

# Színház

Virágos Magyarország

Kolibri Színház

Kortárs erdélyi  
magyar dráma

Színházi  
pénzügyek  
2008–2012

## Anamnesis

Epres Attila  
L. Simon László  
Hód Adrienn  
Castellucci



392 Ft



nka  
Nemzeti Kulturális Alap

# OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

2012. július 4. 19h, 5. 19h

# Vörös Szikla

OPERA HAT FELVONÁSBAN, KÉT RÉSZBEN

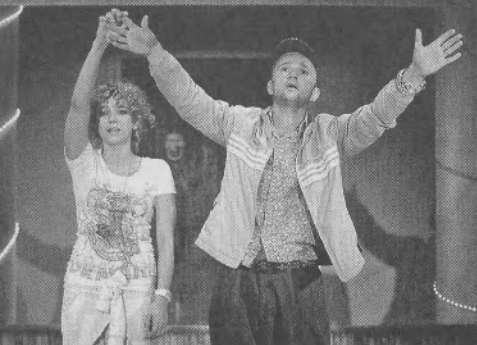
A PEKINGI NEMZETI NAGYSZÍNHÁZ VENDÉGGÁTÉKA A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZBAN

昆曲  
KUN OPERA



国家大剧院  
NATIONAL CENTRE  
FOR THE PERFORMING ARTS

[www.opera.hu](http://www.opera.hu)



VIRÁGOS MAGYARORSZÁG

(5. oldal)

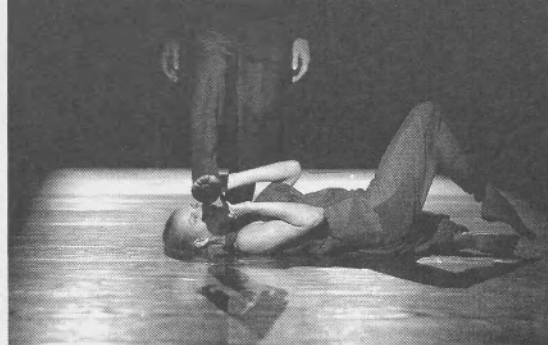
Kamra  
Schiller Kata felvétele



HATÁRON TÚLIAK SZEMLÉJE

(22. oldal)

Thália Színház



BETONLÓTUSZ

(43. oldal)

Hód Adrienn társulata  
Koncz Zsuzsa felvétele

## Magyar játékszín

- 2 Tompa Andrea:**  
**Vadak, emberek, istenek**  
Az *Anamnesis* a Katonában
- 5 Kiss Gabriella:**  
**Képtelenül képes természetrajz**  
A *Virágos Magyarország* a Kamrában
- 9 Herczog Noémi:**  
**Túl szép a gyerekeknek**  
A Kolibri Színház ifjúsági előadásairól
- 12 Székely Csaba:**  
**Golf-áramlat**  
A kortárs erdélyi magyar drámáról

## Finanszírozás

- 15 Szabó István: Valahol eltévedtünk**  
A színházak pénzügyi kálváriatörténete 2008–2012

## Fesztivál

- 22 Ady Mária:**  
**Mindennapi hiányaink**  
Határon túliak a Tháliában

## Interjú

- 28 Sós R. Eszter: Kritika és politika**  
– el kellene gondolkodnunk  
Beszélgetés L. Simon Lászlóval
- 30 Ménesi Gábor: Mindig marad nyugodt és szellemes**  
Beszélgetés Epres Attilával

## In memoriam

- 37 Kutszegi Csaba: Seregi**  
(1929–2012)

## Tánc

- 40 Szoboszlai Annamária:**  
**Egy jól kiegyensúlyozott pillanat**  
Hód Adriennről és a Hodworksről
- 42 Péter Márta:**  
**Bomlásból gazdagság**  
Beszélgetés Hód Adriennel

## Világszínház

- 45 Tompa Andrea:**  
**Egy felsértett Krisztus-arcról**  
Castellucci: előadás és polémia

**A címlapon:** Dankó István, Szabó Zoltán, Kovács Lehel az *Anamnesis*ben (Katona József Színház).  
Schiller Kata felvétele

**Kedves Olvasóink! Szerkesztőségünk elköltözött.**

Új címünk: 1126 Budapest, Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8. Telefon/fax: 214–5937, 225–1775

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 7. szám  
2012. július

Megjelenik havonta  
XLV. évfolyam  
HU-ISSN 0039–8136

[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu). Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,  
Nemzeti Civil Alap



Magyar Színház Portál  
[www.szinhaz.hu](http://www.szinhaz.hu)

Tomba Andrea

# Vadak, emberek, istenek

## AZ ANAMNESIS A KATONÁBAN

Talán akkor is szívesen újranéztem volna Bodó Viktor darabját a *Katonában*, ha nem keveredem – inkább csak virtuális – vitába kollégáimmal, ismerőseimmel. Ahogy Vlagyimir Nabokov azt állítja, hogy nincs olvasás, csak újraolvasás, úgy a színházban is az újranézés adja a biztonságunkat. Bodó előadásait újranézni gyakran azért is érdemes, mert az ember mást fog látni akár pár hét múlva is, hiszen ezek olyan szerkezetek, amelyek folyton változnak; az *Anamnesis* is ezt történt.

Mindenkinek meglehet a maga története a magyar közegészségügyről, bárhol él az országban, és azt helyénvalóan el is mesélhetné itt. Sokunké nagyon hasonlíthat arra, amit a színpadon látunk, csak egy szürkébb, kiábrándítóbb és feltétlenül humortalanabb verzióban találkozunk a valósággal. Kevesek tapasztalhatják meg azt, ami az *Anamnesis*ben vetített képeken szereplő emberekkel, orvosokkal való találkozáskor élhető át: hogy akár a magyar egészségügyben is vannak csodálatos emberek. A színpadi világ nagyon ismerős, a vetített világ kevésbé – de újdonságereje akkor is van, ha mindent tudunk, vagy úgy hisszük, hogy mindent tudunk a (magyar) közegészségügyről, melynek furcsa krikszkrakszokkal teli kórlapját mutatja fel ez az előadás. Valamit megtudunk – nem azt, hogy miért ilyen kiábrándító ez a rendszer, sem azt, hogy javítható volna-e.

A magyar közegészségügy állapotát (a *magyar* jelző magától értetődő, és mégsem különösebben hangsúlyos itt) színpadon ábrázolni rettenő könnyű és nehéz egyszerre, ezt bizonyára még egy – már államtit-



kárrá lefokozott – egészségügy-miniszter is belátja. A tragédia műfaja volna erre igazán kézenfekvő, de mivel ezt elsikkasztotta a XX. századi színház, már nemigen lehetséges. A groteszk vagy a – Bodó által is felmutatott – szürreális már reálisabb megközelítés (formájában nagyon különböző, ám hangjában hasonló volt Pintér Béla *Kórház*, *Bakony* című előadása bő évtizeddel ezelőtt). Talán nem ilyen szélesvásznú analízisben, de egyes kiégett, magukat érzelmileg felszámolt orvos figurák Térey János műveiben jelennek meg (Donner Kálmán az *Asztalizenében* és a *Protokollban*), vagy még inkább a film tudja remekül ábrázolni őket, mint Kocsis Ágnes alkotása, a kiváló *Pál Adrienn*. Érdekes módon a mai magyar realista dráma fősodra nem foglalkozik az orvos, az egészségügy, ahogy az egészség témájával sem. Talán nem találjuk hozzá a megfelelő beszédmódot? Látható azonban – főleg e két utóbbi példában, drámában és a filmen –, hogy az egyes figurák tudati-lélektani ábrázolása sokkal sikeresebb lehet, mint egy szélesvásznú, a magyar egészségügyet a portástól, betegőtől, hozzátartozótól a főorvosig bemutató összkép.

