alapján – 8 társulatnak kiemelt (minimum 20 millió forintos) támogatás lehetőségét biztosítja, a következő a helyzet:

A 8 kiemelt, a tavaly folyósított támogatásukat bázisul véve, valamint a 20 milliós küszöb elérését, de át nem lépését valószínűsítve 200 millió forintot köt le, aminek levonása után a többieknek 66 millió forint jut. Ez több, mint a tavalyi 53 millió, ami a mostani 8 kiemeltből hétnek juttatott támogatás után fennmaradt.⁴²

Következtetésem:

- van támogatásbővítési lehetőség, tehát a kistafirozott kiemelték mögött is megerősödhet egy derékhad – a rendszer normálisan finanszírozott;
- vagy a tavalyi finanszírozási szintek megtartása mellett új belépők fogadására is nyílik lehetőség – nyitott marad a rendszer; nincs anyagi kényszer tavalyi támogatott ideit kiostolására – nem szűkül a rendszer.
- + Semmi nem indokolja ezek után, hogy a Kiemelt művészeti célok között az 5. altéma kizárólag a tánc-együttesek mobilitását támogassa, további 75 millió forinttal.

Infrastrukturális kategória⁴³

2010 – támogatott pályázatok	Db ⁴⁴	Összeg ⁴⁵
Színház	10	55%
Tánc	12	45%
Szétosztott összeg 2010	283 500 000	
Szétosztható összeg 2011 ⁴⁶	237 500 000	
Változás (HUF)	–46 000 000	

Az infrastrukturális területre vonatkozatható következtetések egyértelműek:

- Nincs támogatásbővítési lehetőség a tavalyi visszafogott működés után – hiánygazdálkodásra áll be a rendszer.

A helyek nem tudnak produkciós pénzeket elkülöníteni, így a támogatási rendszerből kiszorulók vagy kimaradók felé nem tudnak megrendelő partnereként fellépni.

⁴⁰ A témával a revizor online két riportja is foglalkozik:

Nagy Gergely Miklós: *Bojkott lesz?* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3299/egylore-nem-palyaznak-a-fuggetlenek-a-vi-kategoria-viharai/?cat_id=14&first=0 és Králl Csaba: *Menni vagy nem menni?* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3326/kicsik-es-nagyok-fuggetlenek-kontra-allami-tancsinhazak/?cat_id=5&first=0

⁴¹ A pályázati kiírás a következő oldalon található: http://web.pafi.hu/_pafi/palyazat.nsf/ervdocid/8D3891C1936B128EC1257898002C3190?OpenDocument

⁴² A nyolcadik, a Román Sándor vezette Experidance tavaly még nem pályázott, idén már kiemeltként szerepel a rendszerben. Az együttes központi finanszírozási múltjának és jelenének alapos elemzése betekintést nyújtana a számvevők által felvetett mindhárom dilemma: a kiemelt státusz, a kereskedelmi jelleg és a függetlenség anomáliáiba is.

⁴³ Idetartoznak a befogadó színházak, a produkciós műhelyek és az egyéb szervezetek.

⁴⁴ Az egyes helyek/szervezetek aktivitásának műfaji megoszlását tükröző becslés.

⁴⁵ Az egyes helyek/szervezetek aktivitásának műfaji megoszlását tükröző becslés.

⁴⁶ A pályázati kiírás alapján.

- Új belépő csak régebbi támogatott helyére tud bekerülni – záródik a rendszer.

A vidéki hálózatbővítésnek elvi esélye sem marad.

- A tavalyi támogatási intenzitást figyelembe véve, 2-3 támogatottat ki kell rostálni – szűkül a rendszer.

A helyekről közösen döntő kuratóriumban hatalmas viták borítékolhatóak az egyes helyekhez kötődő érdekszférák ütköztetéséből.

Az előállított helyzet, azon túl, hogy nehezen kezelhető az ideai pályázatok értékelésénél,⁴⁷ összevetve az Előadó-művészeti törvény új tervezetével, egy sokkal súlyosabb problémát vetít előre. Az intézményrendszeren kívüli szervezetek jelentősége az állam megítélése szerint fokozatosan csökken, ezért ezt a területet nem is kívánják átlátható és tervezhető szabályok szerint működtetni. A pályázati eljárást⁴⁸ a normatív támogatásokhoz viszonyítva másodlagos újraelosztásnak tekintik, amit közelebbről meg nem határozott minőségbiztosítási elvek szerint kívánják működtetni, kiszolgáltatva ezzel a területet az egyéni kijárások erőterének. 2011-ben éppen a „kiemelt táncosok” bizonyultak erősnek, de jövőre ez alakulhat másként is, mielőtt az új jogszabály értelmében tovább szélesedő, az eddigi meghatározó „független” karakterét elvesztő mezőny felett is a Bizottság veszi át az irányítást.

A centralizált és intézményesített szemlélet, melynek mindig erős hagyományai voltak a hazai kultúrafinanszírozásban, igazából akkor kezd majd kifejteni átkos hatását. A mindenkori minisztériumi apparátusnak és költségvetési helyzetnek kiszolgáltatott pályázati rendszer résztvevői végleg leszakadnak majd a törvényben garantált normatív finanszírozású „szakmáról”, miután a ma is létező szakadék immár törvénnyel szentesített módon választja el a színházi-táncos területen lévő közpénzek 96 százalékával gazdálkodó 60 és a 4 százalékért versenyző 160 szervezetet.⁴⁹ A ma ismert kultúrafinanszírozási módszerek alapján ez az arány a pályázati rendszer, végső soron a verseny drasztikus kiterjesztése

nélkül nem változtatható meg. Sajnálatos módon a jelenleg tapasztalható folyamatok éppen ellenkező irányba mutatnak ma Magyarországon, s ez egyszerre veti fel a növekvő politikai befolyásolás és a szakmai tervezetlenség veszélyét.⁵⁰

UTÓIRAT

Az Országgyűlés június 27-én 245 igen szavazattal, 45 nem és 43 tartózkodás mellett elfogadta az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló törvény módosítását. A törvény deklarált célja a többi közt, hogy meghatározza az egyes előadó-művészeti tevékenységekhez kapcsolódó állami szerepvállalás feltételeit és szempontjait, és biztosítsa a közpénzek hatékony és átlátható felhasználását. A törvény meghatározza a szakmai együttműködés, döntés-előkészítés és érdekegyeztetés struktúráját és szabályait – adja hírül az MTI.

⁴⁷ Ezek eredményét, a fenti előrejelzések részleges beigazolódását, illetve a kiolvasható strukturális „üzeneteket” egy külön cikk keretében érdemes elemezni.

⁴⁸ Külön tanulmányt érdemel a hagyományosan pályázati elvű, a költségvetési megszorítások miatt idén újrafogalmazott angol művészfinanszírozási gyakorlat. Az év elején lebonyolított nyílt pályázat eredményeként *Új Nemzeti Portfóliókat* alakítottak ki. Az egész eljárásra jellemző transzparencián túl tanulságos az öt pontban összefoglalt minőségbiztosítási szempontrendszerük (tehetséggondozás, hozzáférés-bővítés, fenntarthatóság, munkaerőképzés, fiatalok bevonása), a szűkülő keretek ellenére megőrzött mobilitás (10 százalék feletti a támogatási rendszerbe újonnan belépők aránya), és hogy a szinte minden releváns mutatójában a magyar adatok 2-4-szeresét produkáló országban a támogatott színházi és táncos szervezetek száma (236) és a támogatás összege (évi 41 milliárd forint) a hazaiakhoz jóval közelebb áll. Ami ismét csak a nálunk bevett elosztási mód kérdését veti fel. (Részletes információk: <http://www.artscouncil.org.uk/funding/national-portfolio-funding/>)

⁴⁹ 2010-es adatok: <http://www.eloadomuveszetiroda.hu/index.php/nyilvános-adatok>

⁵⁰ Az elsöre a parlamenti ellenzék (http://nol.hu/belfold/_a_kezebol_etetheti_a_kormany_a_neki_kedves_szin hazakat_), a másodikra gyakorló színházvezetők hívták fel a figyelmet (<http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/41144-szubjektiv-lesz-a-penzelosztas>).



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

– 2002-ben, két évvel a diplomát követően lettél a Krétakör tagja. A főiskola után a marosvásárhelyi színházba szerződöttél, közben játszottál Sepsiszentgyörgyön és Kisvárdán. Hol találkozol Schilling Árpáddal?

– Árpád osztálytársa, Rusznyák Gábor rendezte a marosvásárhelyi színházban a *Gömböc urat*, amiben Pourceaugnacot játszottam. Árpád eljött megnézni az előadást, beugrót keresett a *Woyzeck*-be. Egyébként úgy tudom, nem engem akart megnézni. Ez volt a 2002/2003-as évad, mikor bővítette a társulatot. Az alapembereken kívül ekkor került be Scherer, Mucsi, Csákányi, Gyabronka, Tilo Werner, Viola Gábor és jómagam. Egy évre szerződtetett. Mondta, hogy csinál egy-két előadást az új csapattal, aztán meglátjuk...

Úgy jöttem el Marosvásárhelyről, hogy megtartottam néhány szerepemet. Akkor még nem gondoltam, hogy végleg itt ragadok.

– Mekkora váltást jelentett Marosvásárhely után a Krétakör?

– Kinyílt előttem a világ. Román állampolgárként nem sokat utazhattam, összesen talán három pécset szerepelt az útlevelemben huszonöt évesen. Ehhez képest a Párizsban töltött egy hónap valóságos sokkot jelentett – pozitív értelemben természetesen.

Nagyon sűrű volt az első év, óriási kihívás a beilleszkedés, szerencsém, hogy nem egyetlen új tagként érkeztem egy stabil csapatba, hanem a társulatbővítés, az arculat formálódásának fázisában csatlakozhattam.

– Gyakran szóba kerül, hogy a határon túli színház és az ott végzett színészek játékkultúrája, gesztusrendszere idegen a hazaitól. Mit gondolsz erről?

– A „határon túli” kifejezés túlságosan tág. Inkább úgy mondanám, van a román színháznak egy bizonyos változata, mely stilizáltabb, mint a magyar realista színjátszás. A magyar színházban Székely Gábor, majd Ascher Tamás honosított meg egyfajta realista színjátszást – gondolok itt a Csehov-darabok előadásmódjára –, melyben a magyar színészek nagyon jók. A román színjátszás a magyar hagyományoknál stilizáltabb, a színészek erősebb karaktereket formálnak. Nagyon érdekes azonban, hogy ugyanezek a színészek filmen lenyűgöző természetességgel képesek létezni.

De valóban, az erdélyi magyar előadások megítélése egészen más a magyar és a román szakmai körökben. A kolozsvári vagy a szentgyörgyi színház Romániában benne van a top háromban, minden évben díjakat nyernek, ám ha Tompa Gábor vagy Bocsárdi előadása Magyarországra jön, a szakma az esetek többségében fanyalag. Hogy túl van játszva, hogy elviselhetetlenül stilizált, és a többi... Mi a vásárhelyi iskolában egyaránt kaptunk román és magyar színházat.

– Akkor nem okozott gondot ez a fajta változás?



Nem gondoltam,

BESZÉLGETÉS KATONA LÁSZLÓVAL

– Én is sokáig gondolkoztam karakterekben, talán éppen az iskola miatt... Árpád mellett tanultam meg, mit jelent úgy elmondani egy szöveget, hogy azt valóban te magad mondd el. A *Siráj*nál többször felhívta a figyelmet, hogy még mindig karaktert hozok Medvegyenkóban, és ez így volt, le kellett mennie bizonyos számú előadásnak, míg ráéreztem arra, amit a kezdetektől kért – ilyen értelemben az átállás számomra hosszabb tanulási folyamat volt.

Először akkor vettem észre magamon, hogy karakterekben gondolkodom, mikor Simó Sándor harmadéves filmrendezőosztályával csináltunk egy közös vizsgát Vásárhelyen. Láttam rajtuk, hogy el vannak tőlünk hűlve. Sok volt nekik, amit mi még bőven természetesnek vettünk.

– Két hét alatt forgattál Hajdú Szabolccsal, Török Ferencsel és Pálfi Györggyel. Vizsga ide vagy oda, ez nagy szerencse.

– Akkor még azt sem tudtam, színpadon hogyan kell természetesen létezni, nemhogy filmen; ők pedig már akkor olyan helyzetbe hozták, melyben megérezhettem, milyen az, amikor a színész nem játszik, mégis érdekes. Hajdú Szabolccsal azóta többször dolgoztam, a *Macerás* ügyekben, a *Bibliothèque Pascal*-ban, az *Off Hollywood*-ban, de annak a két hétnak a legnagyobb adománya, hogy Szabolcshoz és a családjához tizenegy éve szoros barátság fűz.

– A magyar realista, valamint a román stilizált színjátszás közötti különbségtétel mellett arról se feledkezzünk meg,

hogy Schilling a magyar kőszínházi hagyományokkal is dacolt. Részben erre gondoltam, amikor az átállás nehézségeiről kérdeztelek.

– Így van. Azt a változást, amin keresztülmentem, nem általában a magyar színháznak, hanem Árpádnak köszönhetem. A gondolatot, hogy elegendő a személyiségem, nagyon nehéz volt magamévá tenni, akkor nem is értettem igazán. Árpád és Kornél [Mundruczó Kornél – A szerk.] mellett értettem meg. Zsótér például elsősorban szövegcentrikus, a szövegmondásra és az értelmezésre koncentrált.

– Érdekes, számomra Zsótér jó rendezéseinek a kulcsa éppen a színészei személyiségének sikeres előhívása vagy civil jelentésük mesteri használata, az előadásba konvertálása.

– Arra gondolok, hogy Zsótér nagyon meghatározta a mondat ívét, hogy hol kell letenni a pontot, hogy mit, miért, hogyan hangsúlyozzak, hogy a szöveggel hol, mit akarjak elmondani, még azt is beállította, hol vegyek levegőt. Mivel Székelyudvarhelyen születtem, nálam máig érződik picit a székely nyelvjárás – ami akkoriban fokozottan igaz volt –, néha „énekeltem”, dallamosan beszéltem. Elég volt megszólalnom, Zsótér látványosan rosszul lett, úgy éreztem, legszívesebben le-

Emlékszem, a Feketeországnál két egymást követő napon hibát ejtettem a monológban, nem nagy dolgot, az egyik szót rosszul mondtam, mire rám szólt, hogy szedjem össze magam, mert ez így nem mehet tovább. Rosszulesett, de azt is tőle tanultam meg, milyen állapotban kell jelen lenni a színpadon. Nagyon könnyen meg lehet egymást sérteni ebben a szakmában, hiszen magunkat, a személyiségünket tesszük ki, ha a munkánkat bántják, minket bántanak. Árpád úgy tudott segíteni, hogy a színész tisztában volt vele: nem őt bántja.

– Azt mondd, sok dolgot mostanság értettél meg. Mi az, amit akkor nem tudtál elfogadni?

– Inkább úgy fordítanám le, amit mondtam, hogy sok dolog most nagyon hiányzik. Mikor az ember benne van valamiben, magától értetődően jönnek az elégedetlenségek. Például hogy miért kell nekem még egy jeletet kitalálni, amikor négy napja mást sem teszek. Most meg azt kívánom, bárcsak ilyen gondjaim lennének. Árpád mindig hangsúlyozta a csapat jelentőségét, hogy igazi társulatban kell gondolkodni, mert csak így lehet színházat csinálni. Nem véletlen, hogy a volt krétakörösökkel a mai napig keressük egymás társaságát, és szívesen dolgozunk együtt. Még mindig nagyon jól tudunk kommunikálni egymással,

és ezt nemcsak mi érezzük, hanem azok a színészek is, akikkel egy-egy produkcóra összekertülünk. Most hiányzik a társulat, hiányzik az, hogy valaki úgy követeljen, mint Süsü, hogy olyan kíváncsi legyen rám, mint ő, vagy csak olyan nyitottan gondolkodjon.

– Mely előadásokkal kapcsolatban érzed úgy, hogy ott kifejezetten jól dolgoztatok együtt?

– A Feketeország és a Hazámházám kitalálásában tudtunk nagyon jól együttműködni, és a Siráj fejlesztésében előadásról előadásra. De ha azt kérdezed, hol találkoztunk legjobban mint színész és rendező, egyértelműen a Sirájt említem.

– Vissza tudsz idézni egy olyan eseményt vagy időszakot, amelytől a társulatotok válságát számítod?

– Válságot az utolsó két évben éreztem. Árpád egyszer csak kitalálta, hogy nem rendez új előadást, helyette meghív öt rendezőt, és dolgozunk velük, csináljunk workshopokat. Ez zavart, és igazából akkor merült fel bennem, hogy őt már nem érdekli ez a csapat.

– Tehát nem a társulatépítés részének tekintetted a döntést, hanem arra gondoltál, hogy eltol benneteket magától?

– Így van, ezt éreztem, miközben hozzá kell tenni, ez a fél év nagyon jól sikerült. Šerbannal, Balázs Zolival, Hajdú Szabolccsal, Kristian Smedsszel dolgoztunk.

Árpádot egyre jobban idegesítette, hogy a Krétakör beállt valamiféle kőszínházi struktúrára, havi húszhatvanötöt játszottunk, miközben neki mindig fontos volt a szabad létforma, az elvonulások, a műhelymunka. Úgy látta, ez a csapat már kinőtte azt, ami őt izgatja, nem alkalmas az elmélyülésre, olajozottan működő repertoárszínházzá vált.

– Megviselt a szakadás?

– Hihetetlenül. Az egész csapatot.

– Amikor Gáspár Mátét arról kérdeztem, mikor érezte először Schillingen az elégedetlenség jeleit, két előadást em-

hogyan ragadok

ütött volna a színpadról egy feszítővassal, hogy soha többé ne kerüljek oda vissza. Egyszerűen irritálta a személyiségem, sokszor hozott megalázó helyzetbe a társulat előtt. A Peer Gynt próbafolyamata pokol volt számomra, ráadásul azt éreztem, nem sikerült megcsinálnom, amit akart. Furcsa módon szerettem ezt az előadást – de nem magamat benne.

– Zsótér munkamódszerének a könyörtelen pontosság, a precizitás fontos ismérve. Nem lehet, hogy a Schilling és Mundruczó mellett élvezett nagyobb fokú szabadság megnyirbálását élted meg nehezen?

– Lehet, hogy így van.

– Hogyan alakult Schillinggel a kapcsolatokat az évek előrehaladtával? Elégedett volt veled?

– Amíg nem oszlott fel az akkori Krétakör, úgy gondolom, elégedett volt. Tudom, hogy nagyon szerette a Sirájban Medvegyenkót, vagy azt, amit a Feketeországban látott tőlem. Még ha nem tartoztam is a fő színészei közé, végig azt éreztem, hogy szeret engem, és rengeteget tanultam tőle. Nagyon sokat követelt, minden előadáson úgy vett részt, mintha szereplője lett volna, mindig új feladatokat adott, kíváncsi volt az ötleteinkre, folyamatosan törte a fejét, hogyan lehet frissíteni a fáradt előadásokat. Egyszer például azt mondta a Siráj előtt, nagyon rendben van, hogy így szeretitek egymást, de rettentő unalmas az egész, most úgy menjetek be, hogy mindenki gyűlöli a másikat. Hihetetlenül izgalmas előadás született. Árpád különösen igéyes volt.

lített. A 2006-os A csillagász álmát és a Hamletet. Előbbivel kapcsolatban azt érezte, a színészeknek ez egy kis nyári intermezzo volt, miközben ő éppen ilyen projektek felé keresgélt, utóbbinál pedig a produkció fagyos, értelen fogadtatása rázta meg a házi bemutatón.

– Igen... A Hamlet házi bemutatójára nem tudtam elmenni, emlékszem, Árpád megbántódott. Hozzáteszem, én ezt a legjobb rendezésének tartom.

– Történhetett volna másképp? Mondjuk, ha nem azt érzi, hogy még egy Sirájt akartok?

– Ha azt mondta volna, vonuljunk el egy hónapra vagy kettőre, mindannyian vakon követjük, más kérdés, hogy ő talán már nem találta volna meg bennünk, amit keresett. Lehet, hogy arra is kíváncsi volt, ha nem ő húzza a társulatot, a társulat húzza-e őt. Lehet, hogy ha ettől a tizenhárom embertől másfajta impulzust kap, nem így dönt. Mikor megérettük, hogy kezdünk szétmenni, egyikünk erre, másikunk arra kezdett dolgozni, láttunk a csalódottságot és az elégedetlenséget, amit azért éreztünk, mert ő a társulattól csak néhány emberrel szeretett volna előadást csinálni. Ahelyett, hogy egy emberként kiálltunk volna amellett, hogy bármit tervez, mellette szeretnénk maradni, elbizonytalanodtunk, pánikba estünk. Kiábrándulásának folyamata több évig tartott, nem vettük komolyan idejében a jeleket.

Amit A csillagász álmával kapcsolatban mondott Máté, szintén igaz lehet, bár én azt a magam részéről nagyon jó munkának találtam, és a mai napig teljes értékű előadásnak tartom. De az is igaz, hogy mikor Árpád felvetette a workshopok ötletét, azt kérdeztem tőle, miért nem csinálunk inkább egy jó előadást, olyat, mint a Siráj. Én is átálltam a repertoárrendszerre, nem kapcsoltam, hogy egészen más utakat keres, pedig teljesen igaza volt abban, hogy ő már rendezett egy Sirájt, nem akar több hasonló előadást. Az én elvárásaim is önzőek voltak. Neki sem lehetett könnyű. Azt hiszem, a történeteket Süsü, Máté és a tizenhárom színész is másként éli meg. Szerintem még folytathattuk volna néhány évig. Mikor bejelentették, hogy vége, nem tagadom, dühös lettem. Nem azért, mert megijedtem, hogy mi lesz velem, hanem mert nem értettem. Sőt, az is bennem volt, hogy Süsünek nem lenne joga felszámolni ezt a csapatot.