A témának tehát sok, rengeteg ki- és bejárata, megközelítése van. Bodó Viktor előadása mindkét utat járja, azt is, ami járhatatlan, és – állítják sokan – nem (elég) színházi, mert csak felvételeket vetít, melyeken orvosok beszélnek. Színpadi világa valóságos és szürreális egyszerre, ami azért is tölt



FENT:

Kovács Lehel, Lajos András, Czukor Balázs, Lengyel Ferenc és Hay Anna

BALRA:

Hajduk Károly, Molnár Gusztáv, Czukor Balázs, Hay Anna és Lengyel Ferenc

JOBBRA:

Lengyel Ferenc és Szirtes Ági

el a gazdagság érzetével, mert a színpad mögött mindig további világok nyílnak – lehet, hogy hasonlóak, lehet, hogy azok is az örület és a kiábrándult, embertelen sivárság világai. Az előadás elsődleges tere egy kórház vagy rendelőintézet várója számtalan valóságos és virtuális nyílással, kijáratokkal – az orvosi és nővérszobáktól, recepciótól a hullakamráig és a kávéautomatáig. E világ mögött sok további *történi folyamat*, az is, ami láthatatlan, hiszen ezen a színpadon minden mozgásban van. Nincs vezérfonal-történet, bár néhány alak szerepazonossága jól felismerhető: egy anyja holttestét kereső fiúé, egy portásé. (De hogy ez se legyen ilyen egyszerű, mindkettőnek van egy klónja: az egyik a ren-



Schiller Kata felvételei

dezó hasonmása, aki egyszerre létezik a kórházi és a színházi világban is; a portásnak pedig, mint említik, van egy hasonmása, akivel összetéveszthető.) Nincsenek szerepek vagy eljátszandó szereplők pirandellói értelemben, csak jelenetekben felvázolt helyzetek. A szerkezet nem töredékes vagy kihagyásos, hanem – ahogy az ilyen típusú színházra jellemző – egymás mellé rendelt, fejlődés nélküli epizódok sorából áll. A szerkezet választása nem véletlen, sokkal radikálisabban lehet ugyanis változtatni rajta előadásról előadásra, mint egy dráma- vagy történetmesélő produkcióban. Zenei szerkezetnek nevezhetnénk, amelyben nem ok-okozati struktúrát, logikai építkezést, jobb agyféltetés racionalizmust kell keresnünk, hanem belső

egyensúlyra, ritmusra támaszkodó folyamatot. Mert valamiféle nem történet- és szereplőalapú egyensúly persze kitapintható; alkotóelemei: ritmus, gyorsítás-lassítás, érzelmi közelítések-távolítások, „hideg” és „meleg” jelenetek váltakoztatása, bizonyos ismétlések, motívumok erősítése stb. A két társulat, a Katona és a Szputnyik színészei egyformán kiválóan zenélnek ebben a zenekarban – ha nem tudnám, hogy ki hová tartozik, aligha jönnék rá.

A képzelet, a játékosság, a váratlanság, az egész előadás gyorsasága (amelyet tudatos lassítások, megtorpanások fékeznek), dinamikája, energiája – mely egyszerre árad magából a kompozícióból és a játékosokból – kelti a gazdagság, a végtelen rendezői és színészi kreativitás érzetét.

Kétségtelen: az *Anamnesis* szórakoztató előadás – de min is lehet nevetni? A szürreális, abszurd világon, a ránk zuhogó idézeteken, amelyek ironizálnak. A fiún, aki az épületek rengetegében nem fogja megtalálni az elhalt mamát, aki nem is biztos, hogy elhalt. Orvosokon és nővéreken, akik soha nem érnek rá válaszolni, legfeljebb felrakatnak a várakozó beteggel egy ajtót, ami levágja az ujjukat. A portás istenekben, akiknek fogalmuk sincs semmiről, bár mindent tudnak, és ellenőrzésük alatt tartanak. Az egészségügy politikus vezéreinek, akik a röhögéstől fetrengve zárnak be kórházakat, vesznek el kórházi ágyakat, és vonnak ki pénzt a kultúrából (a jelenet után nyílt színi taps). A kétszínű politikuson, akinek infarktuszban kell elpusztulnia, miután felismerte, mennyire bűnös. A beteg, akit hazaküldenek, pedig igazán rosszul érzi magát. És még végtelen hosszasan lehetne sorolni a történetmorzsákat. Az alakok szürreálisan nevetségesek, olykor démoniak, kisszerűek, vagy éppen hidegen valóságosak. Néha – igazán ritka pillanatokra – meglepő dolog történik velük: emberré válnak.

Mindenki egy nagy húsdarálóban van: beteg, orvos, nővér, politikus – a döntések és kilátások olyan fogságában, ahol ha lehetnek is egyéni szándékok, az egész, a „rendszer” megváltoztatása képtelenség. Mindenkit valaki-valami más irányít. A politikus is hirtelen telefonálni fog Valakinek, hogy megtudja, ő maga voltaképpen mit is akar.

Kicsit olyan daráló ez, mint a *Ledarálnakeltűntem* című Kafka-adaptáció, ugyancsak Bodó Viktortól, ugyanebben a színházban. Ez az ő világa: számtalan (színpadi) kijáráttal, hatalmas (színpad mögötti) terekkel, mégis teljesen fogságban, egzisztenciális börtönben. Ez a börtön most nem a tudaté, mint más rendezéseiben, hanem nagyon is valóságos – létbörtön. Bodó Viktor előadása nem egyszerű ellentétpárokból épült fel, a sűrű jelenet- és érzelmi váltások közt van komoly és mély, könnyű és játékos, van megható is, amit gyakran élesen elvág – mielőtt elpityerednénk, snitt. Mint a szépséges öreg pár beszélgetésén a kórházi ágy mellett, melyet a Sziámi nyolcvanas évekből való számát éneklő Kun Vilmos dala koronáz meg, „Jó, de nem elég, nem elég jó” refrénnel. A gyönyörű jelenetet oldalról, a nézőtér felől belépő színészek segítik meg kórusként, Kun Vilmos pedig türelmetlenül éneklő a dalt – életkora miatt reménytelen, hogy valaha lesz jobb.

Az előadás gazdagságának kulcsa az a rengeteg referencia, amelyből a néző csak párat bogoz ki, vagy inkább

kap el a nagy sodrásban – oly mennyiségben zuhan rá. Már a nyitó jelenet karamboljában, melyet egy tévés közvetítés hoz közelebb – valójában idegenít el és ironizál –, a „koccanás” szóra kipillantanak a színészek: „Koccanás?”, kérdezik, a nézővel összekacsintva, a Katona egy másik előadására emlékeztetve. Vagy amikor a kenő nevetségesen hosszú nyereszámait találja el valaki, és felkiált: „Mi a Szputnyik számlaszáma?” Hiszen Katona–Szputnyik-koprodukció ez. A számlaszám említése egyenesen azon ironizál, hogy mi más menthetné meg a Szputnyik nevű független színházat, mint a lottó ötös. Netán egy másik független színház, a Krétakör (egyébként ellenszenves) „1 százalékos” videója utal, melyet egy előadás végén meg kellett néznünk? Az asszociációk rettentő sűrűséggel zuhannak a nézőre, csak bírja agyi idegpályával. A gyorsaság és a váltások az előadás egyik kulcsa – és ezt a nézőtől is elvárja.

*Kitérő:* Nemrég Erika Fischer-Lichte, a színháztudomány európai szaktekintélye egy konferencián a kritika és a színháztudomány különbségéről szólva azt mondta, hogy a kritikát az legitimálja, ha elismeri önnön szubjektivitását, és „bevallja” azokat az érzeteket – fizikaiakat is –, amelyeket a színházi előadás vált ki belőle. Errefelé inkább az ellenkezőjét tanították: hogy a kritikus testi érzeteiről írni annyi, mint elterelni a beszédet a színpad jelenségeiről. Ha az *Anamnesis* keltette szubjektív fizikai tapasztalataimról kellene beszámolnom, valami olyasmit írnék: bizsergető és gyors áramlás a két agyféltekét összekötő idegpályákon, az elme könnyű figyelme és ébrenléte. Az előadás „kinesztetikus intelligenciája” teszi ezt a hatást, mondanám – a színpadi mozgás dinamizmusa, a testhasználat gazdagsága, az emberi szándékok sűrű, gyors, gyakran vicces váltakoztatása. Tükörneuronjaim dolgoznak – ezek az orvostudományban mindössze az 1990-es években leírt idegsejtek (melyek létezéséről egy héttel korábban nem is tudtam) úgy „tükrözik” a másik egyed tevékenységét, mintha maga a megfigyelő végezné. „A tükörneuron olyan idegsejt, amely abban az esetben is tüzel, amikor az állat egy bizonyos cselekvést végrehajt, és akkor is, amikor az állat megfigyeli ugyanazt a cselekvést.”<sup>1</sup> A tükörneuronok szerepét a művészet befogadása során még alig kutatták.

De *Emberek* is vannak Bodó Viktor színpadán, nemcsak vadak. Talán szűknek, leegyszerűsítőnek vagy túl könnyűnek találta a szegény, szegény, magyar, balsors régen tépte egészségügyet csak ironizálva, szétszedve, nevetségessé téve bemutató nézőpontot. Talán a felkészülés során kutatásként, talán tudatosan az előadás másik rétegét komponálva számos interjút készített(ek) különféle szakterületeken dolgozó orvosokkal, mentőskövel, gyógyszerészekkel, egyszóval szakértőkkel. Ezekből az anyagokból vetítenek nem is keveset, sőt úgy éreztem, egyre többet: a bemutatón kevesebb orvos-interjút véltem látni, mint amikor másodszor – május végén – néztem meg az előadást, s új, még nagyobb orvosok is megszólaltak. Itt már nem a színház hat, hanem emberek, sőt Emberek, tiszta, közvetlen formában, dokumentumként. És bár olykor vicces vagy nevetséges történeteket is mesélnek – egy betegről, aki a mentőssel leviteti a szemetet; egy másíkról, aki két

<sup>1</sup> Ahogy a Wikipédiában olvasható.

újraelésztes közt frissen sült süteménnyel kínálja a mentősöket –, elsősorban olyan orvosokat, igazi elkötelezett humanistákat, emberszerető lényeket látunk, akikkel az egészségügyben kóvályogva, sodródva, kiszolgáltatva, megverve nem találkozunk, vagy nem vesszük őket észre. Akik nem isteneknek képzelik magukat, ahogy hinnénk. Hanem pusztán igazi segítők. Felemelő, mély pillanatok ezek. Egy citológus arról beszél, hogy milyen közölni a „rossz hírt” egy beteggel, s hogy ez tele lehet nagyszerű emberi tartalommal, energiával. A színpadi képet, amelyben főleg nevetséges, tehetetlen alakok téblábolnak, mint egy hangyabolyban, ilyenkor felváltja a hiteles, valódi, igaz emberek arca. Ezek a kivételes találkozási pontok adnak reményt a néző számára a szürreális kietlenségben, és arra emlékeztetnek: egy ilyen rendszerben is észre kellene venni az embert.

Az előadás két síkja, a színházi és a vetített között nemigen van átjárás, bár a színpadon is humanizálódnak bizonyos figurák, már az első percben is: ott is küzdenek mentőorvosok valakinek az életéért, nem gazemberek és kiégett gépezetek, akik megtagadják a segítséget, de a halál előszobájában nemigen van bennünk empátia irántuk, és minden erőfeszítésük ellenére őket fogjuk hibáztatni.

A halál elfogadásának vizsgálata talán már az előadás születésének pillanatában megfogant mint szándék, hiszen egy halálesettel nyit a darab, és a halott anyját kereső fiú, a rendező öniironikus alteregója vissza-visszatér a jelenetek során. Azonban a bemutató óta fejlődő

előadásban érezhetően (hang)súlyosabbá vált ez a kérdés: a filmen megszólalnak olyan orvosok, akik a halállal való küzdelem, a gyógyíthatatlan betegség elfogadásáról beszélnek. Valahol a távolban, főleg e másodszer látott változat után, felrémlik egy olyan kérdés az előadás egésze vagy „értelme” kapcsán, hogy vajon meg tudunk-e bocsátani egy olyan (egészségügyi) rendszernek, amelynek minden erőfeszítése ellenére egyszer meg fogunk halni. (Ezért is hiányzik Pálos Hanna kiválóan elmondott monológja, egy halál-mese, melyet az előadás újabb verziójából már kihúztak. A színpadi sodrás ugyan megállt általa, a figyelem viszont összesűrűsödött.)

Az ilyen típusú színház rendezője már nem segít összeraknunk, összerendeznünk magunkban a világot. Ő már nem isten, hogy tudna válaszokat vagy megoldásokat adni. Nem értelmez, csak feltár, megmutat. Nem véletlen a választott nem dramaturgikus, lineáris szerkezet. Nem tud szétesni ez a világ, mondanám, mert eleve szét van esve – ez dramaturgiájának alapja. A néző munkája összerakni. Egy gyógyszerész arról beszél a filmen, amit mindannyian tudunk: hogy az orvosoktól azt várjuk, hogy istenek legyenek, és akkor is megmentenek meg, amikor lehetetlen. Az előadás a rendező szerepén ironizálva – a mindenható rendezőén, aki belegyalogol egy finom, érzelmileg telített jelenetbe, vagy istenként fogadja a rövidszoknyás-combfixes színésznők felajánlását a záró képben – talán ugyanezt veti fel: a rendező isten, vagy azt hiszi magáról. Vagy mi várjuk el tőle, hogy az legyen, és válaszokat adjon – helyettünk.

Kiss Gabriella

# Képtelenül képes természetrajz

A VIRÁGOS MAGYARORSZÁG A KAMRÁBAN

Magukra valamit adó színháztörténetek számára már tizenkilenc év távlatából is értelmezésre váró filológiai problémát jelent eldönteni, hogy mi a pontos címe a hazai operettjatszás megkerülhetetlen eseményének, a Mohácsi-féle 1916 *Csárdáskirálynő*-nek. Ahogy 1993-ban jelzésértékű volt az 1916-os dátum, úgy válik 2012-ben fontossá az a tény, mely szerint új magyar operettet, mi több: háromfelvonásos nagyoperettet lát a közönség. Kovács Dániel rendezése ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint annak a magát Offenbachtól és Strausstól eredeztető tradíciónak a szí-

nházi analizésére, amelyet hazánkban izgalmasan határoz meg a műfaj szocialista kisajátításának gyakorlata, az erre reflektáló kaposvári hagyomány és a musicaljatszás jelene. S a Kamra bemutatójának talán épp az a legizgalmasabb vonása, (a) hogy a nézőre bízta: a [www.viragosmagyarorszag.hu](http://www.viragosmagyarorszag.hu) színrevitelének, az Ascher-féle *Állami Áruház* (1976) és az Ács-féle *Munkásoperett* (1985) által fémjelzett játéktudomány emlékezhelyének vagy egy általában nemzéképtelennek minősített, ám rendkívül szórakoztató színházi jelhasználat kortárs formációjának tekinti-e az előadást.

Ennek a hozzáállásnak mintegy záloga, hogy tudomásul vegyük: a nevetés polgári színházának jelenét író Frank Castorf-, Christoph Marthaler-, Michael Thalheimer- és Sebastian Baumgarten-rendezések, továbbá az idei Berlini Színházi Találkozóra is meghívott *Der (s)panische Fliege* (Spanyol pánikba esett légy) legfontosabb közös nevezője az a színre vitt alaptapasztalat, melynek értelmében „végső soron csak idézetekben lehet beszélni” (Heiner Müller). A Herbert Fritsch rendezésének scenográfiáját szervező és a nagyszínpad egészét betöltő perzsaszőnyeg például egyértelműen utal a bohózatok polgári otthonára. Jólápoltságát viszont elsősorban meg- és átmászhatósága, illetve átugorhatósága értelmezi – vagyis az a mozgásvilág, amely a Marx Brothersre, Laurelre és Hardyra, Chaplinre, Harold Lloydra,

ról, s ezt követően felhangzik a nyitány, a nézőtéri megvilágításban ülő közönség számára mintegy megtestesül a bulvárnaturalista és a művészszínházi hagyomány közötti különbség. Miközben elektronikus hordozóról le- és bejátszva hallgatja a Kákonyi Árpád és Matkó Tamás slágergyanús motívumaiból álló zenét, maga előtt látja a karmesteri árokban elhelyezkedő nagyzenekart is. Miközben megcsodálja a falu határát jelentő dombtető, a templomtorony, a felhők között repülő madarak piktorealista giccsbe hajló és a Kamra játékterét szűk színészi járassá formáló képét, azt a vasfüggönyt is látja, amelynek ajtónyílásából a vastapsot követően lépnek elő a színész sztárok. Ebben a materializálódott távolságba tolakszik be jobbról egy papundekliből készült fekete Audi orra, s ide libben be a bonviván és a táncos-komikus, hogy a néző figyelmét arra a festett idillre irányítsa, amely a falu miliójét romlatlannak ábrázoló népszínmű sajátja.