– Ha jól tudom, volt egy olyan időszak is, mikor még nem került terítékre, hogy kikkel nem akar egyáltalán tovább dolgozni, csak annyit láttatok, hogy három-négy emberben gondolkodik a korábbi csapatból.

– Igen, és a maradék kilenc-tíz társulati tagban rögtön az merült fel, hogy akkor velünk most mi is van. Kellünk? Nem kellünk? Később kellünk? Bennem is. Nagyon nehezen éltem meg az utolsó évet.

– Amikor tudatosult benned, hogy más munkák után kell nézned, mire gondoltál, merre indulsz?

– Furcsa helyzet volt. Az utolsó évben még csak mi tudtunk a feloszlásról, ezért senki nem keresett minket ajánlatokkal. Tudtam, hogy tovább játszunk A jeget, és megcsináltuk Láng Annamáriával a PestiEstit... Közben a magánéletem romokban hevert, plusz édesanyám éppen a Krétakör utolsó hónapjaiban esett át egy komoly műtéten. Nem gondoltam arra, hogy színházhoz szerződnek, vagy valakit felhívok, hogy szabad vagyok. Valahogy nem jutottam el odáig, hogy azon kezdjek aggódni, mi lesz velem. Majd miután a Krétakörnek vége lett, és édesanyám állapota javult, kölcsönöztem egy motorbiciklit Krétán, és két hétig motoroztam a szigeten. Tudtam, hogy lezárult életemnek egy fontos korszaka, és boldognak éreztem magam. Lassan jöttek a telefonok is, és az évad elindult „magától”. Egyvalami azonban megfordult a fejemben: ha nem jönnek össze a dolgok, elmegyek egy-két évre Franciaországba. Ezen már a krétakörös időszakban is sokat gondolkodtam.



– Személyiséged egyik legizgalmasabb részét, különleges humorodat A jégben mutathattad meg leginkább, ahol ti raktátok össze az egyes jeleneteket, Mundruczó Kornél pedig válogatott, és elfogadta azokat. A zsidó szabadkőművesekről Bánki Gergellyel folytatott eszmecsere az előadás egyik örökbecsű kockája.

– Sok saját ötlet van benne, a verekedés, a tánc a fürdőkádban, de a jelenet nagy részét különféle filmekből lopkodtuk. Kornél például megnézte velünk a Gummo című amerikai filmdrámát, abban van egy rész, melyben iszonyú hosszan és brutálisan vernek szét egy széket, látszik, amint pillanatról pillanatra húzza fel magát a fazon, és olyan erőszak tombol benne, hogy igazából nem is szétveri, hanem „megöli” a széket – ez alapozta meg a vödör összetörésének ötletét. Kornél fantasztikus érzékkel tud válogatni az ajánlatokból, nagyon jó szeme van, az előadás első része teljesen visszahozza a Szorokin-regény hangulatát. Amikor Lengyelországban, Toruńban játszottuk, Szorokin megnézte, és elmondta, hogy A jeget sok helyütt színre vitték már, de ezen kívül igazából egyik sem tetszett neki. Ha reprodukálom magam, Kornél mindig ad nekem néhány instrukciót: például, miközben ezt az egészet csinálom, szagolgassam magam, vagy mellékesen simogassam a mellemet az egyik

kezemmel... – ezek olyan ötletek, melyektől gellert kap a jelenet. De visszatérve arra, amit mondtál, nem tagadhatom, az alakítás erősen táplálkozott a személyiségemből.

– *Egész sor olyan figurád van, amely első ránézésre gyámoltalan átlagembernek tűnik, majd kibontakozik belőle az őrült, a sadista, az agresszív, a visszamaradott...*

– A szelíd arc mögött rejlő agresszivitást most már tudatosan használom. Ha nem lennék kicsit kattant, nyilván nem tudnám ilyen élvezettel hozni A jég-beli figurámat vagy a Nehéz istennek lenni sadista-mazochista filmrendezőjét. Nem véletlen az sem, hogy Tarantino legőrültebb figurái állnak a legközelebb hozzám. Érdekes azonban, hogy mikor



Schiller Kata felvételei

ezeket a figurákat nézem a moziban, nem merül fel bennem, hogy a színész kattant, de amikor én játszom ilyeneket, ez az egyik első gondolatom.

– *A Nézőművészeti Főiskola Színházi Laticáját hogy találtad ki?*

– Az egész figura egy nézésből született. Egyik nap tágra nyílt szemekkel benéztem az ajtón, és akkor rögtön lecsaptak rá, hogy ez kell.

– *One man show-val próbálkozol?*

– Árvai Gyuri és a Természetes Vészek Kollektíva keresett meg három évvel ezelőtt Thuróczy Szabit és engem, hogy csináljunk egy Fixa Idea energiatel-paródiát, ami úgy néz ki, mintha teleshop volna. Gyuri ötlete azon alapult, hogy az emberek mindig keresnek valamit, ami megoldja az életüket, jellemzően az államot... Itt egy mindent megoldó energiatelről volt szó. A következő évben egyedül hoztam létre a Fixa Idea Pártot, stand up comedyben kritizálok mindent és mindenkit. Van szövege Orbánnak, Gyurcsánynak, Mussolininek – ez egy ötvenperces kavalkád. Legutóbb a hitértékről, szektákról készítettem paródiát. Nagyon élvezem. Egyre ügyesebben kezelem a kekeckedőket, ami egy-két visszaszólás erejéig nem nehéz, de ha valaki nem adja fel, az ember ideges lesz, amit a közönség azonnal

megérez. És ha ilyenkor nem tudok visszajönni, elveszítem őket.

– *Az önállóan hozott jelenetek nyilván megfogytak a pályádon, mióta a Krétakör feloszlott...*

– Igen. A Tasnádi-darabok – a Fédra fitness, a Paravarieté, a Kupidó, a Magyar a Holdon vagy a Nézőművészeti Főiskola – figurái meg vannak írva, megszülettek, azokhoz csak hozzáteszem a személyiséget, formázgatom őket; az olyan feladatok viszont, mint A jég vagy a Nehéz istennek lenni, ahol a rendező segítségével magam szülöm meg a figurát, valóban ritkák. Ugyanakkor a Rosencrantz rettentő mennyiségű szövegében is megtaláltam magam. Hogy alkotóként mennyit tudok hozzátenni egy adott darabhoz, az mindig a munkától függ. Van olyan rendező, akinél kifejezetten azt igénylem, hogy használjon úgy, mint egy bábót, mondja meg, mit csináljak, és ezt nem azért mondom, hogy ezeket a rendezőket vagy a műveiket bántsam, hanem mert az ember nem minden körülmények között képes alkotni.

– *Milyen körülmények fontosak számodra ahhoz, hogy alkotóként tudj részt venni egy előadás próbafolyamatában?*

– Egyik filmrendező barátomtól hallottam: ha egy rendező, legyen szó színházról vagy filmről, jó helyzetbe hozza a színészt, az beindítja a színész kreativitását, és ettől kezdve oda-vissza pattog a labda. Természetesen mindig fontos az a pár ember, aki körülöttem van, a közös gondolkodás, a rendező művészeti koncepciója. Ahogy a színész állapota is. Lehet, hogy viccesnek tűnik, de számomra az is alkotómunka volt, mikor a Rosencrantz és Guildenstern halott irdatlan mennyiségű szövegét megtanultam, majd érthetően visszaadtam a színpadon, hiszen itt a rendező, Frunzá a két színészre bízta a jelenetek elkészítését, csupán annyi kérése volt, hogy a pontos szöveghez ragaszkodjunk, és ne játsszunk, csak álljunk egymás mellett, és próbáljuk civilen elmondani a szöveget. Annyira jó darab, hogy ennyi is elég volt. A 2009–2010-es évadban elnyertük az előadással a román színházi szakma legrangosabb kitüntetését, az UNITER-díjat.

– *Mucsi Zoltánnal és Scherer Péterrel közös Tasnádi-sorozatokat első darabja, a Nézőművészeti Főiskola még a krétakörös időszakban készült. A Magyar a Holdon-hoz Csákányi Eszter csatlakozott, A fajok eredetében Thuróczy Szabolcs játszott harmadikként helyetted. Az előadások védjegye a humor és az improvizatív stílus?*

– Saját fejlesztésű daraboknak hívjuk őket. A Nézőművészeti előtt például heteken át csak ültünk és beszélgettünk Tasnádival és Árkosi Árpáddal, utána kezdett íródni. Kitaláltuk, hogy létrehozunk egy társaságot, így alakult meg két évvel ezelőtt a Nézőművészeti Kft., Gyulay Eszter művészeti vezetésével. Később azt is elhatároztuk, hogy csinálunk évente két közös előadást, pályázati pénzből. Nem feltétlenül mi hárman játszunk mindegyikben, a közös gondolkodás a lényeg. Az utolsó roma (a KoMa Társulattal), a Havanna és A gyáva volt a három legutóbbi produkciónk.

– *A saját fejlesztésű darab kritérium?*

– Nem, sőt, a következő évadban A gondnokot csináljuk a Szkében és az Ahogy tetszik-et a HOPPartal.

A nevetetés vállaltan fontos számunkra, de próbálunk olyan témákat feldolgozni, olyan problémákat felvetni, hogy a néző ereiben meghűljön a vér az előadás végére. Sokan mondták például a Nézőművészeti után, hogy milyen keserűnek érzik a színészek sorsát, a Magyar a Holdon figurái nyugdíjasok, akiknek helyzetét úgy kívánja kezelni a kormány, hogy kilövi őket a Holdra, A fajok eredete által nyújtott tükörkép pedig nemcsak szakmai, emberi létezésünket tekintve is megrázó.

– *Visszakanyarodnék kicsit a kezdetekhez. 1977-ben születted, gyerekként élted át a Ceaușescu-rendszer utolsó időszakát. Milyen körülményekre emlékszel?*

– Olyanokra, melyeket senki nem tud elképzelni, aki nem élt Romániában, még a kelet-európaiak sem. Nem gulyáskommunizmus volt, mint itt a nyolcvanas években. Bementél az üzletbe, és nem volt ennivaló. De nem úgy nem volt, hogy ügyesen azért lehetett szerezni, hanem egyáltalán nem. Aki nem tudott vidéki kapcsolatot kiépíteni, vagy nem rendelkezett a város körül valami birtokkal, ahol disznót lehetett tartani, nem jutott húshoz. Egy fő fél liter tejet kaphatott reggelente, ezért anyám kénytelen volt felverni minket, minden reggel sorban álltam öttől hétig. Nem lehetett elhagyni az országot. Ha nagy nehezen mégis, a kisebbik gyereket otthon kellett hagyni, mert akik egyszer átlépték a határt, gyakran kint is maradtak. Ha pofáztál, nem a rendőrségen kötöttél ki, ahol megizzasztottak, hanem elvittek tíz évre. Talán Észak-Korea állapotait lehet összevetni az akkori romániai körülményekkel. Ezt európai ember számára ma már felfogni is képtelenség. Abszurdnak tűnhet, de valamiért örülök, hogy megélttem azt a korszakot.

– *Hogyan éltetek?*

– Viszonylag normális gyermekkorom volt, bár éreztem az iszonyatos nyomást a felnőtteken. A szüleim gyakran sugdolóztak otthon, megbízni senkiben sem lehetett. Apám egy ruhagyárban dolgozott részlegvezetőként, anyám abban az általános iskolában volt tanítónő, ahová én is jártam. Egy két és fél szobás tömbházlakásban nevelkedtünk a nálam két évvel idősebb testvéremmel. Székelyudvarhely egy harminc-negyvezres város, mely tiszta magyar. Nem is tanultam meg rendesen románul.

– *Hogyan jött ilyen körülmények között a színjátszás?*

– Tízéves lehettem, amikor láttam egy román filmrészletet, amelyben egy színész a vonaton nagyon megijed egy kutyától. Emlékszem, ezt a jelenetet játszottam el az iskolában, közel fél óra hosszan, a szemeteskosár volt a kutyá. Iszonyatosan röhögött rajtam az osztály és a tanítónő. Később nagyon jó magyartanárnőt kaptam, diákszínjátszó csoportokat vezetett, az udvarhelyi színészek szinte mind az ő kezei közül kerültek ki. Tizenkét éves koromtól állandó diákszínjátszó lettem. Minden évben részt vettem az Országos Színjátszó Fesztiválon, ahol díjat is kaptam, én olvastam fel az iskolai ünnepeken, zenekarom volt, suliműsorokat szerkesztettem, nagy közösség-szervezőnek számítottam, ezért a tanárok nem kínoztak azokkal a tárgyakkal, amelyek gyengébben mentek.

A kommunista időkben a tévében napi kétórnyi adás volt, és azalatt is Ceaușescu mutatták. Folyamatosan a játékon járt az eszünk, hogy újabb és újabb dolgokat találjunk ki, kimeríthetetlenül kreatívak voltunk.

– *A gitár, a zene mikor lépett be az életedbe?*

– A szüleimtől kaptam gitárt, egész kicsi koromban. Megtanultam egy-két akkordot, aztán félretettem. Mikor tizennégy-tizenöt éves lettem, a korbelleiek rockbandákba álltak össze, és ekkor mentem én is, hogy nekem van gitárom. Ott tanultam meg. Zenekart alapítottunk: Hobo után a Kopó Blues Band nevet kapta. Mire betöltöttem a tizennyolcat, kijutottunk a *Ki mit tud?*-ra, mindössze két csapat mehetett Erdélyből. Otthon elég híresek voltunk, több országos fesztivált is nyertünk.

– *Vannak olyan élményeid, melyek mai napig veled élnek?*

– Tizenkét éves voltam a román forradalom idején, az iszonyatosan megélt. Ha olyan híreket hallok, hogy valahol éles lőszerez tömegbe lönek, napokig nem térek magamhoz. Gyakran eszembe jut a vásárhelyi etnikai konfliktus, a román–magyar verekedés, amikor éreztem, hogy a szüleim olyan erősen rettegnak, hogy abból már semmit nem tudnak eltitkolni. Rettegett az egész közösség. Barikádokat állítottak a város szélén. Talán ezeknek az eseményeknek is köszönhető, hogy mindig nagyon érdekelt a politika és a történelem, különösen a '45 utáni időszak. A *jég* második része például olvasva nagyobb élmény volt számomra, mint az első. Éppen a második világháború végétől halad az új évezredig. Szorokin az egész orosz politikai és társadalmi elitet, szociális életet világosan, mindenestül átlátta – fergetes olvasmány.

Amikor a Krétakörrel utaztam, de a mai napig, ha elhatározom, hogy elmegyek valahová, mindig eszembe jut, hogy ez milyen óriási szabadság.

A magyarországi színházi nevelési műhelyek között az egyik legjelentősebb a másfél évtizede működő Káva Kulturális Műhely. A hivatásos színházként működő Káva, melynek Takács Gábor a vezetője, olyan előadásokat hoz létre színházi körülmények között, amelyben a fiatal nézők résztvevőkké válnak, alapvető emberi értéket tanulva, valóságos dilemmák előtt állva. A színházi nevelés területe ugyanakkor rendezetlen, finanszírozása, valamint az egyetemi szintű képzés megoldatlan.

– *A színházatok neve, a Káva egyszerre jelenti valaminek a szélét és közepét is. A Káva ma Magyarországon a színházi nevelés egyik központja, abszolút centrum. Ugyanakkor a nagy egész, a színházi struktúra és főleg a színházról való gondolkodás tekintetében abszolút periféria. Lapunk 2008-as pályázatán már díjazott lett a te tanulmányod ebben a témában, meg is jelent. Te magad mint vezető hogyan éled át azt, hogy egyszerre vagytok centrum és periféria?*

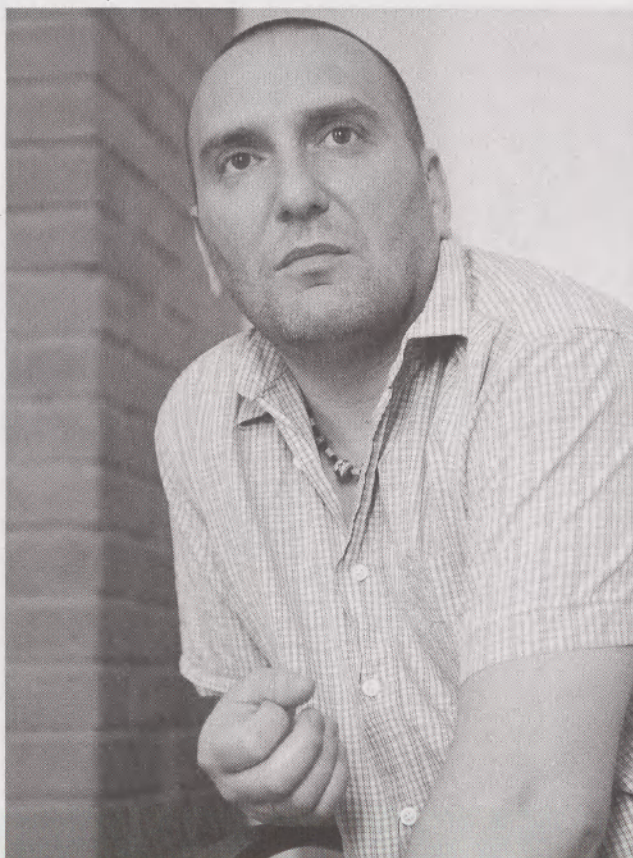
– Három-négy évvel ezelőtt, amikor azt a cikket írtam, azt éreztem, hogy a színházi szakma képviselői udvarias, de valójában semmitmondó gesztusokat tesznek felénk, a színházi nevelés területe felé. Észrevettek és tudomásul vettek minket, tudták (vagy inkább érezték), hogy ez valami fontos dolog, de érdeemben nem akartak vagy nem tudtak velünk foglalkozni. Erősebben érezhettük azt, hogy körön kívül vagy annak szélén vagyunk. Akkoriban gyakran tapasztaltuk, hogy amikor a színháziak eljöttek hozzánk, megnézték az adott előadás első részét, amely egy hagyományos értelmezés szerint színházszerű volt, majd távoztak, gondolván, hogy ezután pusztán beszélgetés kezdődik a részt vevő diákokkal. Mint te is láthattad, a folytatás nem más, mint maga az előadás. Az utóbbi két évben azonban mintha változott volna valami...

2010-ben a kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Biennálén, idén májusban pedig a budapesti Gyermek- és Ifjúsági Szemlén újra díjakat nyertünk.¹ Ennél is fontosabb volt azonban, amit a szakmai beszélgetéseken kaptunk: színházi élményként beszéltek a munkánkról, érdeemben

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

Periférián és központban

BESZÉLGETÉS TAKÁCS GÁBORRAL



elemezték, amit csinálunk, hibáinkkal együtt. Már közös kérdéseket, problémákat is fel lehetett vetni. Ezt nagy előrelépésnek tartom.

Persze a kritikusok továbbra sem járnak hozzánk tömegével. A rólunk megjelenő cikkek is viszonylag jól behatárolhatóak, nagy részük nem színházszakmai írás, inkább szociális, pedagógiai, közösségfejlesztési szempontokat szem előtt tartó sajtóanyag. Nem az a probléma, hogy így írnak rólunk, hanem az, hogy színházesztétikai, esetleg színháztörténeti szempontból keveset és nem túl szakszerűen.

– Amit megélttem az előadásotok alatt, hogy nézni nem annyira jó, mint részt venni benne, pontosan úgy, ahogy a diákok, gimnazisták: aktívan, hozzászólva, alakítva, vitatkozva. Kívül lenni a körön nem olyan jó.

– Arra mi is rájöttünk, hogy ezt nem úgy kell nézni, mint a hagyományos előadásokat, mert itt az élmény

az, hogy benne vagyunk a történetben. Tudjuk, hogy nem teljesen korrekt a részünkről elvárni, hogy nézzenek bennünket teljes odaadással, miközben a felnőtt nézők nem résztvevők, csak megfigyelők. Folyamatosan keressük a lehetőségeket, hogyan lehet megmutatni ezt a munkát.

– Ilyenkor valóban a szakmai empátiánkra van szükségünk, hogy képesek legyünk megfigyelni. Amit viszont szintén átélhet nálatok a felnőtt néző, hogy kamaszkorában nem részesülhetett semmi hasonlóban; valaha nekem is nagy segítség lett volna találkozni hasonló élménnyel. Megfigyelni is lehet belső aktivitással.

– A nyitottság ahhoz kell, hogy azt is színházi élményként értelmezsem, ami a gyerekekkel történik, amit ők alkotnak: az improvizációkat vagy a résztvevők által készített más színházi játékokat, amikor teljes értékű színházi pillanatok születnek. Meg kell adni az esélyt arra, hogy dramaturgiai egységként értelmezzük a láttakat. Itt nem egy előadás van, és azt követően valamiféle feldolgozás. Régen ezt csináltuk, nem voltunk tudatosak ebben, a hagyományos értelmezés szerinti színházi részeket külön is elvittük fesztiválokra.

– Most ez elképzelhetetlen volna.

– Rájöttünk, hogy együtt kell kezelnünk az előadást, hiszen így, ha leválasztjuk azt a részt, amelyben csak mi, színészek játszunk, arról, amikor elkezdjük bevonni a diákokat, ezzel csak saját tudathasadásunkat erősítjük. Vállaljuk fel inkább egyben, még akkor is, ha sokaknak ez így nem színházat jelent...

– Engem éppen akkor kezdett el érdekelni a munkátok, amikor már nemcsak ti dolgoztatok, hanem a diákok is. Ott láttam meg, hogy mi a cél, mi a funkció, milyen hatással lehet egyáltalán dolgozni olyan kamaszokkal, akiket ti még soha nem láttatok, s akikkel most – például A digó című előadásotokban – az erőszakról, idegengyűlöletről, kirekesztésről kezdtek el közösen gondolkodni. Amikor elkezdődik a csábítás, amikor ti próbáljátok a magatok „ügye” fele terelni a diákot. Akkor már nem is a színészi figyeltem, hanem a gyerekeket.