A nyitány tehát egymásra vetíti a klasszikus operettjátzás nagyestélyiknek helyet adó parfümszagú „tágasságát” és egy festett kulisszával, virág-, illetve állatnevekre hallgató színészi testekkel, illetve vállaltan közepes minőségben tolmácsolt dallamokkal zsúfolt, fülledt atmoszférát. 2007-ben Michael Thalheimer rendezésében a Deutsches Theater olyan sztárjai, mint Nina Hoss vagy Ulrich Matthes, egy vasfüggöny elé tolt négyülékes kanapén szorongva másfél óra alatt és egy Hammond orgona meg egy pianó kíséretében abszolvták *A denevér* valamennyi slágerét. Kovács Dániel nem kevésbé következetesen épít az operettet néző elvárásaira, ám a velük folytatott játéknak nem az az eredménye, hogy várakozáson felül fáradtan és megkönnyebbülten távozzunk a színházból. Inkább az érdeklő, hogyan lehet egy, az operettet hungari-



Ötvös András (Szigeti Jácint)  
és Ónodi Eszter (Nyulassy Viola)

Buster Keatonra, illetve a korai rajzfilm-trükkökre emlékeztet. Ezt az idézettechnikát jelenti be a *Virágos Magyarország* első szekvenciája. Amikor ugyanis a háromfős zenekar egyik tagja egy szál, karmesteri pálcaként használt büdöskével a kezében finoman meghajol, int, majd távozik a színpad-

LENT: Pálmai Anna, Borbély Alexandra (Bölcső Nikoletta), Ötvös András  
és Bodnár Erika (Nyulassy Ibolya)





Pálmai Anna (Kovács Rózsi),  
Rajkai Zoltán (Hajmási B. Péter),  
Ötvös András és Kocsis Gergely  
(Nyulassy Pista)

kumnak tekintő színházi kultúra jelenében megszólaltatni a műfaj talán legvonzóbb dimenzióját, az ének- és táncpariolákban kirobbanó turbulenciát.

A klasszikus operettjátszás kedvelőit néhány, energikusságánál fogva kiemelkedő színészi megoldás emlékezteti erre az anarchisztikus befogadói állapotra. Ilyen a néptáncos szubrettnék (Pálmai Anna) a refrént az első perctől kezdve a taps ritmusára éneklő csárdása; a házi pálinka helyett partidrogokhoz szokott s így néhány feles után már az asztalba kapaszkodva táncoló komikus (Tasnádi Bence) gumipók lábára koreografált részeg kettős; a táncoperett burleszkhumorát a bonviván (Ötvös András) foglalkozásának felhangosítására használó „Nekem a lobbí a hobbim” betétdal, vagy a bufóként megjelenő polgárőr (Rajkai Zoltán) „magyar harcos” belépője.

A Kaposvár-jelenség részét képező

hagyomány ismeretében azonban ezek az elszigetelt pillanatok nem (csak) önmagukban, hanem azért (is) figyelemre méltóak, mert nyilvánvalóvá teszik: Kovács Dániel és Vinnai András valamennyi szereplőnek megadja az egyértelműen felismerhető zenei és táncos idézetek révén artikulálódó öndefiníció lehetőségét. S ezen a ponton ragadható meg az az (ön)íronia, amellyel ez az operett viszonyul a saját maga által kiszolgált dramaturgiai és tematikus elvárásokhoz, továbbá az a szatirikus jelleg, melynek köszönhetően ez a 2012-ben született mű teszi neveltség tárgyává a kirekesztés rendjét hatalmuknál fogva meghatározó személyeket. A *Virágos Magyarországnak* az előadás hangzásvilágának strukturáltsága nem követi a klasszikus nagyoperettek alapszabályát, vagyis a zene nem teremt egy, a verbális megnyilatkozásokat magába foglaló univerzális világot, hanem idegen testként szólal meg. Olyan jól és az úgynevezett közbeszédből unalomig ismert frázisokat hallunk megzenésítve, mint „Fogy a magyar”, „A tettekben hiszek, s a kemény munkában”, „Oly mély az árok”, „Valaha volt itt szebb élet”, „Munka a csontom, és munka a húsom” stb. Ugyanakkor épp e leplezetlen didaxis teszi egyértelművé, hogy a legújabb magyar operett alkotóit a műfaj *magába színháziasíthatósága* (Brecht) és annak mindenkor politikuma érdekli.

Ascher Tamásnak 1976-ban rendelkezésére állt egy olyan operett (az 1952-ben bemutatott *Állami Áruház*), amely pontosan modellálta az ötvenes évek mitológiáját. A Kovács–Vinnai szerzőpárosnak viszont írnia kellett egyet arról a jelenről, amelyet azért tartanak (ki)nevelhetőnek, mert „Egyszerűsödik [...], egyre egyszerűbb igazságokat érzünk a magunkénak, és egyre hangosabban mondjuk ezeket, egyre erőteljesebb aláfestéssel”. A nemzet virágoskertjében zajló, államilag finanszírozott ünneppsorozat, a SZÍVÜNK (Szent István Vándorünnep Nemzeti Kincseinkből) záróünnepsége, pontosabban a Szent Koronát formáló virágoszobor körüli bonyodalmak kapcsán tehát nem korunk olyan hősei és áldozatai válnak ideológiailag prekonstruált képződményekké, mint a szülőfalujába visszalátogató vidékfejlesztési kormánybiztos, a Hollandiából szerelme miatt feleslegesen hazatérő „virágköltő”, az állampolgárok adójából meggazdagodó és a polgármesterasszony egykori házát elbitorló oligarcha vagy



annak *Megasztáron* szocializálódott lánya. Hanem az a tökéletesen kiszámítható s ezért maradéktalanul (sztereotipizálható, vagyis végső soron tényleg leegyszerűsített mód, ahogy ezek a beszélni és mozogni képes konstrukciók léteznek. Az előadás háromórás időtere ezért telik meg a szó legszorosabb értelmében vizuális, akusztikai és verbális képekkel: a tunyánci művelődési ház színpadát piros-fehér-zöld lufikból fűzött girland díszíti, a virággörre allergiás személyi asszisztens okostelefonjáról cseréli le Facebook-profilképét, a néptánc-tanár lábán először kalocsai papucs, majd túsarkú piros csizma kopog, a volt téészelnök fiának selyem háziköntöse alól kivillan a szoláriumtól égett bőr, a buffó a jobboldali diskurzus alaptémáiból csinál szóvicceket, a bonviván beszédein pedig tanítani lehetne a demagógia retorikáját. S mivel ezeknek a siker receptje szerint strukturálódó kulturális alakképeknek a felismeréséhez és azonosításához bőven elég, ha hatvan percen át fogyasztjuk egy televíziós szolgáltató alapcsomagját, kérdés, hogy a rendezés milyen stratégiák révén hozza játékba ezek ideológiai-mediális közvetítettségét. Egyszerűbben fogalmazva: mi leplezi le az úgynevezett mai magyar valóságban zajló életjátékok rettenetes szarkazmusát, borzalmas hülyeségét?

Ebből a szempontból fontos, (a)hogy Kovács Dániel megszüntette őrzi meg a kaposvári hagyományt. Az étkezési csekkekért táncot próbál, illetve a Bölcső birtokon csicskáztatott „közmunkások” elvileg tökéletesen betölthetnék azt a szerepet, amit a Béjart-féle *Víg özvegyben* a tankok, az Ascher-féle *Állami Áruházban* a micisapkás részeg megverő rendőr vagy a bőrkabátos ávós, a Magyarországon rendszerint musicalként előadott *Koldusoperában* pedig azok a Ferenciek teréről érkező hajléktalanok játszottak, akik 2001-ben egy üvegfalhoz tapadva, hulló hóesésben hallgatták a „szegények szegényeinek korálját”. Ezeket az operettkórus dramaturgiai funkciójára csak többes számuknál fogva emlékeztető alakokat azonban a nevesített szerepekben épp színen nem lévő színészek (vagyis „mindenki”) játssza. S az olyan gegek, mint hogy Elek Ferencet kendős öregasszonyként, Borbély Alexandrát guberáló romaként látjuk viszont, csak fokozza azt a vágyunkat, hogy mellékszerepben is felismerjük a társulat egy perccel korábban még bonvivánként vagy primadonnaként daloló ismert színészét. Vagyis a rendezés nem konfrontálja a „kívülről” (az életvalóságból) behozott „lényegest” (komolyan vehetőt) az operett „lényegtelen-ségével” (irrealitásával, komolytalanságával), nem is omlasztja egymásba a természetes/művi, autentikus/hamis kizáró ellentéteit, hanem ezeket zárójelbe rakva játszik el a műfaj teatREALitásával.

A *Virágos Magyarország* szöveggönyvét erős hálóként tartják össze azok az iskolai memoriterek révén jól ismert idézetek, amelyek épp torzultságukban-torzíthatóságukban tekinthetők a „közbeszéd” részének. Ily módon az „Ez a dzsuva a magyar föld... Ez táplál téged, s ebbe is térsz vissza”, „Jól csak a szívével táncol az ember”, „A munka a világom, én bírom is. / Bölcsöm az s majdan sírom is”, „Azé a föld, aki megműveli! / Azé a virág, aki öntözi!” kifejezéseket ugyanúgy a sajátuk vélt kulturális kontextusnak címezték, mint tette azt a *Csárdáskirálynő* német nyelvű librettóját a pesti közön-

ség nyelvi világára 1916-ban átdolgozó Gábor Andor. Az alakok nem egyszerűen csak szerepkörök, nem is csak társadalmi sztereotípiák, hanem (Jácint, Viola, Rózi, Ibolya és Nyulassy néven) a Kovács Dániel tervezte és díszletelemként funkcionáló festményekbe illő növényi és állati motívumok. A képtelen természetrajz más elemei jól ismert operettekből, filmekből kölcsönzöttségük révén válnak képpé. Ilyen az egyik legnépszerűbb Kálmán Imre-sláger alakjának nevével önmagát egy betűvel megkülönböztető Hajmási B. Péter és a Jácint demagóg szónoklatának hatására öntudatra ébredt Viola vezette forradalom, amikor is a közmunkások a Dargay Attila-rajzfilm fához kötött Döbrögijeként inzultálják *A cigánybáró* Zsupánjának ábrázolási szokásrendjét követő kiskirályt, majd *A denevér* kacagó-áriáját kísérő kórust megidézve nevetik ki. A legizgalmasabb azonban az az önironikus-karikírozó játékmód, amely bizonyítja, hogy a Katona társulata zsonglőrként tud játszani a színészi alakítás bulvárnaturalista, illetve lélektani realista megoldásaival. A szubrett-csárdás refrénjének tapsra hegyezett, késleltetett kezdése, a táncos-komikus harmadik allergiás tüsszentésének eltűlése a közönségsiker leghatásvadászabb, ám legkönnyebben megunható összetevői. S a rendezés háromszorosan is bebiztosítja, hogy ismeretlen ismerősként lássuk őket viszont. Egyfelől a szöveg aláhúzza e megoldások kommersz voltát, másfelől a színészi játék elnyújtja létrejöttének ritmusát: „Hoppállaré! Micsoda fordulat!” – jelenti be például fejét lassan a közönség felé fordítva, önelégült mosolyát kitarva Pálmai Anna, amikor a táncos-komikus végre megkéri az ő szubretti (vagyis az első perctől fogva neki rendelt) kezét. Továbbá (és elsősorban Ötvös Andrásnak, illetve Ónodi Eszternek köszönhetően) a legváratlanabb pillanatokban jön létre olyan atmoszféra, amely az egy-egy mondat vagy mondatrészlet segítségével megteremtett mikroszituáció lélektani hitele révén teszi teatrális zárójelbe a következő pillanatban már tudatosan kliséként használt kézmozdulatot vagy arcjátékot.

A főváros egyik, magát a művészszínházi kísérletezés felől is definiáló intézményének stúdiószínpadán zajló ősbemutató magától értetődőnek tekinti az operettséma által automatikusan előidézett (és általában perszifláló) hatást. Ez fogalmazódik meg a sajtóanyagokban olvasható ígértben is: „a magyaros dallamok, a megható és tanulmányos történet, az operett csillogó világa minden magyar keblet megdobogtat. Könnyes szemekkel, arcunkon mosollyal fogunk felkelni székeinkből a háromfelvónásnyi felhőtlen szórakozás után.” S éppen ezért telitalát az a döntés, hogy az előadást lezáró és az Oláh Ibolya tolmácsolásában ismertté vált *Magyarország* című dalt megidéző finálét a társulat egyfajta *supergroup*-produkcióként éneklí. A tévé által is közvetített záró rendezvény főpróbájának keretében elhangzó „Úgy szeretünk, Magyarország” ugyanis épp hosszúságánál fogva eleveníti fel és meg az olyan kulturális performanszoknak a hangulatát, amelyeken, sztárok, celebek, sportolók, politikusok és állampolgárok éneklí-hallgatják-mondják-hiszik, hogy „Szívünkben egy szép új világ vár”. S az a tény, hogy a nézőtéren ekkor nevetnek a legkevesebben, nemcsak azt a záró aforizmát igazolja, mely szerint „Ez egy pentaton ország”, hanem bizonyítani tudja az operett politikusságát.

Herczog Noémi

# Túl szép a gyerekeknek

## A KOLIBRI SZÍNHÁZ IFJÚSÁGI ELŐADÁSÁIRÓL

2008-ban a VII. Nevelésügyi Kongresszuson<sup>1</sup> jegyezte meg Békés Pál, hogy Magyarországon a McDonald's helyezte el először gyerek székeket az éttermeiben. Ezt megelőzően senkinek sem jutott eszébe ez a gesztus – „majd alkalmazkodik a gyerek”. Ma Budapesten létezik egy színház – és nincs sok ilyen –, amelynek teljes profilja arra épül, hogy ne a gyerekek kelljen alkalmazkodnia. A Kolibri. Ez a színház tekintetbe veszi az életkori sajátosságokat: színvonalas korosztályi darabokat visz színre. Melyik másik életkornak van speciális irodalma és színháza?<sup>2</sup> Persze az is lehet, hogy bizonyos kor fölött az évek száma annyira másodlagos jelentőségűvé válik, mint a nemzetek közötti országhatár. Irányadó, az identitás szempontjából sokunkban mégsem meghatározó mérföldkővé. Ám ahogy léteznek lokális problematikát feldolgozó előadások, úgy feltétlenül adódna a generációs színház gondolata – némiképp dacolva a művészet kötelező univerzalizálásának mítoszával. A serdülőkor szerencsére ebből a szempontból kitüntetett helyzetben van; meghatározó jellege abból is látszik, hogy van saját külön neve. Mégis, a csecsemőknek vagy a kisgyermekeknek szóló színházzal szemben mintha ez volna a leginkább elhanyagolt gyerek színházi műfaj. Nem is olyan sok évvel ezelőtt a gyereket még kicsiny felnőttnek tekintette a pedagógia, a serdülőkre talán még mindig így gondol a kollektív tudatalattink; bár éppen mostanában volt megfigyelhető az ifjúsági előadásoknak egy, a tantermi színházi támogatásokkal összefüggő boomja. De a gyerek színháznak ez még mindig ritkás szelete. Nem beszélve arról, hogy – az egyéni különbségeket most nem számítva – más foglalkoztat egy tizenegy, tizenhárom vagy tizenhat éves tinit. A Kolibrin az ifjúsági műfaj magas színvonalon, profilszerűen is megtalálható; megérdemli tehát, hogy külön is szemügyre vegyük.

### A gyerekről - Magyarországon

A gyerekeknek, ifjaknak szóló színházat ismét egyre több alkotó tekinti a még leginkább vállalható megszólalási formának. Tasnádi István (a Kolibrin futó előadások közül a *Cyber Cyránót* jegyzi) egy interjúban arról beszélt, hogy a mostanában tapasztalható társadalmi atmoszféra az ifjúsági darabok írása felé mozdította el. Azzal többé-kevésbé mindenki tisztában van, hogy a gyerekkultúra így is alacsonyabb megbecsültséggel rendelkezik, mint a felnőtteknek szóló, de abba talán

nem mindig gondolunk bele, hogy ez is a társadalmi hierarchiával lehet összefüggésben. Jellemzően a hatalmi párbeszédben már megszólalási joghoz jutottak érdekeit képviseljük, míg „a magyar kőszínház” műsorán maximum divatból találunk ifjúsági előadásokat, pláne színházi nevelési programot.

Semmiképp sem korlátoznám a művészet szerepét világnézeti leckére, de érzéki csalódás, hogy az ország demokratizálódási folyamata felülről irányítva is végbe mehet; csakis az ifjúság belső akarattól vezérelt követelése hozhatja el a nagyobb esélyegyenlőséget és a fejlett magyar társadalmat. Békést idézve: „Az a Németország, amit ma a demokrácia etalonjának nevezünk, kőkemény átnevelésen ment keresztül a háborút követően, de ennek kulcsfontja a gyerekkultúra volt. Ezt a kultúrát hangolták át a náci kultúrából egy demokratikus kultúrává.”<sup>3</sup> Békés a már említett konferencián beszámolt arról is, hogy amikor itthon még a minisztériumi szabványok szerint honorálták a szépirodalmi műveket, tökéletesen elfogadott volt, hogy a gyerekeknek írott egy oldalért pont a felét fizették, mint a felnőtteknek szóló prózáért és versért. A rendszerváltáskor ugyan megszűnt a bürokratikus árképzés, de tudhatóan maradt a megkülönböztetés.