– Abban adhatnánk segítséget a szakmai nézőnek, hogy mit kell figyelnie, hogyan viselkedik a gyermek. Idén például nagyszerű eredmény, hogy meghívták a POSZT zsűrijébe Vekerdy Tamást, de egyébként az soha, semmilyen előadás kapcsán nem vitatéma, hogy mi történik a nézővel, a gyerekekkel. Idén tapasztaltam először, hogy a Gyermekszínházi Szemlén ez fontossá vált. Nekünk nagyon sokat jelentett, hogy például Ascher Tamás hogyan nézte az előadásunkat, milyen élményei voltak. A „katarzisz” szót említette, valahogy úgy fogalmazott, hogy „a tömegkultúra által legázolt nemzetünknek” szüksége van erre a fajta színházi élményre.

¹ Bábok című előadásunk 2010-ben Kaposvár Megyei Jogú Város különdíját, Apalabirintus című előadásunk 2011-ben Budapesten a II. kerület különdíját és a Marczibányi Téri Művelődési Központ Szemlediplomáját nyerte.

– Ha végigtekintünk azokon az okokon, hogy mitől van e műfaj peremhelyzetben, akkor – azon túl, amit mindig mondogatunk, hogy a gyerekszínház általában is peremhelyzetben van, ahogy maga a gyermek is az egész társadalomban – a színházi nevelés, a TIE (Theater in Education) műfaja nagyon új, alig húszéves. Színházi szempontból pedig nincs egy hagyományos befogadási folyamat a néző számára. Valójában nincs is néző, csak résztvevő.

– Ennél azért sokkal furcsább dolgokat is lehet látni ma színházban. Nehéz elképzelni, hogy valaki ma még mindig kizárólag úgy gondolkodik a színházról, hogy felmegy a függöny, kukucskahelyzetben vagyunk, ott ülök szép csöndben, passzívan, tapso-
lok, aztán hazamegyek. Eszem ágában sincs ez ellen beszélni, de azért 2011-ben talán ennél szélesebben kellene értelmezni a színházat mint korábbi művészeti formát.

Dolgoztunk mostanában múzeum-pedagógusokkal, akik a színház kapcsán ugyanazt fogalmazták meg, mint mi. Hogy a múzeumban sem a passzív befogadást kell erősíteni, hanem a játékot, az interakciót. A múzeum-pedagógiának éppen az a célja, hogy a látogató a tárgy „mögé” lépjen, megnézze, milyen gondolatok sűrűsödnek össze mögötte. Hogy ezt milyen módszerrel éri el, az már más kérdés.

Ha nem utazom azokkal a gondolatokkal, amelyeket a gyerekek szülnék, és csak a hagyományos befogadást követem, akkor nyilván unalmassá válik ez a munka. Azok a gyerekek, akikkel dolgozunk, nem nagyon menekülhetnek ebből a helyzetből, mert számukra ez egy „óra”: munka. Őket folyamatosan impulzusok érik, kérdések, feladatok, de a külső nézőnek, a megfigyelőnek mi ezt nem adjuk meg. Így ő csak a színész-drámatanárt figyeli, akinek persze mást is kell tudnia, mint a színésznek. Azért is mondom mindezt, mert mostanában kezdtünk azon gondolkodni, hogyan lehetne felnőttek számára átültetni egy ilyen TIE-előadást.

– Visszatérve a magától értetődőnek látszó kijelentésre, valamennyi gyerek- és ifjúsági színházzal foglalkozó színház, csoport és alkotó elmondhatná magáról, hogy peremhelyzetben van.

– Egyetértek. Gyakran látunk olyat, hogy a gyerekelőadásokat azokra a színészre osztják, akiknek amúgy nincs más feladatuk, és hogy mindennek nincs rangja, le kell tudni. Főleg vidéken, gondolom. Vannak üdítő kivételek. Szerintem azonban ez nem a színház problémája, hanem a társadalomé. Pontosan tükrözi, hogy a magyar társadalom 2011-ben mit gondol a gyerekekről. A gyerek csak a retorika szintjén fontos mindenütt. A drámapedagógia azért (is) futott fel annyira, mert tulajdonképpen olyan kulcsszavakat használ, amelyekre bárki, bármely szervezet, bármilyen hivatalosság rá tud csatlakozni. Még egy kormányprogram is!

– Rá tudna...

– Nyilván. A kifejezés szinte minden igazgatói pályázatban szerepel ma már. Ez azonban ritkán von maga után tényleges gondolkodást a gyerekről, a gyerekszínházról.

– A gyerekekről való gondolkodás története nem olyan régi. Az orvostudomány is csak száz éve tudja, hogy a gyermek anatómiailag nem kicsiny felnőtt.

– Csodálatosan árulkodó az a mondat, amelyet az iskolában annyiszor hallani: „majd amikor kikerültök az életbe, meglátjátok.” Micsoda fenyegetés! Ezzel nyilván azt mondjuk, ez itt nem az élet. De akkor micsoda? Zombitelep? Börtön? Sivatag? Egy helyzet, amelyet túl kell élni valahogy? Ez nagyon mélyen beivódik a gondolkodásunkba.

– Abban van igazán jelentős – több évtizedes – leszakadás Nyugat-Európához képest, hogy mit gondolunk a gyerekekről. Persze, a gyerekszínházról is, de ez már csak következmény.

– A Kolibri azért játszik főleg külföldi darabokat, mert az északi országokban témérdek, fiataloknak írt mű születik. Magyar viszont alig – a Kolibri kezdte el felkérni az írókat.



– Érdekes módon van jó minőségű gyerekirodalom, vers és próza, dráma azonban egyáltalán nincs.

– Az írók valóban nem tülekednek, hogy drámát írjanak a gyerekeknek.

– Tasnádi István azt mondta egy interjúban, hogy az a társadalmi atmoszféra, amelyben mostanában vagyunk, arra ösztönzi, hogy inkább gyerekeknek, fiataloknak írjon. Ott többet lehet tenni, így fogalmazott. Ott könnyebb legyőzni a kiábrándultságot. Most is menedék lehet a gyerekek számára írni, mint néhány évtizede.

– Persze ez akkor igazán jó, ha nem menekülés a fiatalokkal való kommunikáció, hanem belső igény, társadalmunk, világunk természetes része.

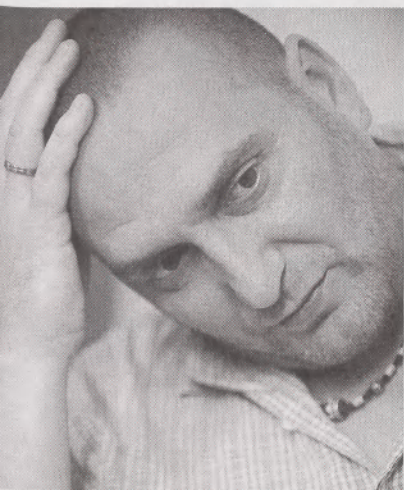
– Azt gondolom, nagyon fontos oka a periféria-érzésnek az is, hogy ez a terület még nem illeszkedett be a struktúrába, nem vesz részt a felsőoktatásban, nincs színházi nevelési szak vagy mesteri program.

– Nem tudunk felmutatni kellő számú megfelelő képzettségű, tudományos fokozattal rendelkező színész-drámatanárt, akik taníthatnának. Nyilván más lenne a helyzet, ha tizenöt hozzánk hasonló csoport létezne, és nem kettő: mi és a Kerekasztal. Akkor jóféle versenyhelyzet alakulhatna ki. Próbálkoznak csoportok, amelyekben viszont nem főállásúak működnek. Szerintem úgy nem lehet igazán jól dolgozni, a munka meg-



marad hobbiszinten. Mi azt szeretnénk, ha végre egy új szakmáról lehetne érdemben beszélni. A kilencvenes években úgy képzeltük el, ahogy Angliában kezdődött, hiszen ott nemcsak a módszert jelentette a TIE elnevezés, de magát a hálózatot is, amely területi alapon szerveződött. Aztán a Thatcher-kormányzat alatt az egész rendszert egy év alatt kinyírták. Úgy gondolták, hogy túlságosan baloldali ideológiához kötődik a tevékenység. Most nincs Angliában hálózat, Magyarországon pedig igazán még a közelében se voltunk.

– A másik része a terület strukturálásának az



volna, ha bekerülhetne a színházi törvénybe. Ti évente együtt pályáztok a független színházi szervezetekkel, holott ahhoz a területhez nincs közötök.

– De, van közünk hozzá. Mi magunk színházként értelmezzük a munkánkat, innen nézve tehát hol más-

hol lehetnénk, mint a függetleneknél... A törvénnyel kapcsolatos harcokban részt vettünk, és legutóbb, amikor L. Simon Lászlóval, a parlament kulturális bizottságának elnökével találkoztak a független színházi terület képviselői, jelen voltam a találkozó előkészítésén. A javaslatok egyike volt, hogy a művészetpedagógia szövegszerűen is bekerüljön a törvénybe. Úgy hírlik, ezt például elfogadták.

– Olvastam olyan törvénytervezetet, amelynek része a színházi nevelés. A terület stabil finanszírozása – ismervé a független színházi pályázati rendszert – az egyetlen út a fejlődés, a munka színvonala, a kiszámíthatóság és a módszer elterjesztése, a multiplikáció érdekében. Most azonban nagyon szomorú, hogy Pintér Béla Társulatával vagy tánc-csoportokkal versenyeztek.

– A mi területünk, ahogy a neve is mutatja, nagyon szorosan összefügg a pedagógiával. A színháziak gyakran borzonganak a „pedagógia” szótól.

– Ilyen módon aztán az oktatás felől nézve is peremhelyzetben van a terület.

– Igen. Furcsa módon minden hazai támogatásunk, kapcsolati tőkénk, amit felhalmoztunk, kulturális, ezen belül színházi területről származik. Ugyanezt nem tudtuk oktatási vonalon elérni, holott onnan is legalább ugyanannyi szakmai elismerést kaptunk. Hogy tanítási időben egy osztály – gyakran komoly adminisztratív akadályokat is leküzdve – el tud jönni hozzánk három órára, azt mutatja, hogy a pedagógiának szintén szüksége van ránk, valamilyen fontos igényt elégtünk ki.

De ez az anyagi támogatottságunkban nem jelenik meg.

– Hiszen ti az iskoláknak ingyen ajánljátok a produkciókat.

– Erre a pénzt a kulturális terület adja, és a szolgáltatás ingyenes. Most még.

– Most, hogy a minisztériumot – az oktatást és a kultúrát – összevonták, ennek a területnek a rendezése egyszerűbb kellene hogy legyen.

– Nekem kezdettől az volt az elképzelésem, hogy több lábon kell(ene) állnunk. Adjon a kulturális és az oktatási terület negyed-negyed részt az összköltségünkből, a másik felét mi összehozzuk külföldi pályázatokból, saját vállalkozásból, eladott előadásokból. Hogy ne függjünk senkitől, ne szolgáltatassuk ki magunkat senkinek. Ha egy területhez tartozol, akkor amit odaadtak, azt aztán el is vehetik, a lehető legváratlanabb módon.

Az eladott előadásainkat nem az iskolák „veszik meg”, hanem valaki pályázik minderre, mint például a Marcibányi Téri Művelődési Központ, amely nagyon elkötelezett intézmény. Nélkülük ezt a tizennégy évet nem tudtuk volna végigcsinálni. A mi munkánk nagyon költséges: A *digó* című előadásban négy ember foglalkozik egy iskolai osztállyal három órán keresztül. Ez sokba kerül. Törekvésünk az is, hogy minél több iskola jusson el hozzánk, hiszen előadásaink mindenkihez szólnak. Tudom, hogy van olyan iskola, amelyik azért nem tud eljönni, mert nincs pénz villamosjegyre.

– A ti előadásaitok színházi körülmények közt mennek, tehát nem tudtok kimenni a helyszínre, afféle osztálytermi színházat csinálni.

– Van arra is példa, de nekünk sokszor szükségünk van technikára, hangosításra, díszletre stb. Nagyobb térre van igényünk, hiszen csapatmunkákat csinálunk, kis csoportokra oszlunk. Fontos az is, hogy a gyerekek lépjenek ki az ismert környezetből, mi pedig ilyen módon a kimozduláshoz tartozunk. Még sosem fogalmaztam meg ezt magamnak, de mi pontosan abból szeretnénk a gyerekeket kimozdítani, amiben vannak. Viszont a Krétakörrel közös *Akadályverseny* című programmal éppen visszamentünk az iskolába, az osztályokba, de radikálisabb módon. Az előadás során például használjuk az iskola tereit, beleértve az igazgatói irodát is.

– Mit tudnátok ti magatok, a terület változtatni azon, hogy ne legyetek ilyen peremhelyzetben? Hiszen a színházi törvény – bár a lobbí sokat elérhet – mégsem töltelek függ.

– Én ezt nagyon idealistán közelítem meg. Azt gondolom, hogy ha mi tartósan magas színvonalú munkát végzünk, azt előbb-utóbb sokan észre fogják venni. Tisztában vagyok jelenlegi határainkkal. Ebben most viszonylag kevés a játékterünk. Én nem vagyok jó lobbista, nem vagyok Schilling Árpád, aki nagyon jól tud küzdeni egy területért. Oda is el kellett érkezni, hogy mi most ketten beszélgessünk, tíz évvel ezelőtt ez nem történt volna meg. Előbb-utóbb beérnek a dolgok. De én nem követek radikális utakat. Ennek ellenére sok mindent csinálunk: cikkek születnek, könyvek, DVD-k, konferenciák, kutatások. Hiszen amit művelünk, egyértelműen interdiszciplináris, és ez sok terület számára vonzó. Megpróbálunk mindenhol megjelenni, fesztiválokon, szakmai eseményeken. Egyelőre nagy kérdés, hogyan lehet továbbadni, amit mi csinálunk, hogyan lehet a gyakorlatra helyezni a hangsúlyt. A pedagógusképzés ma nagyon kevésbé kapcsolódik a gyakorlathoz; ott

végeztem, tudom. Annak lehetőségét viszont nem látom, hogy bármilyen magyar felsőoktatási intézménybe érdemben integrálódjunk. Nincs kapcsolatom, és ezen múlik majd minden. Talán a hivatalos rendszeren kívüli oktatás felé kellene elindulnunk...

– *Tavaly a független kuratórium, melynek tagja voltam, kiemelten támogatta a Kávát. Elkezdődött egy komoly fejlődés ezzel a tizenhatmillió forinttal. Aztán elvonás jött.*

– Soha nem kaptunk ekkora támogatást. Sőt, azt gondoltuk, hogy ettől a kuratóriumtól hároméves támogatásra is számíthatunk. Ebből a tizenhatból aztán tízmillió lett. 2011-re kilencmillió forintot nyertünk az új kuratóriumtól, amiről azt kell mondanom, hogy a jelenlegi helyzetben nagyon tisztességes támogatás. Igaz, most is ott tartunk, hogy az ősz elején kell azon gondolkodni, tényleg megkapjuk-e – és ha igen, akkor vajon maradéktalanul – ezt a pénzt. Az elmúlt időszak olyan bizonytalanságot eredményezett nálunk, amire nem igazán voltunk/vagyunk felkészülve. Nagyon nehéz ebben a helyzetben ugyanolyan vagy még magasabb színvonalú munkát végezni, mint eddig. Drasztikusan növekedett a kiszolgáltatottság. Úgy mondom ezt, hogy azt gondoltam, edzettek vagyunk, tizenöt éve dolgozunk úgy, hogy fél évnél, egy évnél messzebbre sosem láttunk. De valahogy a bizalom, hogy a rendszer működni fog, nagyságrendekkel nagyobb volt... Azt hiszem, alternatív forrásokat kell felkutatnunk, az állam érezhetően kivonul a kultúra, ezen belül a színház, még közelebről a független színház területéről.

– *Ti magas előadásszámot is produkáltatok, professzionálisan működtök és pályáztok.*

– A munkám része a menedzsmentfeladatok ellátása, szervezése is. Színész-drámatanárral vagyok, de sok minden mással is foglalkoznom kell. Igyekszem ezekre mint lehetőségekre és nem mint nyűgre tekinteni. Ez a független léthez tartozik. Egyébként nem lehetne megmaradni, fejlődni. Most viszont arra kényszerültünk, hogy a bejelentett munkavállalóinkat visszaküldjük számlásnak.

– *A színházi törvényben megfogalmazott tíz százalék, ami a független szférát illette volna, éppen e terület tisztára mosását tudta volna elérni. Normális foglalkoztatást például. Említetted, hogy mást kell tudnia egy színész-drámatanárnak. Milyen más tudással kell rendelkeznie?*

– Legyen véleménye arról, milyen világban, társadalomban él, milyen problémák veszik körül. Enélkül nem tud kérdéseket feltenni. Ha el akarjuk kerülni azt az ideológiai csapdát, hogy mi mondjuk meg a gyerekeknek, mit gondoljanak, akkor látni és érteni kell folyamatokat, összefüggéseket. Nekem nyitott kérdéseket kell feltennem, amikre ők úgy válaszolnak, hogy elmondják a gondolataikat, azokat meghallgatom, és komolyan veszem. Azt hiszem, az igazán jó színész-drámatanárok nem lehetnek nagyon fiatalok. A fiatalokat rendszerint „megeszik” a gyerekek. Megvan az esélye annak, hogy nem tudják kezelni a kemény kamaszokat, nem jó pedagógiával kísérleteznek, megsértődnek, rosszul reagálnak. Egy profi drámatanárral türelmesen,

a következményeket átlátva reagál, a célokat tartja szem előtt. Két játszma zajlik egyszerre, amikor a drámatanárral a diákkal beszélget: egyrészt hogy miről gondolkodjanak a diákok valójában, mi a mögöttes téma, másrészt a közvetlen beszélgetés maga. Itt a Sztanyiszlavszkij-féle színészi módszer nem célravezető, mert nem fogom észrevenni a gyerekek reakcióit, nem tudok azonnal kilépni a szerepemből. Közelebb van mindez Brechthez, hiszen formailag is ki-be lépek a játékba.

Valóságos és nyitott kérdéseket kell feltenni a tanárnak, nem álkérdéseket és evidenciákat. Olykor kényes témákról kezdünk beszélgetni számunkra vadidegen fiatalokkal, és azt várjuk, hogy szinte azonnal a partnereink legyenek. Ehhez kommunikációs tudásra is szükség van.

– *A színész – a hagyományos – nagyon gyakran képtelen erre a kommunikációra, amint kilépett a szerepéből.*

– Nagyon különböző folyamat az, hogy a színész a rendező gondolatait közvetíti-e, vagy pedig arra kíváncsi, mit gondol a néző. Azonban ez a részvételi szándék szerintem nagyon erősen jelen van a színházban. Mi már a részvétel társadalma vagyunk, benne akarunk lenni a történetekben. Ez az igény ma már sok fiatalban megvan, szeretnék, ha megkérdeznék a véleményét. A színész-drámatanárnak kell hogy legyen elképzelése arról, milyen gondjaink vannak ma Magyarországon. Bár úgy vélem, hogy egyetlen színész sem lehet kiváló akkor, ha erről semmit nem gondol.

– *És hogyan nevezné azt a kompetenciát, hogy a te színészed jól gondolkodjon bizonyos kérdésekről? Ez nyilván rossz kifejezés, de az idegengyűlöletről, amiről egyik előadásotok szól, rosszul is lehet gondolkodni.*

– Egy rasszista drámatanárral alkalmatlan erre a munkára. Azok az emberi alapértékek, amelyek az igazságossághoz, szolidaritáshoz kapcsolódnak, meg kell hogy legyenek a tanárban. Azért teszek fel nyitott kérdéseket, mert nem várom el, hogy a diákok is ugyanúgy gondolkozzanak, mint én. Ha a csoport például szélsőségesen rasszista nézeteket fogalmaz meg, a tanár dolga a rákérdezés és az elgondolkodtatás.

– *Nem a „szembesítés” szót használod, hanem a rákérdezést.*

– Az a fontos, hogy kérdezz. Biztosan ezt gondold? Biztos, hogy ez a jó döntés? Miért? Magyarázd el!

– *Egy felnőtt rasszista csoporttal is meg lehetne kísérteni ezt.*

– Ez etikai kérdés is. Lehet, hogy van egy pont, amikor már nem lehet beszélgetni. A dráma nem hittérítés. Volt már olyan csoportunk, amelyik kemény, kirekesztő nézeteket fogalmazott meg. Ilyenkor megpróbálkozhatok azzal, hogy még jobban ráerősítek erre a magatartásra. Valószínűleg lesz valaki a csoportban, aki el fog bizonytalanodni, és már nem hiszi, hogy az egyetlen megoldás az, ha egy idegent, mint *A dígóban*, jól megverünk. Ha pedig nincs ilyen ember, akkor nekem szerepből kell elbizonytalanodnom, és becsábítanom őket a saját utcámba.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Dr. Székely György

Operettszínház – 1956

MEGJEGYZÉSEK CSEH KATALIN TANULMÁNYÁHOZ

Cseh Katalin nagyvonalú tanulmányának második része, amely *A teátrális demokrácia útjai* címmel jelent meg a SZÍNHÁZ 2011. szeptemberi számában², tovább próbálja rekonstruálni „a színház szerepét az 1956-os forradalomban”. Ezúttal is gazdag forrásanyagot használt fel. Megállapításai azonban nem mindig helytállóak. Különösen szembetűnő ez abban a nyolcsoros bekezdésben, ahol az Operettszínházról szól. Sajnálattal kellett megállapítanom, hogy a jelzett szövegnek szinte minden megállapítása téves. – Ezért ket-tős minőségben is szükségesnek tartom, hogy bővebb kommentárt fűzzek az ott olvasható szöveghez: részben mint színháztörténész, részben mint személyes tanú, aki az adott időpontban – Gáspár Margit igazgatása idején, 1952 és 1957 között – a színház főrendezője voltam. A kifogásolt nyolc sor így hangzik:

„A Fővárosi Operettszínházban szintén forradalmi tanács tevékenykedett, miután megfosztották vezetői székétől a kommunista párt iránt elkötelezett Gáspár Margitot és hasonló szellemű támogatóit. Ezzel egy időben eltűntek az intézményből a káderlapok is. Az Operettszínház elhatározta, hogy a régi hagyomány útján halad tovább. Már konkrét darabokkal készült a megnyitásra.”