A Paulay Ede utcában álló színházépületnek sem első botránya az Új Színház-ügy; annak idején az egyetlen gyerekeknek játszó fővárosi színház volt az – akkori nevén – Arany János Színház. Igazgatója nagy erőfeszítéssel szerezte meg az épületre a fővárosi támogatást. Békés felidézte az emblematikus mondatot, amivel egy színész zárta az elkészült épület további sorsával kapcsolatos vitát: „túl szép ez a gyerekeknek.”

<sup>1</sup> Köszönet a Magyar Pedagógiai Társaságnak, amiért a VII. Nevelésügyi Kongresszus záró kötetét rendelkezésemre bocsátotta.

<sup>2</sup> Talán az időskor hasonlítható csak az őt (elméletben) megillető figyelem tekintetében a felnövő gyermekéhez. Az USA-ban foglalkoznak az öregedés folyamatával; a nálunk monopolszerepbe kényszerült időskori klub helyett egy másik teatrális műfajt, kerekasztal-beszélgetést rendeztek öregség és kreativitás kapcsolatáról. A magasabb életkort szokás az emlékezet romlásával összekapcsolni, ám Shakespeare-re, Ibsenre, Monet-ra vagy Cunninghamre is késői műveik miatt emlékezünk. Az Alzheimer-kór és a kreativitás viszonyáról is beszélt ezen a rendezvényen Elinor Fuchs drámaíró, színikritikus. (A programot lásd itt: [http://philoctetes.org/event/aging\\_and\\_creativity](http://philoctetes.org/event/aging_and_creativity).) Vajon vannak elsődlegesen időskori problémákkal foglalkozó darabok is? A *vihart* mondanám, de nem volna igazam. Elgondolkodtató, hogy kéne-e időskori színház, hogy a középkorúak miért csak a *midlife crisis* kapcsán kerülnek szóba, és hogy mit értünk „univerzális esztétikai értéknek”.

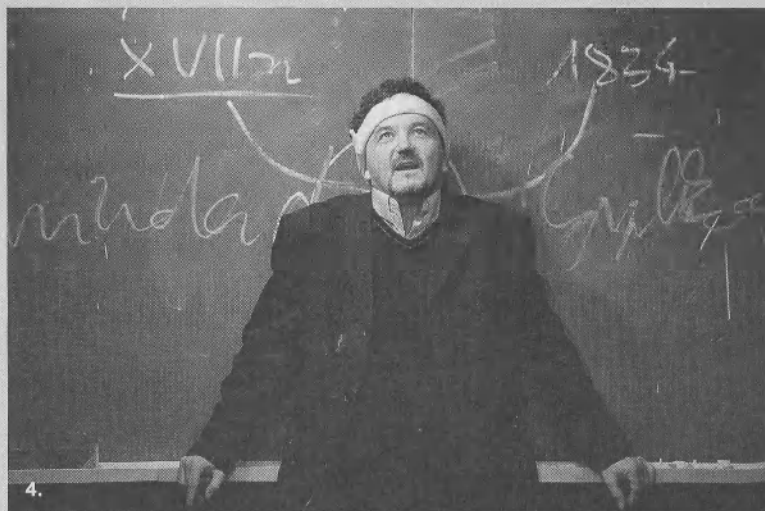
<sup>3</sup> Békés Pál: Az IBBY elnökének köszöntője. In VII. Nevelésügyi Kongresszus (2008. augusztus 25–28.) – Az oktatás közügy. Záró kötet. Magyar Pedagógiai Társaság, Budapest, 2009, 114.

Szellemi értelemben a Kolibri valahol ennek a meg nem valósult gyerekszínháznak egyik kitüntetett utódja. Hat ifjúsági előadást is be tudott mutatni februári szemlájén, illetve náluk szerepel a Nézőművészeti Kft. két produkciója: *A gyáva* és a *Vakság*.

### Közösségről, népszerűségről, kitalizottságról

Izgalmas megfigyelni, hogy a most tárgyalandó előadások többsége a Kolibri Fészekben, nem pedig a nagyszínházi épületben játszódik. Ezt azonban ne vegye

a népszerűség, a közösségből való kitalizottság kérdéskörre mentén végiggondolható a legtöbb produkció. Persze rossz szó a „népszerűség”. Inkább egy közösségben elfoglalt szerepért, pozícióért, a csoportban őt megillető helyért harcol az ifjúsági színház mindenkori szereplője. A népszerűség és számkivetettség problémája az életét még szűk osztályközösségben töltő korosztályt nagyobb, ha tetszik, észrevehetőbb mértékben határozza meg, mint a „kreditgyűjtőket”, az immár természetesen formálódó, egymást átfedő és metsző, folyton változó csoportokban létező egyetemistákat vagy a dolgozó embert.



1. Németh Tibor a *Bunyósívben* 2. Dér Zsolt, Nemes Anna és Tóth Eszter a *Cyber Cyranóban* 3. Szanitter Dávid és Ruszina Szabolcs a *Hello, náci!*-ban 4. Scherer Péter a *Klamm háborújában*

Szlovák Judit felvételei

senki a kitalizottság jelének. A nagyszínpadról e korosztályt mintha nehezebb volna megszólítani. Amit a Kolibri vonzáskörében dolgozó rendezők tudnak, legjobban kisszínpadon érvényesül. Talán mert ezek a darabok eszköztelenségükben könnyedén vihetők ki iskolákba is. A valóságos, mindennapi életből vett szituációkat, sokszor iskolai helyzeteket megjelenítő darabok az osztályteremben, a gyerek természetes élőhelyén vannak igaz közegükben.

Egyfajta problémacentrikus gondolkodás köti össze ezeket az előadásokat. Sőt, ha ez semmitmondó általánosításnak tűnne, valahogy úgy alakult, hogy konkrétan

### *Hello, náci!*

A *Hello, náci!* neonációjának és lengyel feketemunkásának vitájából bontakozik ki a kérdés, hogy milyen közösséggel érdemes szolidaritást vállalni. Kit tekintünk a mi csoportunkhoz tartozónak, és kit az ellenségünknek? Ennek megválasztásában a legritkább esetben vezérel bennünket ideológia. Nem imádunk úgy egy eszmét, hogy gyilkoljunk érte. Emberek állnak az ideológiák mögött, akikhez tartozni akarunk. Akiknek a véleménye meggyőz bennünket, akik elég erőteljesek ahhoz, hogy kisebb, avagy elenyésző bírálatl fogadjuk el, amit

mondanak. Kritikátlan azonosulásra vágyunk. Arra, hogy minél kevesebb erőfeszítést kelljen tennünk a másik tanácsának, nézetének ellenőrzésére. És az ebből következő biztonságra. A szeretet jelentette teljes azonosulásra.

Így tesz Monoblock művében Rudi, a neonáci is. Az őt alakító Ruszina Szabolcson mindvégig érezhető, hogy közösséget keres, amikor ideológiát választ. De kritikátlan azonosulásának kárát látja: a neonácik, akik elvégeztették vele a piszkos munkát, a lengyel feketemunkás meggyilkolását, nem állnak ki érte. A *Hello, náci!* tehát szerencsére nem szenvedélyesen propagandisztikus antifasiszta mű, hanem egy neonáci kálváriája. Egy fiatal srác csalódása ocsmány isteneiben. Annak bemutatása, hogyan inog meg önazonossága. Persze ezen a ponton ismét eszünkbe juthat, amit Békés mondott a gyerekkultúra és Németország kapcsolatáról.