A bekezdés forrásaként a szerző Szalay Hanna 1956 *sajtója, október 23–november 4.* című válogatását (Geopen Kiadó, 2006) jelöli meg. A felhasználható források azonban jóval szélesebb körűek, mint a válogatás. Közéjük tartozik Rátonyi Róbert kétkötetes munkája 1984-ből, az *Operett, II.*, Szirtes György (az adott időpontban a színház gazdasági vezetője) önéletrajza, a *Színház a Broadwayn* (1990), Korossy Zsuzsa óriási forrásanyagot felkutató és közlő munkája, a *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* (in *Színház és politika*, 2007), Horváth Patrícia szakdolgozata (*Egy hit illúziók nélkül*, 2004) és más, kiegészítő anyagok, például az a gyorsírói feljegyzés a Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének Köpeczi Bélával, a Művelődésügyi Minisztérium képviselőjével 1956. december 27-én tartott megbeszéléséről, amelynek tárgya az Operettszínház helyzete, leendő igazgatójának kijelölése volt, és amelyen az Operettszínházat Balla Katalin rendezőasszisztens képviselte. De nézzük először tételesen a „bekezdés” megállapításait.

1. „...forradalmi tanács tevékenykedett, miután megfosztották vezetői székétől a kommunista párt iránt

elkötelezett Gáspár Margitot és hasonló szellemű támogatóit”. Ezzel ellentétben:

Gáspárt nem fosztották meg vezetői székétől, hanem ő maga mondott le az október 30-án tartott „forradalmi társulati ülésen”, amelyet a már előzőleg is szervezkedő „forradalmi bizottság” hívott össze. Ezt a tényt ő maga is megerősítette a társulatnak november első napjaiban írt levelében (a levél szövegét Szirtes György közölte). Indokul azt adta meg, hogy az ülésen bejelentett lemondását a társulat „teljes egyhangúsággal elfogadta. Engem tehát nem a Forradalmi Bizottság távolított el a színház éléről. Ezért én a tagság egészének döntését magamra nézve kötelezőnek és megmásíthatatlannak tekintem.” Egyébként Gáspár a Gerő Ernő–Nagy Imre-irányzatok közötti harcban történelmi és személyes okokból egyértelműen Nagy Imre mellett foglalt állást. Ezt műsorpolitikája is igazolta, elsősorban az új darabok szellemisége tekintetében (*Boci, boci..., Valahol Délen*).

2. Téves a „hasonló szellemű támogatóira” való hivatkozás.

A vezetőség minden tagja a helyén maradt – Szirtes György gazdasági vezető 1962-ig (amikor az Operaház gazdasági vezetését vette át); Innocent-Vince Ernő dramaturg 1964-ig; Semsei Jenő dramaturg 1962-ig; Szinétár Miklós, akkor még fiatal, de kiemelkedő tehetségű rendező 1960-ig; Bródy Tamás karmester 1973-ig; Ormai Miklós rendezőasszisztens 1980-ig. Talán csak Roboz Ágnes koreográfus volt kivétel. Távozott Várady László karmester, aki Ausztriában folytatta művészi tevékenységét.

Gáspár Margittal egyidejűleg én is lemondtam, aki viszont még csak nem is voltam párttag.

3. „Ezzel egy időben eltűntek az intézményből a káderlapok is.”

A tanulmány legnagyobb tévedése. Egyben érthetetlen is, mert forrása, a Szalay Hanna-válogatás 682. oldalán ennek éppen az *ellenkezője* olvasható. A *Magyar Ifjúság*, az Ifjúságmunkások Forradalmi Tanácsának lapja 1956. november 3-án keltezett cikkében az alábbi interjú közölte: „Az Operettszínház igazgatói irodájában a Forradalmi Bizottság néhány tagja, Borvető János, Bánffy György van jelen. Egy mosolygós fiatal műszaki dolgozó a káderlapját kéri. »Odafordul hozzám Szirtes: Hihetetlen, de a mi színházunkban nincsenek káderlapok.« Amikor megnéztük a régi iratokat, kiderült, hogy a szokványos kérdőíven és az önéletrajzon kívül senkinél sem találtunk jellemzést. Volt olyan eset, hogy az egyik kartonra fel volt írva a színész

² Cseh Katalin: A színház szerepe az 1956-os forradalomban I–II. (2011. augusztus–szeptember)

neve, azután az, hogy jellemzés, és utána: üres lap. Azt hiszem, ezzel nagyon kevés művészeti intézmény vagy üzem dicsekedhet.”

4. „Már konkrét darabokkal készült a megnyitásra.”

Ez természetesen így kellett, hogy történjen, ha tovább akartak működni. A Szalay-válogatás idézi még az interjú végét, miszerint „...ha megnyitja kapuit: az anyaszínház a *Csárdáskirálynő*-vel nyitna, a Blaha Lujza pedig, új szereplőkkel kiegészítve, a *Mágnás Miskával*, amelyet át akarnak dolgoztatni Békeffy Istvánnal”. A Forradalmi Bizottságnak persze semmi esélye nem volt terve megvalósítására, mert négy nap (!) múlva, november 4-én a szovjet hadsereg teljes erejével megtámadta a fővárost, a közhatalmat a Kádár-kormány vette át, és köztudomásúan súlyos megtorló harcok következtek. Megbízható kommunikáció híján pedig azt sem tudhattuk, hogy a kormány már október 24-én (!) kérte, hogy „a szovjet csapatok segítsenek az ellenforradalmi bandák gyilkos támadásainak megfékezésében” (Szalay Hanna, 23.). A színház csak december közepén kezdett el játszani – a pontos dátumról nincsen megbízható adat –, amikor is a *Szelistyei asszonyokat* újította föl, Latabár Kálmánnal az egyik főszerepben.

Ugyancsak december közepétől egyre több tag hívta fel lakásán Gáspár Margitot, illetve tett nála személyes látogatást. Így mindenekelőtt Latabár Kálmán, aki rózsacsokrokkal érkezve mondta el panaszait. Telefonon is többen jelentkeztek: Petress Zsuzsa, Rátonyi Róbert, Keleti László, Somogyi Nusi, Mindszenti Magda, majd Szirtes György, Dénes György, Kiss Ilona, Besztercei Pál, Szécsi Vilma, Bródy Tamás, Versényi Ida és mások. A társulat egy része tehát korrigálni igyekezett október végi magatartását. (Gáspár M. egyidejű ceruzás feljegyzései.)

...

Cikkem elején jeleztem, hogy személyes élményeim is kiegészíthetik az Operettszínház ez időbeli történetét. Október 23-án este a Blaha Lujza Színházban házi főpróbát tartottunk a *Mágnás Miska* tervezett bemutatója előtt. A darabot nem én rendeztem. Már folyt a próba, amikor a rádió bemondta, hogy nyolc órakor Gerő Ernő mond majd beszédet. Gáspár Margit mellett ültem, aki a hír hallatára csak ennyit mondott: „Gerő lövetni fog!” Fentebb már utaltam Gáspár kapcsolódására Nagy Imre politikai irányzatához. Számára ezért valószínűleg nem volt újdonság az az agresszív hang, amelyen azon az estén Gerő megszólalt („...e vívmányokat minden körülmények között megvédjük”; „...a legnagyobb éberséget kell tanúsítani, nehogy ellenséges elemek megzavarhassák pártunk, munkásosztályunk, dolgozó népünk a kibontakozás érdekében tett erőfeszítéseit”) (Szalay Hanna, 12.). Nem sokkal később a puskaövések zaját is hallani lehetett a Dohány utcai színházépületben. A próbát félbeszakítottuk, és hazamentünk. A bemutató természetesen elmaradt, annál is inkább, mert másnap kijárási tilalmat hirdettek meg, amelyet október 29-ig többször megszakítottak, majd újra érvénybe léptettek. Így csak október 30-án vált lehetővé, hogy a Nemzeti és az Operett „forradalmi társulati ülést” tartson.

Ezen én is felszólaltam. Mondanivalóm ceruzás vázlata fennmaradt, és jelenleg az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet gyűjteményében van letéve. Ennek fontosabb részleteit idézem:

„Mérleget kell készíteni, csak úgy lehet továbbmenni. Helytelen volna a lezárt korszakot teljes egészében elvetni, de mindent el kell vetni, ami megmérgezte a színház életét. Először foglaljuk össze az eredményeket: 1. nemzetközileg elismert színvonal; 2. magas színvonalú zenei apparátus; 3. épkézláb darabok; 4. értékes színészi alkotások; 5. mindezek alapja: az igényesség... Nézzük a hibákat: komor librettók, humorhiány – betétszerűség. Hosszú darabok – 1 prózai és 1 zenés egy estén. Művészek szeszélyes értékelése (zseni – borzalom)... Állandó izgalom és bizonytalanság... Mi hát a feladat? 1. A műv. vezetés és a társulat egysége. Emberség, szeretet. 2. Idegen szemp. vagy befolyásolás nélküli értékelés (párt, klikk, félelem, barátság). 3. Egyenletes foglalkoztatás: pl. Latabár. 4. Rövid, fordulatoss, alapjában vígjátéki librettó! Néha valami érdekes, újszerű kísérlet (*Csodatűkörtől* a revüig)... Ezen munkálkodjék a színház vezetősége és választott tanácsa.”

Mint már említettem, az ülés után én is lemondtam állásomról, mert nem akartam a várható más igazgatás alatt és ízlés szerint működni, másrészt elhangzott kritikai megjegyzéseim ellenére valóban személyes kötődésem is volt az igazgató Gáspár Margithoz. Mivel alkalmazásom december 31-ig volt érvényben, (Budáról jórészt gyalog) bejártam a színházba, de az aktív rendezői munkában, így a *Szelistyei asszonyok* fent említett felújításában sem vettem részt.

Én egyébként 1957. január 1-jétől kezdve a Színházi Szövetség Könyvtárában kaptam alkalmazást, amelyet egy negyedév múltán az akkoriban megerősödő Színház- és Filmtudományi Intézethez csatoltak.

...

Úgy gondoltam, hogy a fentiek kiegészítéseképpen bizonyos színház-történeti háttérrel kell kiegészíteni ezt a helyreigazítást. Elsősorban azért, mert a viszonylag nyugodt belső változások valószínűleg éppen az előző évadban a színház életében történt eseményekkel voltak kapcsolatban. Ez a kivételes alkalom a Fővárosi Operettszínház vendégjátéka volt a Szovjetunióban – Moszkvában és Leningrádban – 1955. december 24. és 1956. január 30. között. 1949, tehát a színházak államosítása óta magyar színház még nem volt külföldi vendégjátékon. Ez volt az első eset. Három produkció volt műsorunkon: a *Csárdáskirálynő*, a *Havasi kürt* és a *Boci, boci, tarka*. Eredetileg Leningrádból már haza kellett volna utaznunk, de újabb felkérésre visszamentünk Moszkvába, ahol a *Csárdáskirálynő* egy utólagos előadását a szovjet kormány nagy része, élén N. Sz. Hruscsovvá, élvezettel nézte végig. Rátonyi Róbert beszámolójából idézem: „...ezen az előadáson nemcsak virágcsokrokat kaptunk. A szovjet kormány ajándékként a vezető művészek mindegyike Zorkij fényképezőgépet és aranyórát kapott, a színház valamennyi dolgozója egy-egy pompás karórát. A színésznőket és színészeket a nézők is elhalmozták apróbb és sokszor igen bőkezű ajándékkal.” (I. m. 339.) A társulat hazaérkezésekor pedig megkapta A Munka Vörös Zászló Érdemrendjét. Gondolom, ez a különlegesnek mondható élmény is hozzájárult ahhoz, hogy egy bő fél év múlva bizonyos mértékig tompított formában nyilvánuljon meg a színházon belüli ellenzék véleménye.

...

Egészében véve a valóságos történelmi körülmények gazdagabb képet biztosítanak a kor tanulmányozóinak, mint a bármely oldalról érkező egyoldalú ideológiai beállítással, éppen ezért hiányosnak minősíthető ábrázolás.

Péter Márta

Illanó arckép

PINA BAUSCHRÓL

Wuppertal világhíres társulata idén júniusban járt nálunk először úgy, hogy karizmatikus vezetője, Pina Bausch már nem lehetett jelen (Tanztheater Wuppertal – Pina Bausch: *Sweet Mambo*. Nemzeti Színház, 2011. június 13–14.). Az együtt érzően kíváncsi s persze kritikus tekintetek nyilván az azonosság és a változás jeleit kutatták a színpadon, a megfigyelés eredménye azonban csak az lehetett, hogy Bausch szelleme, szellemisége szinte kísértetiesen eleven, egészen úgy, mintha művészeivel ma is élő, inspiratív kapcsolatban lenne. Ugyanakkor a történet bizonyos kronológia szerint mégiscsak lezárult, s e kettősségben különös fény esik a korszakos művészre, színpadi életművére, darabjaiban is tükröződő személyiségére meg a Bausch-irodalomra, illetve annak sajátos rétegeire.

Ha most e hatalmas *egészre* tekintünk, nem feledhetjük, hogy minden közelbe hozott tárgy sok másikat zár ki, minden említett/láttatott jelenség más jelenségeket hagy árnyékban. Ezt is számításba véve talán legjobb, ha az elmúlt évtizedek írásos anyagaira támaszkodom, amelyek már önmagukban is sajátos szellemi viszonyrendszert vázolnak elénk, a látásmódok egyéni természetrendjét mutatják, és persze az előadások élményeire hagyatkozom, az olvasmányokban is megjelenő vagy az interneten elérhető darabokon (részleteken) túl – az oeuvre nagyságrendjéhez képest – arra a kevés műre, amellyel eredetiben találkozhattunk. S közben mindig ott lebeg egy változatlanságában is változó kép, Bausch arca, alakja, cigarettája...

...

Nincs még egy kortárs-táncszínházi alkotó, akinek olyan fajsúlyos *irodalmi* recepciója volna Magyarországon, mint Pina Bauschnak. A kilencvenes évek közepén a Tavaszi Fesztivál tehetségre fogékony igazgatójaként – és munkatársaitól is ösztönözve – Klenjanszky Tamás kért föl neves írókat (Nádas Pétert és Esterházy Pétert), hogy az 1973-ban alapított Tanztheater Wuppertal, vagyis Bausch társulatának épp esedékes retrospektív sorozatából a helyszínen válasszák ki a hazai bemutatásra szerintük legalkalmasabbat. Így eleve másféle, szélesebb ívű, mondhatni, szellemileg is gálansabb aura övezhette a társulat első budapesti vendégjátékát. És az effajta „megágyazás” akkor még el is kelt, hiszen Pina Bauscht errefelé csak kevesek ismerték, s annál is kevesebben értékelték szokatlan műveit; néhány korai – például a Kassák Klubban zajló – informális alkalmat leszámítva a nyolcvanas években csak a Táncarchívum videoprogramjai adódtak, s ezeket is az egykor Nyugatra

sodródó táncrajongók elszánt és persze „titkos” műveletei tették lehetővé. Az élmény pedig sokszor tanácsatlanságot, idegenkedést vagy épp elutasítást váltott ki, így valóban szükségesnek tűnhetett, hogy „olyan európai műveltségű, nyitott szellemiségű, független gondolkodású egyéniségek válasszák ki a meghívandó produkciókat, akik mentesek a szűkebb tánc- vagy színházi szakmabeliek óhatatlan elfogultságaitól”.¹ Pina Bausch autonómiájához tehát autonóm gondolkodók rendeltetnek, olyanok, akik zsigerből hajlandók mélyre szállni, elfogadni és értelmezni a szokatlant. Utólag is látni, mekkora szolgálatot tettek.

A testtel, a test sajátos egzisztenciájával regényeiben is behatóan foglalkozó Nádas Péter *a testek filozófusaként* aposztrofálja Bauscht, s ezzel fontos és izgalmas utat nyit a befogadáshoz vagy még inkább e színpadi gondolkodásmód értelmezéséhez. És rögtön közel lép az egyik lényeges témához is, a nő- és férfilét tényéhez, amely Bauschnál persze *másképp* érdekes: „Nem az adottságaikat teszi a dráma vagy a tragédia tárgyává, mert abban a dologban, hogy az emberi világ kétnemű, nem lát sem tragikusát, sem drámait. Színpadán e ténynek nincs esztétikai értéke.” Pár oldallal odébb pedig ez áll: „Nem a nemek dualitásából indul ki, hanem a személyek pluralitásából.”² Amikor 1995-ben végre láthatuk az akkor tizenhárom éves *Nelken/Szegfűk* című darabot, tényleg szokni kellett azt a szabadságot, amellyel Bausch a gender-problematikán (látszólag) átlép. Vagy túllép. Mert a sztereotipnál magasabb valóság érdekli. Esendőnek és mégis erősnek tünnek az előadók, láthatólag ismerték magukban az energiákat, a nőt meg a férfit, a nőiest és férfias. Belső *ön- és éntükröződtségükben* szinte zavarba ejtő sorsbizalommal tették akár extrémnek ható, olykor bizarr vagy majdnem megalázó színpadi dolgukat, libegtek unisex kombinéruháikban vagy unisex, mert pusztán *emberi* meztelenségükben. És sok jelenet mellett a mellkasán harmonikával sétáló bugyis lány után (is) világos lett, hogy tárgyak az emberi adottságok helyébe léphetnek, hogy a dolgok *helyi* értéke is csak megszokás, előítélet... Más kérdés persze, hogy a megszokott értékrendtől való (színpadi és nem színpadi) elmozdulás többnyire generál egyfajta szokatlan esztétikai minőséget, s ezzel nyilván a nemek fölé szár-

¹ Lakos Anna: Egy előadás háttere. In *Bausch*. Szerkesztette: Lakos Anna és Nánay István. Budapest, Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, 44.

² Nádas Péter: Pina Bausch, a testek filozófusa. I. m. 13. és 16.



FENT:
Iphigenia
a tauruszok
között

Ruth Amarante
felvétele

JOBBRA:
Jelenet
a Wim Wenders
rendezte
Bausch-filmből



nyaló alkotó is tisztában volt. És épp ezt az esztétikát lovagolják majd meg a feminizmus képviselői is; a szuverén Bauscht ugyan senki és semmi nem téríthette le saját útjáról, mégis, ha valahol, hát a nemek emancipációjával kapcsolatban lehetett benne némi megoldatlanság. De hát ebből születtek csodálatos művei is! Vajon hogy alakítja ez az értékrend az előadó színpadi státusát, a színpadi testet, a táncos-előadói technikát?

„Itt nincsenek úgy szerepek, hogy el lehetne bújni ama technikával mögéjük. Saját maguk a szerep” – írja Esterházy Péter, s a társulat egyik *őstagjáról* elmélkedve közel visz ahhoz a kettősséghez is, amelyben Bausch művészeinek hitelesen létezniük kell: „Minarik érett férfi, azaz nehéz egy test. Mégis azonnal azt gondolom róla, hogy táncos. Minarik újradefiniálja a táncot mint személyes mozgást, mint szerepjátékot, mint korlátot, mint őszinteséget, mint a pillanat rabjának lehetőségeit. És mint tudást. Hihetetlen, hogy miket tud – ahogy férfiaságából kiforgatva és beleforgatva egy női ruhácskába graciózen oldalt hajítja a fejét, szendén, ahogy egy kezdő balettpatkány.”³ Talán nem olyan meglepő ez, ha arra gondolunk, hogy Bausch művészi szabadsága abszolút *profi technikai bázisról* lendült különös útjára, s ugyanez nyilván mindvégig alapelvárása volt, ha a kortárs tréning mellett a szigorú balettórákat sem törölte soha a társulati rendből. Bausch „a testek filozófusaként” tényleg filozófus volt, tehát szisztematikus gondolkodó is, tudta, hogy minden külső és belső elmozdulás csak *valamihez képest* definiálható. Talán ezért is érezte, értette az öregedő táncostesteket, e testek düssá érzékenyült egzisztenciáját. Megdöbbenő, hogy a társulatban huszonvalahány, sőt harminc éve jelen lévő művészeket látni ma is. „Bausch visszalopta a táncos személyiségét a táncszínházba azáltal, hogy a szellemi érettséget rajzolja bele a test esendőségébe.”⁴ Vajon hogy tekintett Bausch a táncosaira, amikor századszor, ezredszer látta őket a színpadon vagy a próbaterembe érkezni ködös reggeleken? A szeretet önmagában kevés, szigorú józanság is kell, sőt, keménység; úgy tűnik, az alkotó csöndes figyelmében, belső mosolyában ott volt a világgal számot vető hűvös tisztaság is, s ez a *belső látásban összeérő kettősség* lehet emberi és művészi nagyságának egyik titka. Az előbbi, Forgách Andrásról származó idézettel, s benne az öregedés előadói hozadékaival – amely bizony nem tipikusan táncszínpadi gondolatkör – már a színház felé lépünk.

A Bauschról gondolkodók között sok „színházcsinálót” találni, nyilván mert ez a Tanztheater konkrétan és műfaji értelemben is komplexebb, sokkal több réteget és nagyobb szabadsággal mozgat, mint a táncszínpad általában, ugyanakkor épp a szabadság prioritása, a töredékesség mint koncepció mellett a „lemondás egy teljes egész felépítésének szándékáról”⁵ a színházi világban is sajátos csoporthoz rendeli őt. A koreográfusok nemzetközi élvonala helyett jellemzően inkább rendezői hírességek jönnek szóba, Peter Brookkal, Robert Wilsonnal, Tadeusz Kantorral mint látnokokkal, felfedezőkként említődik együtt, s az alkotás-módszertani kérdéseknél is a nagy, szintetizáló művészek, például Giorgio Strehler, Peter Stein neve kerül elő...⁶ És ahogy Forgách András tágabb értelemben a dráma, a beszéd, a textus felől (is) próbálja fölfejtani a „Bausch-mintázatot”, Ascher Tamás a Bausch-darabokban a konkrét *megszólalásokat*, mono-



A Szegfűk című előadás

Ulli Weiss felvétele

³ Esterházy Péter: Nézni, látni. A két idézet: i. m. 37., ill. a 36.

⁴ Forgách András: A szőnyeg mintázata. I. m. 112.

⁵ A szabadságról van szó. Bérczes László beszélgetése Ascher Tamással. I. m. 122.

⁶ Uo. 116–117.

lógokat és a dialógusokat tartja a legélvezetesebbnek, és táncosok helyett eleve *színészekről* beszél. Strehlerre és Steinre is gondolva mondja: „Ezeket a színházcsinálókát végtelenül szabad alkotóknak képzelem, köztük is a legkevésbé törvénytisztelő éppen Pina Bausch.”⁷ (A színházszakmai érdeklődést jelzi, hogy a Színművészeti Főiskola növendékei tanáruk, Orsós László vezetésével el is zarándokoltak Wuppertalba a személyes élményért.) A külföldi szakmai kiadványokban ugyanakkor az értelmezés árnyaltabb lehetőségeit mutatva megjelennek a testelmélet és a testpolitika, a feminizmus, a gender és a fenomenológia Bausch színházára vonatkoztatott kérdései meg a bauschi esztétikát, annak avantgárd és posztmodern kapcsolódásait tárgyaló fejezetek. E vonulat egésze tehát az egyszeri, konkrét reflexión túl tágas szakmai, *par excellence* színháztörténeti, műfajelméleti, teatrológiai és filozófiai kontextusban igyekszik elhelyezni a *saját* tapasztalatot is.

A táncos alapú megközelítések, kritikák, elemzések viszont sokáig, s bizonyos fókig érthetően is, inkább negatív ítéletekben fejeződtek ki, vagyis hogy *mi nem* a bauschi élmény, merthogy az teljesen világos, hogy itt a tánc, a mozdulat esztétikája alaposan átértelmeződik. Az ellenállás Bausch pályájának korai szakaszában még szűkebb hazájának szakmai és nem szakmai közegében is érezhető, olykor egészen vad jelekből.

Imre Zoltán, aki az új nemzedék legfontosabb európai fórumának tartott Kölni Koreográfusversenyen 1968-ban második díjat nyert – Bausch pedig 1969-ben kapott ugyanitt elsőt –, egy ideig német társulatoknál dolgozott, s így földrajzi előnyt élvezve saját élményként idézhette föl ezt az időszakot: „Követtem az egész Pina Bausch-történetet; még ott voltam Németországban, amikor kezdte kialakítani meglehetősen sajátos táncszínházi stílusát – mert először nem ilyesmit csinált –, s Horst Kogler meg a vezető kritikusok szinte őrjöngtek. Azt mondták, hogy ez »a nem normálisok színháza, mi köze egyáltalán a tánchoz, hogy lehet egyáltalán annak nevezni«... Szóval gyűlölték Bauscht, és két pártra szakadt a német kritikusok tábor, mert ez akkor még német ügy volt, nem internacionális kérdés. Ám Bauschnak szerencséjére olyan intendánsa volt, aki kitartott mellette, annak ellenére, hogy Wuppertalban a színház nézőterén évekig hárman ültek.”⁸ Ám jó ideig még telt ház mellett is furcsa dolgok történtek, a saját darabjait szokása szerint az utolsó sorból néző Bauscht például leköpködték, és a haját huzigálták. „Éjjelente névtelen telefonálók goromba, mocskos sértésekkel ugrasztották ki az ágyból, és arra szólították fel, hogy azonnal hagyja el a várost.” Utóbbi idézet már a nálunk megjelent legfrissebb és legátfogóbb portrétömből⁹ származik, amely valamiféle koronája is a nem túl nagy, ám mára nem is kicsi honi Bausch-irodalomnak.

Hajdanán főként a Táncművészek Szövetsége által kiadott, kivitelében egyszerű, ám nélkülözhetetlen *Külföldi Szemle* példányából értesülhettünk az idegenben zajló legfontosabb eseményekről, illetve kritikai fogadtatásukról. Az 1978/I. számban mindjárt három, Bauschról kelt szöveg is akad.¹⁰ „A táncot mint műfajt felnőtté tette” beszédes című anyag némely mondata a mából visszafelé, megkérdőjelezhetetlen igazsága

mellett is, kissé mulatságosan hat. A *Gyere, táncolj velem* előadásának kapcsán például ez olvasható: „Pina Bausch még mindig nem hagyott föl a férfi és nő közti feszültségmező megvilágításával, hogy a legkisebb emberi közösség alapproblémáihoz színházának eszközeivel kíméletlenül közel férközzön.”¹¹ Hát persze, hogy nem hagyott föl, hiszen Bausch műveinek egyik, ha nem legfőbb tematikai vonulatáról van szó. De olvashattunk e korai szemlékben más bemutatókról is (*Kék szakáll, Bandoneon, A hét főbűn, Kontakthof, Walzer, Szegfűk*), amely cikkeket a legismertebb európai szaklapok legismertebb tánckritikusai jegyezték.¹² Nálunk akkoriban még másfelé orientálódott a tánckritikai fővonal, koncepciózusabb nyitást a külföldi és honi kortárs jelenségek iránt főként a korabeli *Táncművészet*¹³ szolid, fekete-fehér felületein tapasztalhattunk, s persze Bauschról is itt találni először szórványos utalásokat. És valamiképp ezt a tendenciát folytatva és teljesebben kinyitva jelennek meg később azok az összefoglaló jellegű szakmai művek, amelyekben Bausch is méltó helyet kap: *Fejezetek a modern tánc történetéből* (1995), a *Száz év tánc* (2007), majd az *Ötven kortárs koreográfus* (2009), s végül (itthon) a legfrissebb, a teljes életművet s magát az alkotót is személyes közelségbe hozó Bausch-könyv, Jochen Schmidt tollából. E kötetek szerzője, szerkesztője vagy épp sorozatszerkesztője egyetlen személy, Fuchs Lívia; s az *egyszemélyűségben* meg a kiadókra is gondolva valamelyest jelződhét az is, hogy a Bausch-jelenség bemutatásának, illetve interpretálásának tendenciózusabb igénye merre kristályosul.

Az olvasmányok közül az alkotó pályáját a kezdetektől figyelemmel kísérő Jochen Schmidt könyve visz legközelebb Bausch művészemberi természetéhez, hiszen a szerző az önmagának vagy a beszélgetőtársnak szóló kérdéseivel nemegyszer a személyes élet intimebb határain egyensúlyoz, s e közelségből lényegi szálakat fejt föl. A *Walzer* bemutatója kapcsán például úgy látja, hogy a mű Bausch anyai örömeinek színpadi kifejeződésén túl az alkotó „egyik legfontosabb jellemvonásának számbavétele is: ez pedig az ingadozás a begubózás vágya és a heves sóvárgás között, hogy szeressék”.¹⁴ Ez is kulcsmondata lehet annak a finom ambivalenciának, amellyel az alkotó mozog a dolgok között, amely nem engedi megállapodni tekintetét, s amelyből bizonyos fókig törvényszerűen következnek a társulati tagok olykor ellentmondásos érzelmei is. „Gyűlölöm, de ugyanakkor szeretem is” – idézi Schmidt az egyik táncost.¹⁵ Az efféle ingadozás persze minden *élő* kapcsa-

⁷ Uo. 116.

⁸ Az egyéniség ereje. Imre Zoltán gondolatai. Posztumusz lejegyzés: Péter Márta. *Ellenfény*, 2003/3. 29.

⁹ Schmidt, Jochen: *Pina Bausch*. Fordította: Nagy Borbála. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2011.

¹⁰ Azt nem tudni, hogy akkor ki válogatott a külföldi szaksajtóból, mert e példánynak csak felelős kiadója van, a nyolcvanas évek fordulójától viszont 1999-es megszűnéséig Fuchs Lívia szerkesztésében és a Magyar Táncművészek Szövetsége, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola kiadásában jelent meg a *Szemle*.

¹¹ Friedhelm Schülling cikke. *Frankfurter Rundschau*, 1977. június 13.

¹² Például *Dance and Dancers*/John Percival, *Ballet International*/Norbert Servos, *Les Saisons de la Danse*/Lise Brunel.

¹³ Szerkesztője Maác László volt.

¹⁴ Schmidt, Jochen: *Pina Bausch*. 91.

¹⁵ Uo. 13.

latban előfordul, különösen, ha az egy mélyekig ható, pszichológiai szempontból is érvényes munkafolyamat, amelyben az egyik fél a másikat lelkiileg megnyitja, közel vezet akár saját, kényelmetlen titkaihoz is. És Bausch éppen ezt teszi, mondhatni, számára ez a közös munka starthelyzete, s ennek nagyon is szerves részeként alakul ki az a bizonyos *kérdezőes módszer*, amellyel 1978 után minden új darabjának nekifog, mégpedig főként régi művésztársaival, merthogy a vonzás mindig erősebb, hiszen „Bausch nélkül nem lehet élni”.¹⁶ Az alkotót szinte érzéki közelségbe hozzák a személyes megfigyelések is őszülő hajáról, sovány, sápadt és átszellemlélt madonnaarcáról, állandó öltözetéről, a fekete puló-

ver-nadrág-férficipő összeállításáról, gyakori füstöléséről, gesztusairól, elhallgatásairól...

„Lassan, nyugodtan beszél, néha habozva keresi a szavakat, de ez nem visszafogottság. Úgy tűnik, mintha gondolatai beszélgetés közben kristályosodnának ki – mondatai egyetlen középpont körül forognak, és mintha bekerítenének valamit, amit a beszélő nem tud és nem is akar közvetlenül megfogalmazni.”¹⁷

És mintha Bausch könnyű mosollyal arcán most is elillanna.

¹⁶ Uo. 90.

¹⁷ Uo. 14.

Varga Sándor Márton

Hogyan írjunk kismonográfiát?

EGY PINA BAUSCH-TANULMÁNYKÖTET

Vége egy köntörfalazás nélküli mű, amely bátran vállalja a lélekelemzést.

Nem historizál agyon (éppen csak megemlíti Petipa és Balanchine nevét, őket is csupán azért, hogy Bauscht – övé a lélek – elhelyezze a legnagyobbak sorában), nem esztétizál az unalomig (az elintézendőket elintézi avval, hogy vizsgálatának tárgya táncos, koreográfus, táncpedagógus), hanem beavat a miértekbe és a mikéntekbe.

Jochen Schmidt, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* egykori tánckritikusa, aki szinte az első pillanattól nyomon követte Pina Bausch összes színpadi ténykedését, 1998-ban publikálta monográfiáját, amely több kiadást is megért, mire – Nagy Borbála meglehetősen színvonalas fordításában – eljutott hozzánk.

A KOMPOZÍCIÓ ÖSSZETARTÓ EREJE

Egy félig hagyományos könyv egy hagyománytalan/hagyományteremtő művésztől.

A monográfia ugyanis valójában tanulmánykötet. Az fűzi össze a fejezeteit, hogy ugyanaz a főszereplőjük, ám nem szükségszerű folyamatosan olvasni. Úgy van megkomponálva, mint egy Bausch-ballettest: jelenetekből áll össze egészszé! Ezt leginkább az tanúsíthatja, aki esetleg látta a Wuppertali Táncszínház valamelyik – nem adatott belőle sok – budapesti föllépését, netán turné közben (vagy legalább a neten) a társulatot a világ valamely más pontján, esetleg kifejezetten a koreográfus és együttese kedvéért zárandokolt el Németországba, mint tették például a maguk idejében hazai színművészeti főiskolások.

Előszó helyett Esterházy Péter XX.

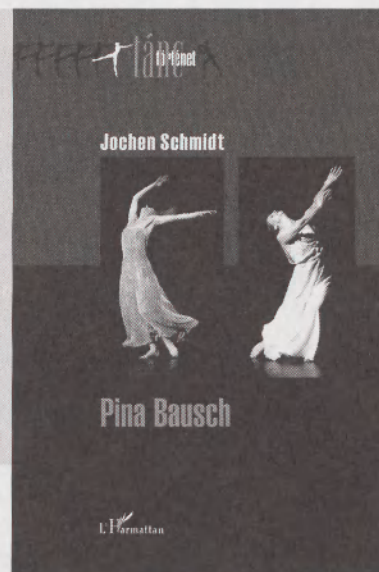
század végi laudációjával nyit a bő százötven oldalas, csinos kötetecske, Fuchs Livia tárgyyszerű utószavával és Lakos Anna emléképeivel zár: az eleje és vége közötti felületet pedig történeti, illetve tematikus fejezetek töltik meg.

Az egész a szerző személyes megközelítésével indul: leírattatik egy vékony nő tetőtől talpig feketében, aki hosszú, sötét haját lófarokban viseli, ujjai között cigarettát morzsol. Elmondatik, hogy „naponta kétszer huszonnégy órát” szentel a táncnak, a koreográfiának.

Vannak a könyvben építkező fejezetek (az életrajziak, a darableírók, a turnésorolók), és vannak látszólag töltelék, mint például a *Köntörfalazások* című, amely arról elmélkedik, hogyan készül egy darab. Talán éppen ezek a pszichologizáló kitérők segítenek megfejteni, miért is tett szert világhírnévre Pina Bausch.

Egy ilyen jellegű monográfiát óhatatlanul visszatérő motívumok ritmizálnak, hiszen a fejezetek csaponganak a maguk sajátosan tematikus rendjében. Egy-egy visszakalandozó hangsúly a felületes olvasó előtt ismétlésként tűnhet föl, például amikor az *Áriák* című előadás díszletét többször is megidézi a szerző. Egy jó monográfus viszont – egymásra épülő megjegyzéseivel – képes az általa fölkeresett tényeket állandóan új és még újabb megvilágításba helyezni.

Csavar a csavarban, hogy Bausch, miközben a koreografálásról beszél (olykor-olykor idéz tőle a szerző), tulajdonképpen azt is elmondja, hogyan kell monográfiát írni. „A dolgokat a kompozíció tartja össze, és amit az



ember a dolgokkal kezd. Először itt a nagy semmi. Csak válaszok vannak: mondatok, apró dolgok, amiket a táncosok bemutatnak. Eleinte minden külön létezik. Aztán egyszer csak eljön a pillanat, amikor azt gondolom, hogy ez jó lesz, és hozzákapcsolom valami máshoz. Ezt azzal, azt valami mással, az egyiket megint egy másikkal. Ha találtam olyat, ami illik valamihez, akkor már van egy picit nagyobb jelenetem. Ekkor újra más irányba mozdulok tovább. A dolgok a kicsivel kezdődnek, és fokozatosan lesznek egyre nagyobbak.”

FÉLELEM, SZERETETÉHSÉG, LÁZADÁS

Schmidt mintha azt állítaná, hogy a mű, amellyel a közönség találkozik, csupán a jéghegy csúcsa: az igazi alkotás a létrehozás folyamata.

„Engem nem az érdekel, hogyan mozognak az emberek, hanem hogy mi mozgatja őket”, nyilatkozta Pina Bausch még pályája elején, 1973-ban. Ez a kíváncsiság bő három és fél évtizedig nem oltódott ki belőle. A szerző tehát csak látszólag beszél színházról, táncról: valójában félelemről és szeretetéről, mert a világot, legyen az akár egyetlen próbaterepnyi mindössze, érzelmek irányítják, legalábbis amennyire egy monográfus fölfejtési képes olyan öntörvényű személyiség ontológiáját, mint vizsgálata tárgya.

„Van, aki valami szépet akar csinálni úgy, hogy idegen ötleteket ad elő a saját teste segítségével. Van, aki mások színpadi produkcióját mímeli – s ez húsz esetből tizenkilencben (vagy még gyakrabban) giccses epigonizmusba fullad. Csak az mozdítja elő a táncművészetet, aki hevesen lázad a mások által kitaposott utak ellen”, kommentálja a szerző Pina Bausch törekvéseit.

Különös ellentét: mintha egy eredendően gyáva ember leplezné bátorsággal azt, amit takarni akar. Egy ember, aki önmaga önkéntes börtönében éli az életét, csak hogy abba a börtönbe az egész világot zárja cellatársként.

A világ? A könyv, ellentétben magával Bauschsal, erősen Európa-központú. Azt írja például a szerző az ázsiai, az afrikai, a közel-keleti, a latin-amerikai zenéről, hogy azok „idegen hangzásúak és egzotikusak”, annak ellenére, hogy róluk a koreográfus nemes egyszerűséggel azt nyilatkozta, hogy „sokszínűek”, elvégre „az egész világ különféle dolgokból áll össze”.

NÉMETNEK LENNI

A legizgalmasabb mellékszál – olvasója válogatja – talán Bausch németisége. Hol a helye a világban egy németnek a XX. század második felében, a XXI. század első évtizedében? Gondoljunk csak bele: Philippine 1940-ben született Solingenben, élete első tizennégy évét ott is töltötte, gyerekefjével – és -testtel – ott járt balett-tanárnőhöz, és bár tizenöt éves korától tanulmányait Essenben folytatta, az ötvenes évek végén – ösztöndíjjal – New Yorkban tanult, a hatvanas évek elején ideig-óráig az Egyesült Államokban is ragadt, mégis hazatért, eleinte táncolni, az évtized legvégétől pedig főként koreografálni. 1973-tól gyakorlatilag el sem hagyta Wuppertalt (tizenöt kilométerre van a szülővárosától), vezetett persze közben tánc tanszéket egy közeli főiskolán, turnézott az együttessel több kontinensen is, ám –

önmagán túl – mindig, mindenütt az új Németország kulturális nagykövetét (is) látták benne.

Schmidt kerek perccel leszögezi, hogy „fészket soha el nem hagyó madárfióka”. Másutt viszont kiterjeszti a tétel érvényességét. „Világos volt, ő hogyan látja magát: mint olyan költöző madarat, akinek az egész világ a hazája – és akinek (még ha ez nem is jelenti, hogy nem szívesen él itt) csak véletlenül lett éppen Wuppertal az otthona.”

Ne feledjük: Thomas Mann megtehetette, hogy faképnél hagyja a hitleri Németországot, és csak 1949-ben látogasson haza. De persze Pina Bausch Németországa Heinrich Böll Németországa, Günter Grass Németországa, vagy éppen az 1972-es müncheni olimpia Németországa.

„A német hivatalosságok még mindig nem tisztázták maguk között, hogy Pina Bausch munkássága mennyiben nyújt kedvező képet Németországról”, jegyzi meg a monográfus. És hozzáfűzi: történik mindez aközben, hogy Németország legjelentősebb kulturális exportcikkét hozta létre.

BIOGRÁFIÁBA OLTOTT SZEMÉLYISÉGRAJZ

Oknyomozó és elgondolkodtató könyv, szükségszerű hiányokkal.

Kicsit elemeire bont. Végigvezeti az olvasót azon az úton, amelyet járva Pina Bausch eljut a klasszikus balettől a kortárs táncig, ha úgy vesszük, kiteljesíti a modern táncot, ahonnan tovább képes lépni a kortárs táncszínházig. Utánozható ugyan, de valójában utánozhatatlan.

Kicsit pletykál. Két nagy szerelemről, egy megszülető fiúgyerekről. Konfliktusokról a társulattal, hiszen az együttes úgy él, mint egy család. (Mellékesen ez maga a munkamódszer.) Bárhogy vesszük is, Jochen Schmidt tablóképet fest az egyéni és a gyülekezeti hűségéről.

És gyakran mond ítéletet Bausch fölött, akit egyébként nem csupán művészként, hanem emberként is, nőként is tisztel. Szerinte például azért forogott csupán egyetlen játékfilmet, azt is a Wuppertali Táncszínházzal, mert „az a tudat, hogy képes uralni a filmes technikát, és a maga módján ki tudja fejezni önmagát filmen is, kielégítette a koreográfusnőt”.

Nem tud viszont a szemérmes kritikus-monográfus mit kezdeni az örök – és középponti – témával: nő és férfi viszonyának kutatásával, az előadásokban rejlt szexualitással. Ezért válik – bizonyos mértékig udvarias pótselekvésként – visszatérő motívummá Pina Bausch öltözködése.

Így vagy úgy, ez a kötetecske egyfajta bibliája lehet a kortárs táncművészeknek. Aki „belülről” olvassa, nyilván pontosabban ismeri azokat az apró izomrostocskákat, amelyek egy olyan kisugárzású alkotó személyiséget működtetnek, mint Pina Bausch. A monográfia egyébként már írva vala, a magyar fordítás szükségességének talán még az ötlete sem merült föl, amikor 2009-ben Bausch életművét lekerekítette. Az utolsó koreográfia az volt, hogy váratlanul meghalt. Nála négy évvel idősebb biográfusa esztendővel később követte.

Jochen Schmidt: *Pina Bausch - félelmek alagútján át*. Budapest, L'Harmattan, 2011.



Sipos Gyula

Párizsi műsor

REZÜMÉ ÉS KÍNÁLÓ

Párizsban és környékén a nagyon intézményes és még mindig inkább akadémikus Comédie-Française kivételével nincsenek állandó társulatok; léteznek viszont („mag” meg „holdudvara”) befogadóhelyként is működő műhelyek, célirányos vezetéssel, megbízható színvonalon – ajánlhatón annak, ki magyar szakmabéliként vagy csak a SZÍNHÁZ című kiadvány elveit és sóhajtozó utópiáit osztani kész civilként ide eljut. Ilyen például a város legközepe a Théâtre de la Ville, hol a fiatal igazgató-főrendező Emmanuel Demarcy-Motának a tánc és a zene mellett a színjátszás is szíve ügye, és szívesen invitál magyarokat is, Perényi Miklóstól Joseph Nadjig. Ilyen persze a Théâtre de l’Odéon, melynek éléről kissé durva miniszteri döntéssel távozik most a nem minden érdem nélkül való (s mellesleg inkább magyarbarát) Olivier Py, átadva tisztét egy nemzetközileg nagyobb hírességnek, Luc Bondynak, ki svájcként, németként, franciaként családilag is oly közép-európai, magyar ha volna, netán Ascher Tamás lenne; s persze Bondy hírnevén, az új feladat esélyein mit sem ront, hogy idén egyszer ő is kissé melléfogott, Ionesco korai és még jobbik szakaszából való *A székekről* (1952) Nanterre-ben, egy körülfüggönyös, neoncsöves kozmosz-térben az erősen házmeisteri és kispolgári korhoz kötött „abszurd” nyelv- és szólásfacsaróról azt vélte elhitetni, hogy *minimo calculo* „világdramája”, mely állja legalábbis a versenyt Becketttel, intenzitásban a strindbergi *Haláltánc*cal.