## A webáruház

A népszerűség mint elsődleges és legfőbb életcél még eklatánsabb módon jelenik meg Németh Ákos *A webáruház* című darabjában. Itt a két főhős (akiket Császár Réka és Kőszegi Mária alakít) úgy érzi, nem elég népszerű. Ezért cselet eszelnek ki: gyógyszerekkel kereskednek az iskolában. Élénkítőszerrel, pirulákkal a legkülönfélébb nyavalyákra. (A Nézőművészeti Kft. előadása, *A gyáva* hasonlóan a droggal és a drogossal foglalkozó előadása durvább, naturalisabb képekben mutatja meg a szerek hatását, elsősorban Kovács Krisztián alakításának köszönhetően.) *A webáruház*ban szereplő diákok minden megszólalása hihető, Perényi Balázs, a darab rendezője dolgozott középiskolában, ahogy a *Cyber Cyrano* rendezője, Vidovszky György is. A hiteles személyiség az egyik, ha nem a legfőbb kulcsa az ifjúsági előadásnak. És ezek a szereplők ilyenek, a többnyire érző szívű kemény fiúkat játszó Bárdi Gergő külön is kiemelendő. A két, dílernek felcsapott lány szövetsége kettejük kitaláltságán alapul. Azon az érzésen, hogy mindennap járnak egy közösségbe, ahol nincsen kihez szólniuk. A megoldás pedig furcsa mód nem az lesz, amire egymás iránt, ha nehezen is, de képesek: leszólítani a másikat, és kedvesnek lenni hozzá. A nagy közösséget illetően másik módszert választanak: a rideg, elutasító királynőt. A díler szerepét, akit félni, irigyelni lehet. Az talán még izgalmasabb probléma, hogy ez akkor sem volna feltétlenül szerencsés megoldás, ha nem szoknának rá saját árujukra, bár a darab inkább a szerek okozta hatás kérdésére koncentrál. De azért azt is ábrázolja, hogyan mennek el a szereplők az egyéni kapcsolatteremtés lehetősége mellett, miközben a nagyobb közösségben elfoglalt helyükre koncentrálnak.

## Cyber Cyrano

Ha *A webáruház* hősei tervet eszeltek ki, még otrombabb és kétségbeesettebb cselbe kezd a *Cyber Cyrano* Zsuzsija. Tasnádi István darabjában a Zsuzsit játszó, furcsán magas hangú Nemes Anna kerül a kívülálló szerepébe. Vagy csak ő érzi így. Mindenesetre a valós alapokon nyugvó, jól megírt történet a kitaláltatott övező sajnálatot nagyban árnyalja; megmutatja a kívülálló lélekének sötét oldalát is. Itt a kívülállás érezhetően a nagyobb közösségre is vonatkozik, de a darab ténylegesen

inkább egy szűkebb szerelmi históriáról szól. Hogy ebben a rafinált lányban mi cyranói? A hangja vagy talán inkább belül hordott félelmei teszik, hogy nem érzi magát elég vonzóknak a csábításhoz, inkább ördögi praktikákkal, kitalált álomlányok és álomfiúk nevében a háttérből manipulálva csábítja el, akik után vágyik, akiket gyűlöl, és akiket irigyel. (A szerelem és közösség viszonya kerül elő Háy János novellaátiratában is. A *Völgyhíd* nagyszínpadi előadás, és ezért hatásában nem tud versenyezni a kamaradarabokkal. Itt az egyik szerelmes lírai értelemben teljesen igazolható, bár politikai szempontból kevésbé védhető módon kedvese kizárólagos figyelmére tart igényt. Ezzel az életellenes attitűddel aztán mindkettejüket a halálba kergeti.) Izgalmas megnézni, hogy a *Cyber Cyrano*ban kezdődő, alakuló szerelem milyen hasonló okból megy tönkre. Két ember mellett – hiába kelti a barátság látszatát – nem fér meg a harmadik. A pár kifelé irányuló figyelme csökken. És mivel a főhős úgy érzi, sarokba szorították, elveszítette a kötődés lehetőségét, elkezd rombolni a kapcsolatot.

A darab nyelvezete realiztikus, nem kimódolt. Nemcsak a fiatal színészek hiteles személyisége, játéka teszi, hogy pontos, valóságos helyzetek bontakoznak ki a színpadon.

Vidovszky György rendezése egy valódi és egy virtuális közösségről szól, és mindkettőben egyaránt meg kell felelni. Az utóbbiban szomorúbbá és nevetségesebbé is teszi a félelmet és a tépelődést a kérdés, hogy egy közösségi oldalon vajon lájkol vagy éppen visszajelöl-e majd bennünket a másik. Ahol egy bejelölés dönti el azt, amit az életben sok egyéb tényező is árnyal, ott minden sokkal egyszerűbb, ám direkttebb, s ha tetszik, sokkal félelmetesebb is. *Cyber Cyrano* számára mégis ez az egyetlen terep, ahol vállalni meri magát.

Itt érdemes megemlíteni, hogy egy virtuálisan kialakult szerelem kudarcát meséli el a *Pirato7@Queen OfLove* című cseh–portugál koprodukciós vendégelőadás is, amely a Kolibri *showcase*-programjában volt látható. Ott azonban erősen kilógott a lóláb. Feltehetőleg cseh és portugál tematikára kaphattak támogatást, mert a történet kissé bárgyú, mindenképpen erőltetett, és fel sem merül benne, hogy egy virtuálisan kezdődő szerelem akár sikerrel is végződhetne. A *Cyber Cyrano* témája nem a didaktikus tanács, hogy ne ismerkedjünk interneten, mert pórul járunk. Inkább a valóságban megélt félelmeinkről szól, amelyek elől beleszédülhetünk a virtualitásba.

## Klamm háborúja

Vágybeteljesítő előadás a *Klamm háborúja*: ahol diák helyett a nagyszerű Scherer Péter játszott tanár válik kitaláltatottá; most az ő népszerűsége az, ami, úgy mond, „lecsökken”. Az osztály tagjai mi, nézők vagyunk (ebben az előadásban teljes összhangban, kirekesztő attitűd nélkül) összezárva a zsarnok tanár ellen. Arról van szó, hogy nem kell kritika nélkül elfogadni a felülről érkező szót, a hatalom pozíciójából adott utasítást. Hogy az egyéni mérlegelés döntő akkor is, ha az iskola sokszor jobban örül az ellenkezőjének. Hogy az iskola sokszor éppen annak a viselkedésnek az ellenkezőjét díjazza, mint ami később hasznunkra válna. Hogy a feltétlen tiszteletet megkövetelő tanár attitűdje mögött zsarnoki

eszme húzódik. De Klamm tanár urat nem gyűlöljük, lévén, hogy nem ténylegesen csattannak rajtunk igazságtalan döntései. Sokkal inkább kinevetjük az ismerős figurát, miközben együtt érzünk vele, ahogy az alkohollal való küzdelmét nézzük. Bortánca, a koreográfia, amit bejár a tanári asztaltól a padlóig, egyszerre mulatságos és felkavaró.

Korosztályok ütköztetése, hogyan ért szót egymással tanár és diák, ez az egyik probléma, ami az ifjúsági színházat mindenkor foglalkoztatja, így a *Klamm háborúját* is. Vagy a *Bunyószívet*, Bagossy László előadását. Ennek a Lutz Hübner-darabnak a főszereplője a remek Bárdi Gergő, aki a kemény, utcán edződött figurákban rejlő érző szív közhelyét képes megtölteni tartalommal. Átugorva egy generációt, a szülők ellen mindenkor lázadó korosztály képviselője, Jojo megtalálja a hangot egy nagyapja korabeli hajdani bokszóval. Ahogy a nagyszülővel, a feltétlen és kimeríthetetlen szeretet forrásával sincsen konfliktusa a szülei vel vitázó tinédzsernek. Nem hiába emeltük ki írásunk elején a gyerekkort és az öregséget, a „négy, illetve három lábon járó” korosztály közötti ösztönös megértés lehetőségét villantja fel ez a darab is.

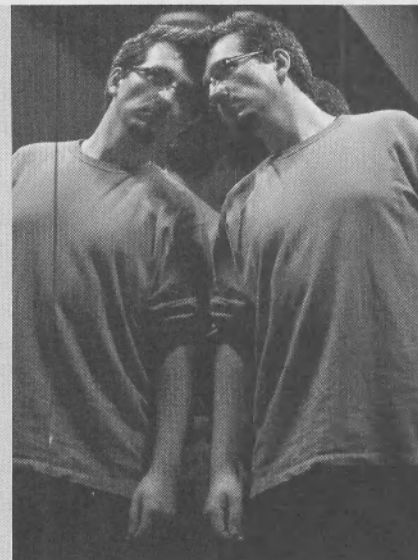
Hogy az előadás olyasmi, amit érdemes megbeszélni, amiről a néző véleményt alkot, és az kikívánczozik belőle, mindez pedig, titkon egyetértést keresve és vágyva, megbeszélésre készíti: ezt tudják a Kolibri ifjú nézői. Mert a látottakról utólag beszélgetni is lehet. A Kolibri Színház ugyanis színház-pedagógiai programokat, valamint az előadásokat feldolgozó úgynevezett drámafoglalkozásokat tart. Mondhatnánk a Békés Pál által nem nevesített színésznőt parafrázálva, hogy ez így szép gyerekeknek. Ilyenből kéne hálózatot építeni országszerte. Legyen Kolibri Színház minden városban, községben és faluban. Meg Fészek.