Itt, Nanterre-ben különben, melynek „történelmi múltját” még Antoine Vitez és Patrice Chéreau nevesítette volt, s hol a befogadói stratégia is saját koncepció része, idestova tíz esztendeje a németes tájékozódású Jean-Louis Martinelli a főnök, sok egyéb érdeme mellett a svéd Lars Norén legjobb meghonosítója; s akkor most néki is elnézhetjük, hogy Botho Straussnak még ’96-ból való s kivételesen ölmos és lomha *Ithakájával* nemigen tudott mit kezdeni, ha a darab csak Homérosz körülményeskedő újramondása, s csinált újdonsága, „leleménye” csupán annyi, hogy Odüsszeusz bosszúvágya is elítélendő, vagy hogy az „érzékiség utópiáját” hivatottak megtestesíteni az értelmiségi (?) kérők és élősök. További „jó cím” két másik elővárosi „befogadó” intézmény, kevés pénzből Malakoffban, gálansabb bőséggel, jó nemzetközi kapcsolatokkal a déli villanegyedben, Scéaux-ban, a Théâtre des Gémeaux-ban; s mindenképpen a Père-Lachaise temető mögötti „dombon” működő La Colline, melyet régebben az argentin jelesség, Jorge Lavelli irányított, két éve, újabb

ciklusra pedig a nagyon művelt és szintén „németes” Stéphane Braunschweig, „wagnerista” és „bartókianus” is, ki idén Frank Wedekind *Lulujának* sokkal vadabb, szarkasztikusabb, „monstruózusabb” ósváltozatát vette elő, úgy, mint idestova negyedszázada az ő elementáris forгатagosságával a hamburgi Peter Zadek...

A francia színház tehát létezik, működik, Párizsban, de vidéken is, hozzák onnan mutatóba az érdemest is, és produkálnak figyelemre méltót a házigazdák s a meghívottak egyaránt. Kivétel a szokást; egyszer még a betáblázott közönségsiker mellé a hivatalból velük finnyáskodó sajtót is sikeredett megnyernie a Comédie-Française-nak, ha azt adja, mihez valójában ért: bohózatot, fergeteges vaudeville-t, ezúttal Georges Feydeau-tól a *Fel is út, le is utat* (*Un fil à la patte*), s akkor kibújhatnak bőrükből a nyársat nyelt „dámák”, önmagukat parodizálhatják a kényeskedő „uracsok”, pláne ha jó közéljük egy elszabadult belga, egy „totális clown”, bizonyos Christian Hecq, ki úgy csúszkál a lépcsőház karfáján, hempereg felfelé, hogy a hála és a kegy akár egy Buster Keatont is sejtethet mögéje. Kötelező azután köszönteni a lyoni Théâtre National Populaire még mindig fiatal igazgatóját és főrendezőjét, Christian Schiarettit, ki nek egy korábbi, hét Molière-farce-ból legyártott előadását legalább egy forgalmazott DVD-n lehetősége mindenkinek, színházi szakembernek vagy francia szakosnak haszonnal másutt is tanulmányozni, úgy, miként régebbi, „történelmi” Molière-kvartettjét tegnapunk egyik mérvadó nagyságának, Antoine Viteznek. Nos, Schiaretti idén két (kettőzött) előadását is fölhozta Párizsba: a spanyol „arany század” egyazon színi pástra tett két „mitikus” és „alapító” munkáját: Fernando de Rojas (ha ő?) regényes sűrűségű, mai szemnek „filmes” menetű *Celestináját*, illetve az „ős-Don Juan”-nak számító *A sevillai szédelgőt* (ha igaz: Tirso de Molina művét), mely utóbbiról most bebizonyosul, hogy nem „előjelzése” Molière-nek, még kevésbé Mozartnak, hőse nem „fausti” lélek, nem az egeket tagadó ateista, legfeljebb egy léháb, barokkosan képlékeny és cinikusabb Casanova-féleség, türelmetlen rohangáló Nápolytól Tarragonáig és Sevilláig, futva inkább maga elől, mint a hölgyek után, s történik vele bármi, minden tétlen bíró tragikusság előtt, olykor bohózat is ható, kardra köpönyeget tekerő kalandosság. A másik kétesítés: Strindberg két egyfelvonásosa (1888 tájáról), a híresebb *Júlia kisasszony* meg a kicentizetten is döcögőbb *Hitelezők*. Értelmezőjét egyikben s a másikban az alcímek, műfaji megnevezések oximoronja foglalkoztatta:



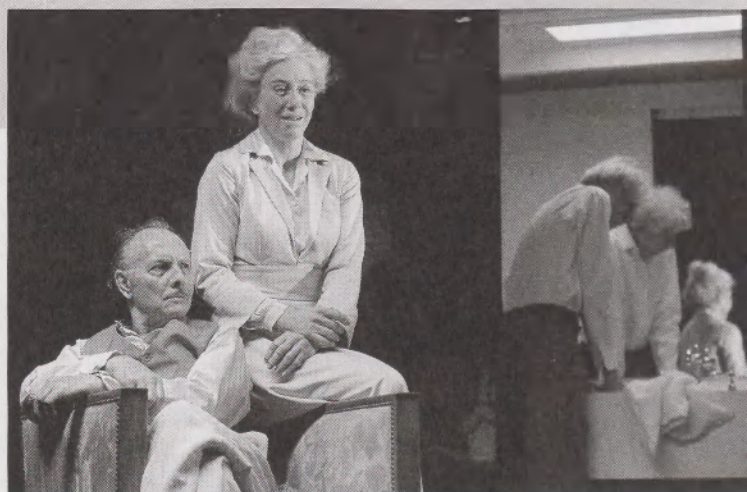
Elisabeth Carecchio felvételei

FENT: Júlia kisasszony (TNP, Lyon)

JOBBRA: Hosszú út az éjszakába

hogyan egyensúlyozni a tragédia és a komédia választóján, milyen lehet az elvontságra, emelkedettségre törő tragédia, ha éppenséggel naturalizmusba ágyazott; továbbá: hogyan szabadulni a „femme fatale”-nak a mi mai ízlésünkhöz és élettapasztalatainkhoz nehezen illeszthető képétől, behelyettesítőjét merészkedő, provokáló, kicsit hisztiző süldő lánnyal a „végzet asszonyának”? (Braunschweig is ilyesfével próbálkozott az ő dacosan gyermeki, csak fantazmákban érinthető Lulujával.)

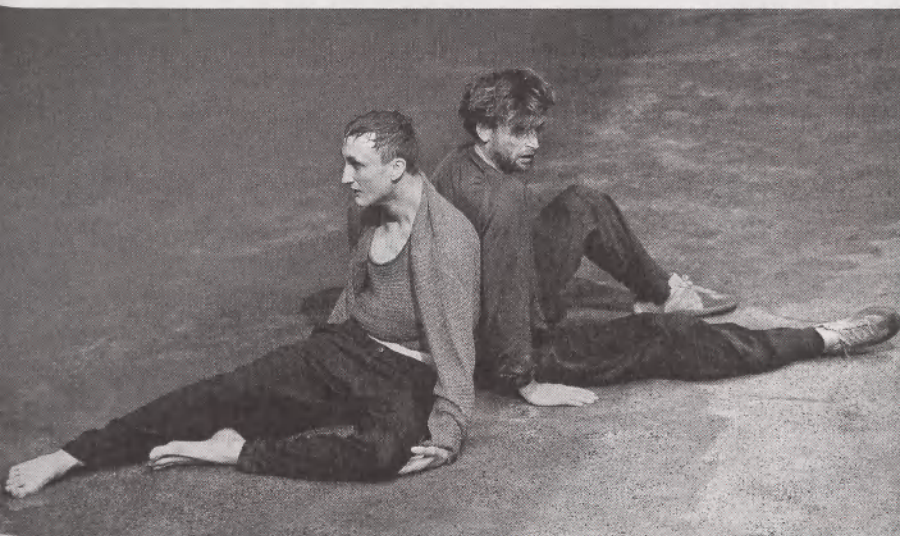
De dicsérjünk még rendezőnőket, fiatal asszonyokat, kik egyre többen és szépen törnek föl. A gyakorlottabb Brigitte Jacques-ot, Pierre Corneille elszánt érvényesítőjét, ki a nálunk, magyar földön gyökeret eresztene soha nem tudó francia nemzeti klasszikust Shakespeare és Brecht felől olvassa, s így lel föl benne izgalmas történelmi-politikai szerzőt; s most, a „római sorozatból”, a *Nicomède* (1651) és a *Suréna* (1674) alkalmával, bárminő erőltetett „modernizálás” nélkül, a mindenkori gyarmatosító imperializmus leleplező képét kínálja, arrogáns, „rasszista”, manipuláló hódítókkal, alkalmazkodó „benszülöttekkel” és sunyi kollaboránsokkal, eleve kudarcra ítélt, ifjonti, magányos lázadókkal... Két fiatalabb hölgy (Anne-Laure Liégeois és Cécile Pauthe) előtt még ott az élet, tágul terük, jó majd a kiadósabb



dicséret; másoknak is ötletet adni említendő azért darabválasztása az egyiknek: a Jakab kori John Webster *Amalfi hercegnője* (kb. 1614), ez a nehezen adható szadista „rémdráma”, de melynek valós központi figurája, Bosola, a „bukott angyal”, az eszes becsvágy, a kiábrándult és cinikus manipulátor a shakespeare-i Jagónak méltó párja, s csipetnyi melankóliájával akár a „méla” Jaques-nak is; gyakrabban játszott a másiké, O’Neilltől a *Hosszú út az éjszakába*; jó esztendőben összejön egy négyes, magyar színész is szívesen vállalja, alkatalig (meg persze *alkoholice*) alkalmasabb is rá, mint a nyafka francúz, bár lehet, kevésbé érzékelteti az

intertextuális özönt, a Shakespeare- és Baudelaire-citátumokkal vívott szópárbajokat, s az sem biztos, hogy hazai színészről úgy vállalná föl a morfiomos anya és szelíd zsarnok (ön)hitegető vallási révületét, mint a színjátszást szinte misztikus aktusként megélő Vasziljev-tanítvány és -rajongó, csodás Valérie Dréville – ezt egyszer talán Fullajtárból kellene kihozni, voltak elvégre VD-jel közös szerepeik.

Színészek, rendezők... De hát hol a maradandónak is remélhető mai francia dráma? Függelék se, csak sóhajtás, Diogenész a lámpással. Említhető talán Joël Pommerat, ki eredeti módon, leleményesen viszi színre saját, sokszor kívánatosan szocialista témájú darabjait; ő mást se rendez, arra meg még várakozni kell, mire



Simon Annand felvétele

Én vagyok a szél (Young Vic, London)

jutna más az övéivel. Kissé fordított a helyzet az olvasásra érdekes száz oldalakat (becketti „teológiai” okoskodást Határ Győző szóözönében) fölkináló Valère Novarinával: hiába szerveztek neki, köré idén valóságos minifesztivált, úgy „belezubolykodott” mindenbe, színvak és vizuálisan gyarló koca rendezőként, hogy a biztonnal megérdemelt elismerésig böjtölhet az árva még jó hét esztendő.

...

De hát a párizsi színházlátogatónak szerencséje, tapasztalatokat szerző tájékozódási alkalmá, meg gyakorla örömeinek forrása az egymást érő, átfedő, jószerivel az egész évadot kitöltő fesztiválok. Elsőként nyilván a Festival d'Automne (az Őszi Fesztivál), mely megannyi színhelyen a névvel jelzett évszaknál jóval tovább tart. De van fesztiválja, a Standard Idéal, az elővárosi Bobignyban, az MC 93-nak, hová például (Koós Anna is jelzi könyvében) a hajdanában a hontalanságba csöppent Halász Péteréket is támogató, „magyarbarát” gazda, Patrick Sommier éveken át invitálta Schilling Árpádekat, s nem rajta múlt, hogy a Krétakör oly szomorún felszámolta magát; s van bizonyos értelemben „magyar” vendég idén is Bobignyban, noha német nyelven és a bécsi Burgtheater produkciójaként. A rendező ugyanis magyar származású, a fiatal David Marton, egykor pesti zeneakadémiai növendék, utóbb, ideje, a berlini Volks-

bühne mindenese, időnként színi zongoristája, meg a német színészek ajkára, az egzotikum jelzésére, a Duna–Tisza közti cifrázott káromkodások betanítója; s bár érthetőn és szándékosan most egy magyar szó sem hangzik el, Esterházy Péter *Harmonia caelestise* adja a zenei idézetekkel tűzdelt és uraltan zenei építkezésű jó órás játék címét és nyersanyagát: Apástól, Frau Gittistül, kistestvérekkel, gyerekekkel és tántikkal, kitelepítéssel meg egyéb „vajszerű” történelmi finomságokkal; magyarja persze németül is érti, osztráku a bécsi sógor, de most úgy tapasztalni, az idegen nyelvekben hírhedten nem valami erős francia (a bennszülött) is örömmel forgatja a pergetett látvány kaleidoszkópját, s élvezi a zenei „egyveleg” *capriccióját*... S lám, még az egész évadát nemzetközileg megalapozó Théâtre de la Ville is kapuzárásra kiagyalt, *chantierseurope* (európai műhelyek) néven, egy külön kis utófesztivált: Bécs és Avignon előtt meghíva Patrice Chéreau-nak idei második (s ha lehet, még jobb) Ion Fosse-rendezését, a londoni Young Vic két felülmúlhatatlan fiatalával adott *Én vagyok a szél* (örömmel tölt el minket, hogy „bálványunknak” van honi rajongója is, hálás köszönet érte!); és szállást adva egy irodalmi érdekességnek: a nápolyi–torinói Mario Montone gondozásában Giacomo Leopardi prózaverses, példázódó, bölcsekedve dialogizáló *Operette Morali*ja színre való alkalmazásának.

Hiteles-é és kielégítő mindaz, mit ez a fesztiváláradat sodor? Nálunk kívánatos ácsingózni utána, kicsit irigykedni is egyik vagy másik szomszédos ország leleményességére, nyitottságára. A rút kétely inkább az itteni elkényeztetettségben, szakmányban fogyasztójában támad: mi az, ami sok, s tévesztőn hiányos a bőségben? Mi vág elevenbe éppen a befogadó helyszínen, közegben? S hozzá még: mi az, ami már a sok ide-oda utazás során megkopott, kifáradt? S még csak nem is szólva a derékhadból a fesztivál-piócákról, kik ebből élnek, szubvenciót erre „akasztanak le”, azután elég egy minibusz, egy videokamera, lerúgni: két rongy, kelléket minnek hurcolni, paradicsomlé és csokoládé, belgának: dobzott ürülék mindenütt van, Antwerpentől Barcelonáig meg a soha el nem ért Riminiig...

Vagyis: van-e megbízható rálátásunk az angol színházra, ha a londoni kormányzat már nem nagyon támogatja a nagy társulatok kontinentális utaztatását? Mert ha a híres Bouffes du Nord-ban (talán utoljára) látjuk a „szent agg” Peter Brooknak a régi *Carmen*- és *Pelléas*-tömörítésekre visszaköszönő, zongorakiséretes minimalista Mozartját, az *Egy (!) varázsfuvolat*, énekes-tanoncokkal és két fekete krampusz-mindenessel: az csak önreferenciálisan nosztalgiaémbresztő, lebeg az idők és a nációk felett, tökélye a végtelen egyszerűségnek, csak tőle fogadjuk el, csak ő tudja megvalósítani. Ha látunk egy fura Maeterlinck-áttételt (*Interiora*) a skót Matthew Lenton Vanishing Point nevű társulatával, csupán egyszerűnek vélnök, és kívánnánk az ötletet:

* Lásd SZÍNHÁZ, 2011. augusztus



legyen néma a játék, kívülről jött off-hanggal és kommentárral, át-látszó plasztikfalon át legyen betekintés egy mai, alig-tegnapi kis-polgári családi szalonba; filmezze, kézikamerával, a belga szimbolizmust, egy megdánult doktrínás. A sokat vándorló Declan Donnellan angol dolgait, főleg Shakespeare-jeit mindig hálásan élveztük, Puskit, ha éppen oroszaival adja, de most valami nem „stimmel” kedvenc (vagy csak „fölvállalt”) moszkvai színészeivel W. S.-nek *A viharában*: kínos a divatos posztszovjet külsőségekkel fölruházott maffiózó-népség galád udvaroncként, zavarba hozó a Micsurinba ojtott szandálos néptanító az „ő sem jobb a Deákné vásznánál” Prosperóként; *sto gyelaty*, Csernisevskijt és Makarenkót lassan már kezdjük feledni. S miben „angolos” az általunk inkább böcsült, de két felbukkanása közt a tudatunkból ki-kieső Simon McBurney, ki az általa szívesen gyakorolt „metaforizálását”, „civilizációs hibridjét” most japánra vette, anyagnak használva a regényírónagyság, Junicsiro Tanizaki 1930 körülről való elbeszélését, a hősnő nevét címbe író *Shun-kint*, mely egy *samiszenen* játszó vak lantos



2.



3.



1. Brook Egy varázsfuvolója (Bouffes du Nord, Párizs)

Pascal Victor felvétele

2. Castorf rendezése: Moszkvából

3. Lars Norén Démonok című drámája
(Schaubühne, Berlin)

Arno Declair

4. Hamlet Jekatyerinburgból

Eric Didim felvétele



4.

lány szinte misztikusan szenvedélyes, perverz, szadomazochista történetét mondja el az ennen szeme világát alázatosan fölajánló szolgálójával, Sakukéval. McBurney saját társulata (a Complicite) angol, a tokiói Setegeyából betársuló színészek, zenészek, bábmozgatók perze japánok, a többszörös távlatú időrétegzésnek fölvezetője pedig az a helyi Yoshi Oida, ki éppen Párizsban emberöltő óta szolgálja hűségesen Peter Brookot. Így a játékban van rengeteg japán finomság, botvégen mádröppentés, hulló hó vagy cseresznyevirágszirom-zuhata, *bunrakus* bábuhipnózis, *nós* átváltozás, poézis és elegancia; innen-onnan, itt se, ott se: a kicsit egyszerű szépség megcsodálására, magán-befogadására.

Itália azután? Említett „Leopardi” inkább „csemegének”, a „vájít fülűnek” csúfoltaknak. Mert vajon mily mértékben „olasz” a címével (*I Demoni*) így jelzett, ez a két részben jó tizenegy órás színi kivonat (sűrítés? belegyömösölés?) Dosztojevszkij *Ördögökjéből* a német Peter Stein adaptációjában és rendezésében? A hivatottabbak ismertették már eme hasábkon [2010. szeptember – A Szerk.]; véleményükhöz, ahogy mondják, készségesen csatlakozunk. Fölismert hozamként ezért az epikai bőséget említő, összevetve Albert Camus egykori politikai és erkölcsi redukálásával, hiszen itt az összeesküvés szál csak lassan bontakozik ki, s nem titkolja némileg kontár és „piszlicsár” voltát sem; és jó lelemény az „elbeszélő” beiktatása játészó figuraként, ha nem is oly kétes és talányos jelleggel, mint ahogy azt a szakirodalom szimatolja. De nekünk is be kell látnunk, hogy emberöltőn át egyik kedvencünk, a goethein humanista és romantikusan filológus Peter Stein bizony mintha megfáradt volna, hiszen a szinte minap látott *I Demoni*ja hamarabb kezd fakulni az emlékezetünkben, mint Ljubimové, Castorfé, Dogyiné, nem is szólva a hajdani legendás kaposváriról (óh, Monori Lili!), miről csak a távolból képzeleztünk, fájditva a szívet Nádas Péter gyönyörűsége számolójával.

Oroszok akkor? Ez sem fenéki tejfel. Donnellan (a kedvező minősítő divatos fordulattal) nem „hibridált”, csak külsősegesen hibrid; Stein közepes színészei tétovázna, hogy „nyecsajevire”, avagy „vörös brigádosra” vegyék, s félig németnek megmaradtan Peter Stein is egészen az. Nagy Józsefet az ő *Cherry-Brandy* című mozgás-kifejezőjével közelebb érezzük az ihlető

Csehovhoz, Salamovhoz, Mandelstamhoz, *Petruskához* és a Gulag-szigetengerhez, de hát jómagunk már eleget sajátítottuk ki őt a színháznak és az irodalomnak; vélekedhetne róla, remélve, hogy méltón és kedvezőn, honi táncművészeti szakértő. Volt azután az évadban három igazi orosz vendégjáték is. Egyet, a jól kivitelezettet kicsit „blikkfangosnak” és „machénak” éreztük: Gogol kis komédiáját, a *Háztűznézőt* a pétervári Alekszandrinszkij Színháznál dolgozó, jó hírnevű Valerij Fokin rendezésében. A nyilatkozatokban Mejerhold-követőnek vallja magát, ám eredménye inkább csak rutinosan tetszetős, hamar kifáradó egyetlen leleménnyel: körkörös palánk övezi a hátsó porondot, hol görkorcso-

lyán röppen az ifjúság, időnként hull a hó, száll a sült gesztenye illata, régi és új slágereket harákolnak a hangszórók, a jó barátból kibúvik a jövődő politikai diktátor, de a házasságtól nagyon vonakodó csak nem osztja meg velünk „titkát”, Gogolét, magáét, ami pedig közhely a nyugati szakirodalomban. Sokkal gyengébb, főleg ordinárébb Csehov *Lakodalma* a fiatalabb Vlagyimir Pankov átfarmálásában: olyan, mintha egy hars musicalt plántálnának át alja-Broadwayből (poszt)szovjet kultúrházba, szól a rezesbanda, mulatnak, akik voltak, vannak, s hajh, *bugyet-bugyet*, lesznek is, az elvtársak és az elvtársnők. S akkor nagy meglepetésünkre még az az orosz előadás tűnt föl a legérdekesebbnek és legerősebbnek, egy jekatyerinburgi *Hamlet* össze- és szétnyomorítása, mely pedig halmoz mindent, mit általában nyafogva és finnyáskodva tudunk rühelleni: alvilági folklórt (meg annak továbbbrondító paródiáját), utó-kolhozos bumfordiságot (hol van már Dogyin szépitgető agráridillje?), irdatlan szeméttömeget, rongyot, hulladékot a helyi „tatár piacról”, piramist macskakonzervből, kutyanyakörvet ékszernek és koronának, nyálas parafa dugóval körbe-smárt, igazi tetoválást, minden mértékben (holott már kedvenc olasz csapatunk újabb szerzeményeit sem tudjuk nézni, ki kell menekülni a futballból is!); padlót borítani tépik apróra a *Mona Lisa*-reprodukciókat, Gertrud itt egy Elena Ceausescu, s érteni szó szerint is kell, hogy „tetemre: hívás”, s persze hogy „valami bűzlik Dániában”, ha az első sorban ülők orra előtt rivaldaként szétrakott vágószéki marhacsonatok árasztják a penetráns, rothadó illatot. S mégis: kicsit egyszerűsített szöveggel a *Hamletet* adják, s bádognakában tocsogó retkessarkúak a tavasz ünnepét imitálják; „Gamlet”, *igyi szuda*, te kis tetovált „köcsög” (Oleg Jagogyin), vagy te azért légiesült, jeszenyines sors-áldozat, míg a civilben „tudós” rendező, Nyikolaj Koljada lekoszosodott szárnyas angyalként úgy jár közöttük, mint hajdan az ő „szegény színházában” T. Kantor, s a létezés borzalmáról, de mégis a létről, ez a keserűn, konokan és szinte ellenszakkralisan fölmutatott szörnyűségesség többet mond el, mint megannyi esztétikai szépség és finomság. Megadtuk magunkat, meg letünk győzve, noha nem biztos, hogy mindent ilyen tálalásban szeretnénk magunkhoz venni; a közelítésben az *Endstation* előtt vár még minket: Castorf.

1. Peter Stein *Ördögök*-rendezése

2. Lulu

3. A Vég című
Warlikowski-rendezés
(Nowy Teatr, Varsó)

4. Warlikowski
(A)polloniája



1.

Mention Boccallini felvétele



Elisabéth Carecchio felvétele



Magdalena Hueckel felvétele

A berlini Volksbühne Frank Castorfja: német, szintén orosz témával, Csehov *Három nővéréből* és *A parasztlak* című erősen szociologikus elbeszéléséből összedolgozott *Nach Moskaujával* (*Moszkvába!*), melyről jeles pályatársaink minden tudhatót és kedvezőt elmondtak már. A magunké, illőn, most is csak párány kiegészítés: hogy az előadás (itt a párizsi évad egyik legfontosabb eseménye) a tavalyi bemutatók óta csak javulhatott még, a többiek felnőttek a szédületes Kathrin Angerer mellé, ki ordináré Natasaként úgy ül be a „cárnői” trónba, mint egy feltűzött hajfonatú ukrán–orosz deliráns, nacionalista gőzös pöfetege. Kevéske kételyünk csak a népi vonalat illetően van: nehéz hinnünk, akár csak szándékként, mit Castorf didaktikus kísérőiben hajtogat, hogy a „lumpenproletariátus lesz majd a történelmet mozgásba hozó erő”; vagy hogy éppen az ő jelölésükből hiányzik az a (divatjamúlt szóval:) „életesítő hitel”, mely hajdan az absztrahálásra bár szintén hajló Grüber életképét (*Az országúton*) jellemezte – igaz, Castorf mondhatná, éppen így akarta, az értelmiségi, a „művész” a „népről” csak teátrális elidegenítéssel, idegenkedéssel beszélhet.

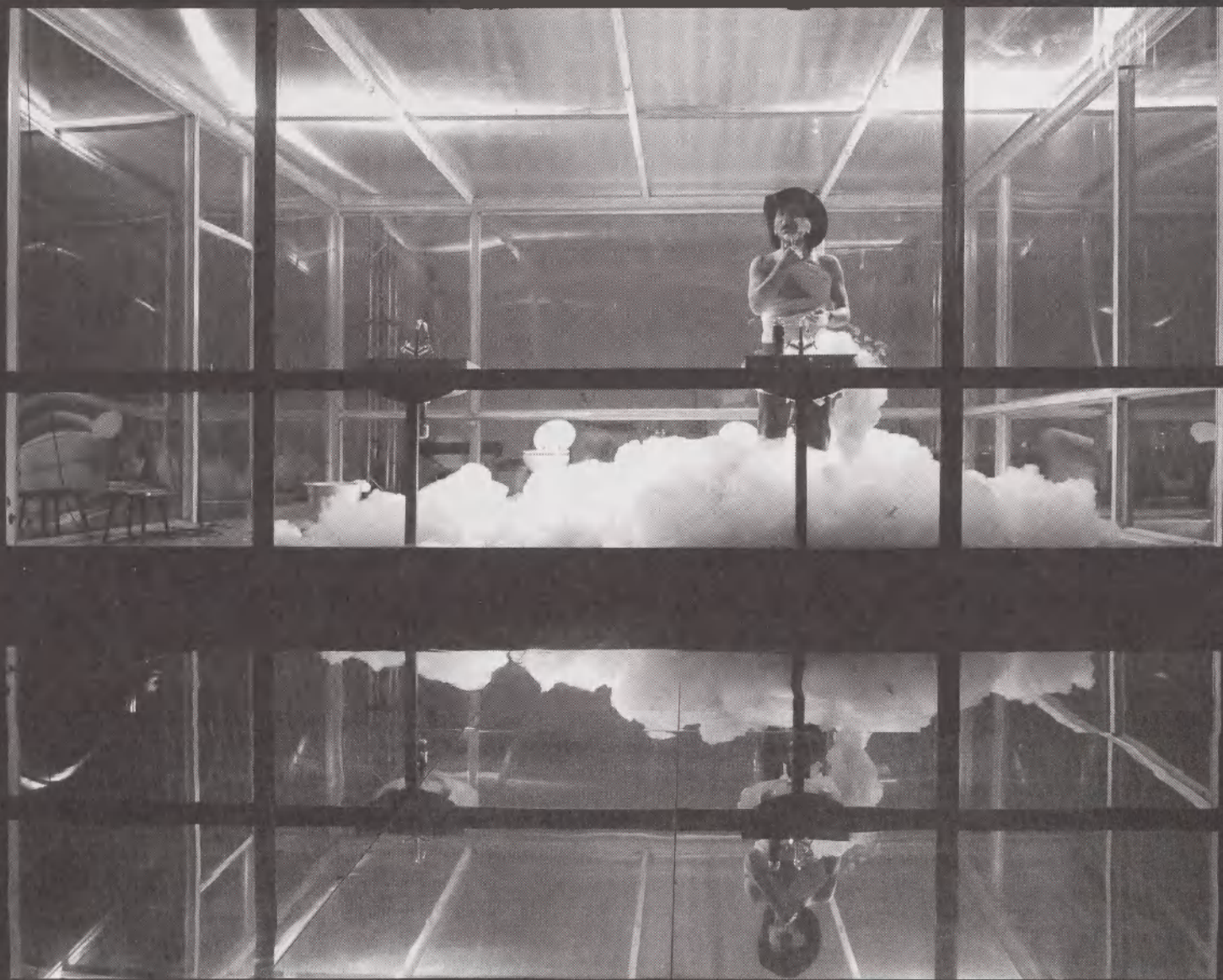
A másik remek formában lévő német a berlini Schaubühne még mindig fiatal (1968) igazgatója, Thomas Ostermeier, aki két rendezését is elhozta Párizsba. Jót, de kevesebb szót igényel a Lars Norén-darab (*Démonok*): témában és látványban mintha csak folytatása lenne a korábbi Ibsen-sorozatnak (*Nóra*, *Hedda Gabler*, *John Gabriel Borkman*): dizájnos lakás, előlről–hátról, videózás a fürdőszobáig, elromló házasságok, sok szesszel lo-

csolt utazás az éjszaka mélyére, kibukó tudatalattikkal stb. Izgalmasabb a shakespeare-i *Othellója*, mely oly tömény és intenzív, mint legutóbb a temetői sárba, zuhogó esőbe kivetett, kicsit bohóckodó, kicsit puhány és szuszogó („tikkad, mert kövér”) Hamletje. Mint minden céltudatos alkotót, Ostermeiert is persze a jelen érdekli, de a részletekig kiválóan olvasva tudja a múltat is, s benne azt, amit a múlt nem tudhatott ennenmagáról. Velencében vagyunk (hol WS persze soha nem járt), vagyis fiktív térségben, egy fel-feltöltött közbülső medencével, ebben úszó nászággal is, a körbeülő freejazz-zenészekkel lehetnének Antonioni *Az éjszakájában*, egy fitzgeraldi díszletben akár. S a mese itt mondódik el az ambícióról, az irigységről, a gyűlöletről, a férfiversengésről, a rasszizmussal fűszerezett szexualitásról, de úgy, hogy egy alkalomra (vagy maradandóbbra) iga-



zat adhatón megbillen a hagyományos tipizálás: Othello nem nemesen öblögető Bessenyei Ferenc, hanem egy Nasszerra és egy jutasi/West Point-i kiképzőtisztre húzó jámbor bornírság; Desdemona nem szőke szépség, de a fekete hajú energia, kit nagyon bosszant a baromság és a gazság; Jago pedig (a kitűnő Stefan Stern, némely társával kívánatos új „antropológiai” jelenség a mai berlini–hamburgi színjátszásban) szintén „idegen” (spanyol), feszült húr, játékoság, csupa ín és

évad elejére, majd a végére elhozott két műről, egy triológia két kiadásáról, egy nyolc- meg négyórás darabjáról (*Factory 2.*, illetve *Persona. Marilyn*) a honban is lehetett eleget (és inkább kedvezőt) olvasni, egy alapos interjút is eme kiadvány 2010. júniusi számában. Vagyis, ismételve csupán: az egyik rész az amerikai „pop-art” hajdani sztárját, Andy Warholt (1928–1987), a másik pedig Marilyn Monroe-t állítja a középpontba; látni csak közepes filmszínésznőt egy jobb sorsra, több bol-



4.

ideg, a csavaros és a fullánkos szó mestere főszereplővé, afféle színre delegált rendezővé avanszál.

Közép-európai voltunk, a legjobb magyarságtól átvett, megőrzött vonzalmunk, hogy Grotovskitól és Kantor-tól máig nagy várakozással fogadjuk a lengyel színházat, mely még azzal is ígéz, hogy némely javaslatán, intencióján sokáig töprenkedhetünk. Így van ez a lengyel színház krakkói „pápájával”, Krystian Lupával is, kit a valóságos revelációként megélt Hermann Broch-adaptációtól, az *Alvajáróktól* Dosztojevskijen, Thomas Bernhardon, Nietzsche-n át a távolból is igyekszünk követni. Ezért sem öröm most enyhe csalódásunkat, legalábbis értetlenkedésünket megvallani. A Párizsba az

Magdalena Hueckel felvétele

dogságra érdemes lányban és asszonyban, s kiváltképp: hisztérikus és nyafogó platinaszőke parókás albínó pojácát – „Factory”-jában, a 47. utca ezüstsztanióllal tapétázott *loftjában* infantilis malackodások cinkosságában eléggé gyarló és szánandó népség tolongott és visongott, míg be nem köszöntött a májrak, az *overdose*, a bedilizés, az öngyilkosság meg az AIDS, azt pedig döntse el az utókor, volt-e maradandó életműve a „momás” AW-nak, vagy csak némely, a művészetnek szegezett meghökkentő kérdése, ért-e akár csak annyit, mint a még nagyobb „mumus”, Marcel Duchamp. De mit akarhatott ezzel a kettős hagiográfiával (hárommal, ha a Simone Weil-részt is számítjuk) Krystian Lupa, ki azért



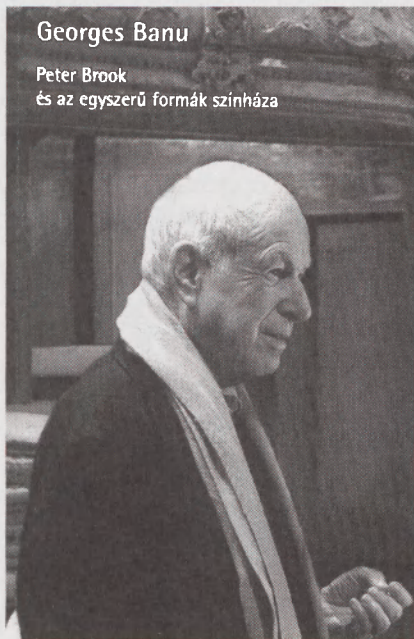
itt is hozza legjobbját és jellemzőjét, hipnotikus időlebegtetését, a „tágítást” a zümmöggető csendben, meghatározhatatlan erotikus auráját (titkát?), a „jelöletlen”, a „köztes” jelentésszerű feltöltését; remek a színészei, a régi társ Piotr Skiba, pedánsan, vaksin tipegő, közönynyel önző, nyafogó AW-ként, avagy MM legbarátabb magyar fotósaként, André Dienesként, s oly szépséges, oly kislányos MM-ként Sandra Korzeniak, hogy zuhogó esőben vállát gyöngéden átfogva menekítenénk viharokba. S mi az, ahová továbblépni, amiből kilépni ideje, kísértése Lupának? Szabályos történetmesélés vagy akár mítoszillusztrálás helyett kitapogatni új elbeszélési eljárásokat, kollázsragasztással, szórakozott fülre találó belső monológgal, mellébeszéléssel például. Most ennél is inkább: a hosszú fölkészülés során, a véget nem érő improvizációkkal „csapatával”, emberanyagával is kísérletezni, közelről figyelni a színész átalakulását a magánlényből a jelbe, a *personába*, téve ezt lélekbúvárként és lélekvezetőként, guruként, eldönthetetlen, hogy perverz vagy puritán pástorként. Hogy ő ki és mi a játékban, helyeselhetően marad a homályban, kár viszont, hogy a néki oly fontos, ma mindennél fontosabb előmunkát is, míg jut nekünk éppen a választott „ikonokról” nem sok újat mondó végeredmény, az előadás. Mi beülünk a publikus teátrumba, ő erősen jelzi, hogy éppen onnan van kilépőben; kissé ezt „játsozta” már az ő mestere, T. Kantor, ezt adja tovább Lupa „legjobb tanítványának”, a nála húsz évvel fiatalabb Krzysztof Warlikowskiéknak...

Nos, nyilvánvalóan Warlikowski színházában vagyunk, az ő világában, a párizsi Théâtre de l'Odéonban, ahová a rendező a varsói Nowy Teatr produkciójában hozta el legújabb, *Vég (Koniec)* című jó négyórás (s meg- s beleélvén annál jóval többnek tetsző) játékát: fenyegetően tágas és ritkásan belakott a térség, falak tolnak és csukódnak ide-oda, van videózás, sőt vetítívázzal, hátsó széksorral afféle „mozizás” is, csak az egyébként ritmizált, hangsúlyozó, ellenpontozó menetben elsőre mintha nem lenne összefüggő cselekmény, legfeljebb egy lassacskán kiadódó tematikai és asszociációs hálózat. Segít hozzá, hogy megadódik a szövegmontázs hármasság forrása? A francia Bernard-Marie Koltès-nak alig ismert, enyhén bűnügyi filmforgatókönyve (*Nickel Stuff*) a félproletár, félig kispolgári környezetből kitörni akaró táncos lábú fiúval, mely „lengyelesítve” netán enyhe önéletrajzi visszatekintést is engedményez; Kafkától (és Orson Welles-től) foszlányok *A perből*, elmélkedni a Törvényről és a Rendről, bűntudattal a nőkről, a kurválkodó és pártoló Lénákról (s anyákról, színésznőkről, elhagyott, kielégítetlen szeretőkéről), meg a kis példabeszéd, a *Gracchus, a vadász* (a „graculus”, ki újfent a „csóka”, František, cseh cégéren), ő, egy Ahasvérus, az élet és a halál között bolyongó Hollandi, a „létszám feletti megjelölt”, ki egykedvűen sóhajt: „senki nem olvassa majd, amit most írok”; s hozzá, kiadósan, az a dél-afrikai Nobel-díjas John Maxwell Coetzee, ki számos okkal KW kedvenc írója, erre-arra, főként a bizonytalanra, az apóriákra szócsőfélesége is, hiszen már az *(A)pollonia* hosszú záró „szónoklata” is

tőle volt idézet; most ugyanazzal a (magyarul is olvasható) *Elisabeth Costello*-val, címadó öregedő írónővel, ki egy Kafkára rájátszó, véle vitatkozó fejezetben (*A kapuban*) egy balkánias, osztrák–magyar monarchiás porfészekben, határváros intézményes bejáratánál vesztgázárban várakozik, mert képtelen kitölteni a belépésre följogosító kérdőívet és deklarációt, mert nem tudja meggyőzőn állítani: miben hisz, kétely nélkül hisz-e valamiben; de hát így ő: „író vagyok, fikciókat árulok a piacon, csak átmeneti heteim vannak, azok is inkább akadályoznak a munkámban”, avagy citálja ő, az Afrika-ner(in) a lengyel Miłosz: „a láthatatlan titkárnoje szeretnék lenni, hangokat közvetíteni”...

Váltakozik, szöveződik egymásba a három (és fél) szövegkönyvfoszlány, s társulhat még megannyi nyílt, rejtett „vendégszöveg”; mennek át egymásba a színlélek, nagyon méretes proliakásból kórházi szobába, mely laboratórium és etnográfiai szertár is lehetne, bárpuhától bornírt adminisztráció íróasztaláig, vesztgáz lazaretjéig. Képlekenyek a színészek, intenzíven tartják a távolságot, jól adják azt a kvázi-figurát, kinek minnek színesebb ismerveit és úgynevezett „mélységeit” nem hivatottak fölmutatni; így teremtet meg, a zenei zümmögéssel, a „nyitány” hosszan ismétlődő táncos arabeszkjével (művészetallegóriával?) is valaminő lassított-képes, oneirisztikus és beszélő is némafilmnek és ólomvizesen delejező akváriumnak hangulatát: az elbizonytalanított hol után a meghatározhatatlan végidő-és-hely jelentését: azt a véget, mely az örök ismétlődés újra és újra előbukkanó állomása, purgatóriumi váróterem, határ és küszöb a tartomány előtt, honnan a lélekben oly rokon Nádas Péter s még egy-két utazó kivétellel kevesen tértek meg, ők sem továbbítható üzenettel, nem kell harcos ateistának lenni hozzá, hittagadónak, hogy hinni, hátha nincs is üzenet. Warlikowski játékát nézzük megigézetten, mert sok minden történik az ő színpadán, de beszélni csak úgy lehet róla, mintha darabja csak kérdések ruhaakasztója volna. S a kérdések az önmagának szüntelenül föltettek, de persze nekünk is mellünknek szegezettek: mire a történelem és a történések hívsága?; milyen a hit a hitetlen katakombájában?; mivel azonosulni, ha igény a szabadság: mindentől?; mi az *amor* és mi a *caritas*, ha gyakorolva, megtagadva kísérője lehet egyiknek a bűntudat, képmutatás, önösség, melasz, ragacs a másiknak?; meg-é előrébb a tudomány által, mi nagyokat döccen, s fordulna akár vissza?; mit tehet az irodalom, a művészet?; vagy csak nagyon triviálisan az esendő ember, kit megérint az elmúlás? Válasz persze nincsen, gyanítható, hogy sokadszorra nézve sem. De mégis marad a kihívás zavart, zaklató bizonytalansága, jutni tovább a megfejtésben; házi vetítőkben újra és újra lejátszani a *Koniec*-et, képzeletben, míg nincs róla DVD-s fölvétel, avagy képzeletben szintén, metaforikus bővítéshez meghívni, hallgatni, szövegezni Pilinszkyt és Mészölyt meg Krasznahorkait, Nádas-t, lám, megint, meg koanozni Tandorit, akkor se feledjük, ha régen nem írtuk le nevét, a hajdan „színház” és máig lelkiüti „lengyelest”, Pályi András-t.

Georges Banu

Peter Brook
és az egyszerű formák színháza

Könyvtárnyi irodalom jelent már meg Peter Brookról, amelynek csak töredéke olvasható magyarul. Georges Banu könyve, a *Peter Brook és az egyszerű formák színháza* sem Magyarországon látott napvilágot, hanem a kolozsvári Koinónia Kiadónál, amely rendszeresen publikál magyar nyelvű színházi szakirodalmat. Szinte kivétel nélkül olyan típusú köteteket hoz ki, amelyek nálunk teljesen hiányoznak, viszont a legnagyobb szükség volna rájuk. A nincs és a tudományos publikáció között. Hogy érthetőbb legyek: a mi színházi könyvkiadásunk nem ismeri a lektúr és a steril elmélet közötti középutat. Olcsó színészfecsegések és tudományos elvontság között választhatunk. Az előbbi bulvárigényt elégíti ki, az utóbbi egy tucat vájt fülű teoretikus magánügye. Mindkettőre van igény, létezzenek is, de nem kellene elfelejteni, hogy az élő, gyakorlati színházhoz egyiknek sincs köze. A szórványos kritikai kötetek, a hébe-hóba kiadott, hétköznapi elmével is fölfogható színháztörténeti tanulmányok, illetve az egy-egy alkotóról jóval a haláluk után összeállított cikkgyűjtemények, interjúkötetek, ritka biografikus dokumentumok nem pótolhatják a magyar és a világszínházról, a történeti múlttól és a folyamatos jelenről szóló, közérthető, olvasmányos, élményszerű színházi irodalom hiányát.

Banu egyike a kevés élvezetes szerzőnek. Úgy ír a színházról, mint ami az élet természetes része, és nem

Koltai Tamás

A varázsló titka?

GEORGES BANU: PETER BROOK

ÉS AZ EGYSZERŰ FORMÁK SZÍNHÁZA

kell sem különleges előképzettség, sem speciális fogalomhasználat, sem absztrakt elméleti tudás ahhoz, hogy örömeinket leljük benne. Nem véletlen, hogy Brookkal egymásra találtak, sok tekintetben közös a gondolkodásuk. Azt mondja egy helyen, hogy „Brook lázad az ellen, amit ő az elmélet jogtalan elsőbbségének tart”. Őt idézve, csatlakozik ahhoz, hogy „képtelenek vagyunk olyasmire támaszkodni, ami elméleti, függetlenül attól, hogy mi az”. Ez nem elméletellenesség, még kevésbé a saját munkájáról és a színházról mint kommunikációs formáról való nyilvános beszéd és írás elutasítása, ami olyan szántalmasan jellemzi szinte a teljes magyar színházi szakmát – kevesen beszélnek és írnak olyan sokat a színházról, mint éppen Brook –, ő csupán azt érti elméletin, és azt utasítja el, „ami nem esett át a gyakorlat próbáján”. A gyakorlatot pedig az élmény igazolja. Nem színház az, ami nem élményszerű. „Az ő színháza vágyat fejez ki, és sorsot fogad el – mondja Banu. – Ami nem gátolja meg, hogy egy előadás »igaz pillanatai« fennmaradjanak az emlékezetben, hogy egy megélt esemény élményei legyenek. A néző nem felejt el ezeket, mert annak idején a mindennapi életből hiányzó vitalitás érzését kapta tőlük.”

Az ilyen megfogalmazások az elméleti emberek agyára mennek. A csaknem négyszázötven oldalas könyv tele van hasonlókkal, és ez az egyetlen módja annak, hogy az olvasó közel érezze magához Brookot, „aki távol áll attól, hogy teljesen szokványos rendező legyen, mégsem lesz totális alkotó, saját univerzumok létrehozója”. Pontos és fontos megállapítás. Brook nem alkot teóriákat, és nem épít fel olyan „önálló világot”, mint akár Strehler, Ljubimov, Chéreau, akár bárki más,

az újabb generációból például Perceval, Marthaler, Castorf. Nem beszélve nagy barátjáról, aki iránt egész életében elkötelezett volt – csak éppen mást csinált, mint ő –, Jerzy Grotowskiról. Brookra az a legjellemzőbb, hogy nyitott. A XX. század színházi reformerei közül Artaud és Brecht hatott rá leginkább – sokak elméjében már ez a két ember sem férne össze –, de aki közvetlenül ki tudja mutatni a hatásukat az előadásában, az varázsló vagy csaló. A nyitottság egyike a legfontosabb fogalmaknak Brook szótárában. „Készen kell lenni rá”, idézi Banu a *Hamlet*ből a montaigne-i filozófiát, de ez esetben nem a halálról van szó, hanem mindenről, ami hatás és befogadható. „Végeztünk”, mondta egyszer egyik színésze, Yoshi Oida, egy gyerekelőadás után. „Igen, végeztünk – válaszolta Brook –, de csak azért, hogy valami másba fogjunk.” Nem ráülni az eredményre, nem ismétetni, nem élvezni a hatást, hanem továbbmenni, mindig mozgásban lenni, sohasem megállni. Ez Brook színházi mottója.

Számomra, aki kis híján egyidős vagyok Banuval, különösen érdekes, hogy ugyanannak a két előadásának – a *Lear királynak* és a *Szent-ivánéji álomnak* – a hatására váltam a rajongójává, mint ő, és a párizsi Kísérleti Központ (CIRT) megalakulása után is ugyanakkor kerültem közelebb hozzá, amikor ő: az első nyilvános bemutatóval, az 1974-es *Athéni Timonnal*. Nekem persze nem adatott meg ettől kezdve közvetlen közlőről és folyamatosan követni a munkáját, de ott és akkor mindenesetre beszélni tudtam vele, kétszer megnézhettem az előadást, betekintheztem a Bouffes du Nord egyik próbájába – személyes inspirációt kaptam róla szóló, két évvel később megjelent könyvem megírás-

sához. (Talán annyi előnyöm volt még, hogy láttam az 1968-as londoni *Oidipust* is, Seneca drámáját, amelyet a Nemzeti Színházban rendezett – gyanítom, Banu ezt még kihagyta –, és amely élményszerű magyarázatot kínált a későbbiekre, amikor Brook érdeklődése a színház gyökerei felé fordult.) Mindaz, amit Banu a párizsi újrakezdésről, a próbáról, a csoportról, a gyakorlatokról, a másik emberhez fordulásról leír, számomra, ha csipetnyi is, de élet – nem irodalom.

Átéltém, hogy mit jelent számára a közvetlen kapcsolat *a másikkal*. Hogy nem tudtam nagyobb érdeklődést mutatni iránta, mint amennyit ő mutatott irántam, a harminckét éves fiatalember iránt, aki azért jött, hogy kikérdezze, „profitáljon belőle”. Hogy mit ért kontaktuson, ami minden találkozás, vagyis a színház alapja. Hogy a próbán miért alkotott a földön ülő színészekkel kört, ahonnan a beszélgetésből nem jutott el hozzám – akit kivételesen beengedett, holott nem szereti a próbán a vendégeket – egyetlen szó sem. Hogy miért rendezi át még a konferenciatermet is, hogy csökkentse a távolságot a résztvevőktől. Megértettem, mit ért a bizalmon, amikor egy évtizeddel később Micheline Rozan egy lazán, de komolyan ejtett mondat kíséretében („Ne adja tovább soha senkinek!”) megadta az otthoni telefonszámát, hogy a megbeszélte időpontban fölkereshessem a Bastille térhez közeli lakásán (megtörtént).

Brook színházát nem érthetjük meg a személyisége nélkül. Brook Eckermannja, Georges Banu a megértéshez visz közelebb. Rövid, pár oldalas fejezetekben mesél, a tematikát ötvözve a kronológiával, előre is halad, vissza-vissza is tér ugyanoda, mint amikor követ dobnak a vízbe, mindig máshová, de a víz úgy gyűrűzik, hogy újra meg újra érinti a korábban fölbolygatott területeket. Sokszor gyűrűzik az elbeszélés ugyanazokban a körökben. Az egyik ilyen kör a konvenciók elutasítása, a lehatolás a gyökerekig. Nem új olvasatot akarunk a *Hamlet*ből – a régi olvasatoktól akarunk megszabadulni, mondja a 2000-es évek elején. De már harminc évvel korábban is a konvenciók ellen lázadt, amikor ösztűz alá vették a nemzetközi csa-

pattal való párizsi indítást. Banu szerint Brook azért jött el Londonból, mert ott már kurrens esztétikai eszmefuttatásnak tűnt, amit Párizsban még provokatívnak tartottak. El akart szakadni a szellemi rokonságtól, ami a „kontextushoz” fűzte, és ebben Brecht volt a segítségével. „Brecht megértette – mondja Banu –, hogy valódi lázadás csak ott jön létre, ahol erős a törvény, és ahol makacsul harcolnod kell a törvény ellen ahhoz, hogy kifejezhessd magad.”

A nemzetközi csapat egyike a legfontosabb döntéseinek. (Maga a csapat is. A hozzá szellemileg közel állók egyikét, Gurdijeffet idézi: „Egy csapat a kezdete mindennek.”) A multikulturalitás azóta is a párizsi munka alapeleme. A kapcsolat megteremtése – adott esetben – közös nyelv és közös kultúra nélkül egymás megértésére törekvő emberek között. Még a nyílt napok közönségével is végrehajtja azt a kísérletet 1986 márciusában, hogy beszéljessenek egymással a Ted Hughes által kitalált nyelven, *orghastul*. (Banu leírja, hogy a különböző nemzetiségű jelentkezők közül egyetlen nő volt, egy magyar.) „Mindig is meggyőződésemm volt – mondja Brook –, hogy egy multikulturális csoport más jelentéseket hoz létre, mint egy kulturális tekintetben homogén csoport; hogy a többféle kultúrához tartozó színészek együttes jelenléte kidomborítja a mű mitikus vonásait – mindenkinek a maga kultúrájából kiindulva érti a szöveget.” Az *ikekben* „japán vagy angol színész is játszhat feketét anélkül, hogy ez a tény más értelmezést is lehetővé tenne, mint amit a színházi látószög befogni képes”, írja Banu. Magam végigolvastam a 2000-es *Hamlet* kritikáit (Claudiust és Hamletet fekete színész játszotta, Gertrud fehér angol, Ophelia indiai, Polonius fehér angol, a Színész japán volt), sehol még csak utalást sem találtam arra, hogy ezt külön *értelmeznék*. Kivéve Gyulán, egy konferencia-hozzászólásban. A hozzászóló magyar volt (amiben nem rasszprobléma, hanem csökevényes színházi gondolkodás orrontható).

Georges Banu könyve azért kivételesen izgalmas, mert megcáfolja azt a hamis hitet, hogy a színházról

– bármilyen színházról – csak a kiválasztottak, bennfentesek magánhasználatra szóló, a beavatlanok számára fölfoghatatlan tolvajnyelven lehet beszélni, és ezt éppenséggel korunk legnagyobb rendezője, Peter Brook munkássága révén bizonyítja. Ez a Daróczi Enikő fordításában megjelent kötet színesen, elevenen és szakmailag magas színvonalon teszi hozzáférhetővé Brook közvetlen színházát, amely ugyanilyen természetesen, érzékien és gondolatgazdagon nyílik meg a befogadására nyitottan közeledő nézőknek is. Nem véletlen a címben használt fogalom – „az egyszerű formák színháza” –, Brook valóban a lehető legegyszerűbben közvetíti a számára fontos tartalmakat. Egyszerűen, de nem leegyszerűsítve. Épp ellenkezőleg. Banu meséli, hogy amikor 1981-ben egy párizsi stúdióban Don José börtönajtájának nyitorgását keverték a *Carmen tragédiájához* – két órát töltöttek el pusztán a börtönzajok felvételével! –, a munka befejezése után együtt utaztak a párizsi autóáradatban (Banu szereti az ilyen színes anekdotákat), és Brook hirtelen arról kezdett beszélni, hogy ő volt az, aki megkedveltette a párizsiakkal a kétértelműséget: „Nem az igazság hiányának kétértelműségét, hanem a bizonyosságokkal szemben álló, relatív igazságokét.”

Így igaz, aki kicsit is ismeri Brookot, tudja, hogy nincsenek végleges válaszai semmire, csak kérdései vannak. Ez az egyetlen, mindennél fontosabb *bizonyosság*, amely a könyv minden egyes lapjáról sugárzik, bárhol ütjük is föl. És tényleg beleolvashatunk akárhol, vehetjük úgy is, mint egy aznapra rendelt szellemi tornát, elég akár egy-két oldal naponta, hogy megmozgassa színházi gondolkodásunkat. Hogy ő maga, a rendező (nem szereti, ha gurunak nevezik) hogyan csinálta, vagyis a „mutatványt” persze sohasem fogjuk megtudni, meg hát nincs is varázslat, a „varázsló”, mint egykor Oberon a *Szentivánéji álom*ban, mutatja, hogy nem vetett be trükköket, nem csalt, üres a keze. „Mindenkinek magával viszi a titkait a sírba – mondja Banu –, és ez alól Brook sem lesz kivétel.”

Koinónia, Kolozsvár, 2010.

Sediánszky Nóra

Szerelem és mágia az operában

JEAN STAROBINSKI: A VARÁZSLÓNŐK



Jean Starobinski genfi székhelyű eszmetörténész, irodalomkritikus, nem utolsósorban pedig lebilincselő, szellemes, szórakoztató és rendkívül olvasmányos stílusú író. Imponálóan hosszú pályafutása során (1920-ban született) számos egyetemen tanított, lett díszdoktor, több akadémia választotta a tagjai közé (természetesen a „nagy” Francia Akadémia is). Kiváló tollú, első-sorban a francia kultúrával foglalkozó szellemtörténészként (a „magányos sétálónak”, Jean-Jacques Rousseau-nak például nála aligha van alaposabb ismerője) egyesíti magában a nyugat-európai kultúra szintetizáló hajlandóságát a – talán – kelet-európai gyökereiből is adódó érzékenységgel (a *melankólia* fogalmát is alaposan körüljárta már írásaiban); ráció és irracionalitás kölcsönhatásra épülő, szokatlanul harmonikus összefonódása jellemzi munkáit.

Az Európa Kiadónál megjelent kötetével izgalmas területet térképez fel: az operák mitikus, sokszínű

és *mágikus* birodalmát, a tőle megszokott, interdiszciplináris könyvnyedséggel, bejárva a társművészetek, a pszichológia, a mitológia, a társadalomtudomány és a történelmi anekdota megfelelő tartományait. Fogalmazásának könnyed eleganciája, társalgásának szellemessége, kultúrtörténeti gazdagsága Szerb Antal írásművészetét, gondolkodói nagyságát, például *A királyné nyakláncát* idézi az olvasó emlékezetébe.

A zene varázshatalmáról, érzékiségéről, a benne megbúvó (vagy nem is annyira megbúvó) „szép titalmasról” sokan és sokféleképpen írtak: Tolsztoj a veszedelmes, mindent feldúló, maga alá teremtő *kísértésként* értelmezi a *Kreutzer szonátá*-ban, Kierkegaard Don Juan démoni erejével azonosítja, Nietzsche az ember dionüszoszi énjének kiáradását látja benne... és a sor még folytatható. Nyilvánvalóan van a zenének szelídebb, megnyugtató, feloldó, harmonizáló oldala is, ám kétségtelen, hogy a drámaiságot, az érzéki megtapasztalást, az ösztönöket és a tudatalattit jóval a verbalitáson túli erővel fejezheti ki. Talán ezért is szenteli Starobinski könyvét az operairódalom leghíresebb, legmitikusabb csábítóinak vagy – Kierkegaard-hoz hasonlóan, csak éppen más aspektusból, más megközelítésben – magának a csábítási vágyának, csapdába esésnek és megváltásnak. Nem csoda, hogy elemzését, ezt a sajátos kultúrtörténeti utazást az egyik legarchaikusabb origóból, Odüsszeusz és a szirének találkozásából indítja el. Hiszen valóban ez volt az első *szirénének*, elcsaló melódia, szívfájdító édesség, melynek dallamát nem ismerjük, nem ismerhetjük ugyan – mégis azt a lenyűgöző jelenséget örökíti meg, amikor valaki a *beteljesülés* (tudás, hatalom, szépség) ígéretével próbál

halálba dalolni, lépre csalni, uralma alá hajtani, megidézni.

A bűvös-bájos-alattomos-megfoghatatlan szirének tengerszín köpenyéből csak úgy sorjáznak elő a többiek: Armida, akit a Jeruzsálem meghódításáért (vagy annak álcájában) földeket dúló, lázrohamban fetrengő keresztes lovagok álmodnak maguknak sajátos menekülési útként, narkotikumként, vágott délibábként; Petrarca Laurája, aki „ha dalol, az a lélekben visszaárad” (Laura nem operahősnő, nem is csábító, ám elérhetetlen múzsa voltában mégis a vágott, két lépéssel a férfi előtt járó *ideál* megtestesítője); Rousseau Narkisszosza, akit önnön tükröképe térít le a „helyes útról”; Turandot, a halálos holdistennő, a *Tannhäuser* pusztító érzékiségű Vénusza, Kundry, Parsifal gyönyörűségesen ocsmány kísértője, Carmen, minden csábítónők operabéli kvintesszenciája, Prévost abbé Manon Lescaut-ja, a franciák másik nagy bűnbe vivő és önmagát is felemészítő varázslónője. Ám hogy a sok névtől, eseménytől, adattól, dátumtól és történettől akkor sem szédülünk meg, ha ismerjük őket, és akkor sem, ha most hallunk róluk először, az Starobinski érdeme. Magától értetődő természetességgel fogja kézen és vezeti végig az olvasót az emberiség kultúrtörténetének csaknem kétezer évén, személyes ismerősünkké téve tudósokat és uralkodókat, művészeket és mitikus hőseket, szörnyeket és újságírókat, a párizsi Opera múlt századi portását és olümposzi isteneket – tökéletesre nyírt francia kerteken suhanunk át, barlangokat és tengereket látogatunk, ott vagyunk félhomályos szeparéokban és tudományos társaságok asztalánál, kocsmákban és az austerlitz-i csatatéren. Természetes könnyedséggel veszünk részt egy, azóta már elfeledett *Romeo és Júlia*-opera párizsi előadásán Napóleonnal együtt, látjuk a császárt kegyesen elbeszélgetni Tolsztoj gróffal, az orosz követtel, és ugyanilyen természetességgel elmélkedhetünk pár oldallal később a szerzővel együtt arról, hogyan láttatja fél évszázaddal később a fenti Tolsztoj gróf egyik unokája a csatatéren sebesülten fekvő Andrej Bolkonszkij herceggel megkapóan parányinak a végtelen égbolt alatt a franciák ret-

tegett hadurát. Mindez csak apró adalék, néhány példa arra, milyen elegáns, könnyed mozdulattal nyit ablakokat a szerző különböző korok különböző tájaira, vág ösvényeket idősíkok és gondolkodások között. Könyvének lapjain játszi természetességgel fog kezdet Wagner Pügmaliónnal, Grimm Baudelaire-rel, a Kékszakkallú Honoré de Balzackal. A szerző nem csillogtatja hatalmas műveltségét, nem hivalkodik vele – gondolkodó sétái során (hisz minden egyes fejezet gyönyörűségre csábító kiruccanás térben és időben) olvasója számára is kézzel fogható kincsestárrá teszi, míg ő maga is *elvarázsol*, szórakoztat, elgondolkodtat, óhatatlanul nevel is a műveltség, a gondolkodás mindenki számára elérhető, mégis sokszor oly távoli fényűzésére.

A teleírt papír, a műelemzés, egyes tudománygyanús témák felvetése is lehet érzéki és magával ragadó? Paradoxonnak tűnik, mégis így van. Ha nem csupán a tárgy, de a tárgy kezelése is – megint csak Kierkegaard szavaival – érzéki és zseniális. Mozart az operát a zenei műfajok királynőjének, kiteljesedésének tartotta. Az is: nézőpontok kavalkádja, felfokozott drámaiság, konfliktusok folyamatos egymásba szikrázása, áriákban, kvartettekben és *unisonókban* sistergő feszültség, mintha szüntelen török merednének egymásra... nézőpontok, ellentétes vélemények, lelkiállapotok olyan szimultán megjelenítése, mely csak a zene nyelvén lehetséges – gondoljunk csak a *Figaro házasságának* második felvonásbéli monumentális fináléjára, ahol mintegy nyolc szereplő beszél, jajveszékél, sír, kacag, dühöng, vágyakozik, szerelmeskedik, csal és csalattatik egyszerre, egy időben a színpadon. Starobinski mesteri esszéregénye a csábítás műfaját és a műfaji elcsábítást veszi górcső alá. Hogy lehet szerelembe esni egy illúzióval, egy vágyképpel, egy zenei futammal, egy imágóval – egy egész műfajjal... Hogy lehet megkísértődni és megváltódni egy és ugyanazon történet és zene által – lásd Parsifal és Kundry legendáját. Poppea hatalomvágyó *szirénéneke*, Elektra diadalittas haláltánca a dekadens Bécsben, Alcina barokkosan buja varázsszigete, a fénnel varázsló Ariane szimbolikus Canossája mind egy tőről fakad: a beteljesülés, a bűnbeesés és az újjászületés ígérete élteti. Egy olyan tapasztalás vágya, mely az emberi élet hétköznapiiban elérhetetlen és elviselhetetlen – de távoli visszfénye nélkül minden percünk pusztá sivatag.

Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009.

SUMMARY

The issue opens with an essay by János Salamon who analyzes the contemporary relevance of Jean-Jacques Rousseau's 1758 theory asking for the abolishment of theatres in the name of virtue.

In memoriam... Zsolt Huszár, a young and gifted actor lost his life in a tragic accident; author and actor János Gosztonyi signs his obituary. Two of her one-time collaborators, Judit Szántó and István Nánay publish their recollections of Mária Csabai-Török, former editor of our review, recently deceased.

In our column The Stage in Hungary Balázs Urbán publishes the next chapter of his account concerning his selector's work for the Pécs Festival: this time he examines the so-called „author's theatres” where the director himself puts together the show, supported by improvisations and collaboration of the company. In the same column Máté Gáspár discusses the antecedents and consequences of the new legislation for the theatres.

Two conversations follow. Orsolya Kóvári talked to László Katona, a young actor who came in 2002 from Transylvania and was until its dissolution a member of Árpád Schilling's well-known Chalk Circle company. Andrea Tompa asked for the views of Gábor Takács, leader of the „Káva” cultural workshop, who talks of their work and of the method of TIE (Theatre & Education).

In our column Theatre History György Székely comments on Katalin Cseh's study published in our August and September issues on the role of the theatre in the 1956 revolution.

In our column on modern dancing Márta Péter portrays the personality and the work of Pina Bausch, while Sándor Márton Varga points to Jochen Schmidt's book on Pina Bausch as a perfect example of a small monography.

In World Theatre Gyula Sipos, our regular Paris correspondent, draws a comprehensive image of present-day Paris theatre.

Two books on theatre are also reviewed: Tamás Koltai uses also his personal experiences in commenting *Peter Brook and the theatre of simple forms*, a work by French researcher and critic Georges Banu and Nóra Sediánszky read for us *The Sorceresses* by Swiss theoretician and critic Jean Starobinski, a book about the mythical-magic world of opera.

www.szinhasz.net



Krystian Lupa Factory 2. című előadása párizsi vendégjátékon

K. Bieliński felvétele



El Greco: Bűnbánó Magdolna © Szépművészeti Múzeum, Budapest

EL GRECÓTÓL RIPPL-RÓNAIIG

NEMES MARCELL,
A MECÉNÁS MŰGYŰJTŐ

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2011. OKTÓBER 26. - 2012. FEBRUÁR 19.

FŐ TÁMOGATÓ



KIEMELT TÁMOGATÓ