[www.szhaz.net](http://www.szhaz.net)

Székely Csaba

# Golf- áramlat

A KORTÁRS ERDÉLYI  
MAGYAR DRÁMÁRÓL



Stiller Ákos felvétele

## Amiről nem lehet

Beszélgünk valamiről, ami nem létezik. Beszélgünk a kortárs erdélyi magyar drámáról.

Egyszer a fizikatanárnőm, miközben a termodinamika szabályait próbálta megértetni velünk, megkérdezte az osztálytól, hogy ha beleöntünk egy vödör forró vizet a tengerbe, akkor a tenger vize felforrósodik-e. Azt hittük, becsapós kérdés, ezért elég sokat gondolkodtunk a válaszon, de végül kiböktük, hogy hát nem. Ez volt a helyes válasz. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy nem azért nem létezik kortárs erdélyi magyar dráma, mert Erdélyben nem írnak drámákat, hanem mert ezek impakt-ereje túlságosan gyenge ahhoz, hogy bármit is befolyásolni tudjanak a magyar színházi életben.

Az erdélyi magyar drámának története van, jelene viszont nincs. Ez nem egyedi eset, Bergman után a svéd filmművészet is megtorpant, és viszonylag sok időnek kellett elteltie, míg kilépett a mester árnyékából, és amennyire tudott, újjáéledt. Erdélyben hasonló dolog történt Tamási Áron után: megtorpantunk, és nem tudjuk, meddig tart ez az állapot. Mintha mástól várnánk a defibrillálást, magyarországi darabokat játszunk, és próbáljuk őket a magunkévá gyúrni. Képtelenek vagyunk saját erőből, belülről újjáéledni. Egyelőre még azt sem sikerült tisztázni, hogy mit is jelent ez a bizonyos „magunké”. Nem tudjuk, hol van a mi helyünk, hogy milyen saját energiával és tudással rendelkezünk. Hogy kik vagyunk.

Az erdélyi magyar színház identitásproblémákkal küzd. Az öndefiníció ellenálló formája, amikor az elnyomás és a szabadságvágy *agonijára* alapozva beszéltük el önmagunkat, mára idejétmúlttá vált, de még mindig nem találtunk helyette új, érvényes önmeghatározási módot. Továbbra is keressük az ént, de mivel nem tudunk büszkékké lenni arra, amire eddig bukkantunk, kölcsön-eszközárakból dolgozunk, és ott munkál bennünk egy görcsös bizonyítási vágy. Ilyet én is tudok! – mondjuk, miközben fogunkat összeszorítjuk, és sűrűn pislogunk napnyugati irányba. Túl kevesen vannak, akik azt mondják: csináljátok utánam!

Tamásiban sokan erdélyi Lorcát láttak, aki nemcsak jól kezeli a nyelvet, hanem érti a színpadot, érzi a drámát. Nem tudtuk utánacsinálni, de hiába is próbálkoztunk volna, hiszen akkorra a magyarországi kánonban már kialakult az a ki nem mondott álláspont, miszerint a kisebbségi magyar kultúra nem több, mint egy csatolt fájl. Az „igazi” magyar kultúra mellékterméke, említésre érdemes, de nem releváns adalék.

Volt egy Székely Jánosunk és egy Sütő Andrásunk is. Székely János nem volt drámaíró: közéleti-filozófiai témájú esszéket, gondolatokat öntött irodalmi és drámai formába, egyrészt azért, mert az akkori politikai viszonyok miatt nem tehetett másként, másrészt mert felismerte, hogy a helyi közönséggel legjobban az irodalom nyelvén lehet kommunikálni. (Megfigyelhető, hogy az erdélyi magyar politikai kommunikáció szótára ma is a protestáns retorikai hagyományból és irodalmi szövegek manipulatív alkalmazásából építkezik.) Ami Sütő Andrást illeti, óvatosan feltehetjük a kérdést, hogy az ő sikere vajon mennyiben köszönhető maguknak a műveknek, és mennyiben a szerző irodalompolitikai szerepének, nyolcvanas évekbeli pályájának, a Fekete Márciusnak, vagyis annak a folyamatnak, amely révén Sütő a kisebbségi sors és hősiesség szimbólumává vált.

Azt a tanulságot viszont levonhatjuk Tamási, Sütő és Székely János példájából, hogy az erdélyi dráma akkor él, ha ki tud lépni saját erdélyi árnyékából, és Magyarországon is – mindegy, miért – elfogadják. A kortárs magyar kultúra Budapest-központú jellegéből és „csatolt fájlságunkból” adódóan ez ma elég nehéz. Sötétebb pillanataimban azt mondanám: lehetetlen.

## Kortárs erdélyi magyar dráma. Azmiáz?

Erre a témára csak röviden térnék ki, mivel nincs egyértelmű válaszunk a kérdésre. Mitől lesz erdélyi egy magyar dráma? Szerzője, témája vagy a gondolat teszi azzá? Nem tudjuk. Galla Miklós szerint angol humor az, amit angol emberek művelnek, és ennek analógiájára egyszerű volna azt mondani, hogy erdélyi magyar dráma az, amit erdélyi magyar emberek írnak. Csakhogy...

Erdélyinek tartjuk-e a marosvásárhelyi származású, de Magyarországon élő és alkotó Kiss Csaba drámáit? Hát Bartis Attila *Anyám*, *Kleopátráját*? Ha Visky András, Láng Zsolt és Hatházi András kiköltözne, mondjuk, Németországba (vagy csak Láng és Hatházi Németországba, Visky inkább Amerikába), akkor amit ott írnának, az erdélyi dráma lenne, vagy valami más? Vagy ha, teszem azt, Tasnádi István elmegy nyaralni a Szent Anna-tóhoz, és a tóparton heverészve ír egy drámát, azt tarthatom-e erdélyi drámának? Mi a helyzet a szövegek „erdélyiségével”? Gondolhatom-e erdélyinek például Pintér Béla *Parasztoperáját*? Hát a *Bozgorokat*?

Túlságosan bonyolult ez, és fölösleges is elmélkedni rajta. Legjobb, ha mindenki azt tartja erdélyi magyar drámának, amit akar. A lényeges kérdés most úgyis az, hogy az erdélyi alkotó milyen viszonyba tud kerülni a színházzal. Erdélyivel, magyarországgal, románnal, akármilyenel.

## Az erdélyi zombi és a színház

Egyszer Simon Pegg brit színész azt mondta, hogy három nagy téma van: a szerelem, az élet és a zombik. Beszéljünk hát egy kicsit az erdélyi zombiról. A drámaíróról, aki köztünk jár, de nem él.

Nem az az élő drámaíró, aki drámákat ír, hanem aki nek a drámáit játsszák. Kortárs erdélyi magyar szerzők drámáit nem nagyon szokás játszani Romániában, ergo nem nagyon vannak élő magyar drámaírók Erdélyben. És ha nem élsz, akkor hiába mozogsz. Mozoghatsz, de úgyis lepuffantanak. Pedig abba a szerencsés helyzetbe kerültünk, hogy nem egy, hanem két színházi kultúra is a sajátjának tudja tekinteni, ami itt megvalósul. Elvileg ugyanazzal a művel magyarországi elismeréseket is kaphatunk, és romániai UNITER-díjat is nyerhetünk. Akkor mi a probléma?

Az egyik probléma az, hogy bár két ország szakmája és közönsége is a sajátjának *tudja* tekinteni ezeket a műveket, csak a legritkább esetben tekinti valóban annak. Az erdélyi drámaíró nem egy, hanem egyenesen két kultúra csatolt fájlja, és nem rokona, sem ismerőse senkinek, kivéve, ha nagyon jó. És itt a másik probléma: mármint hogy nem vagyunk elég jók. Ez elég szomorú, de csak magunkat okolhatjuk érte. Amikor színpadban kell gondolkodni, az egyszerűen nem megy nekünk. Nem is tudjuk, hogy mennie kell. A színpadi látásmód idegen tőlünk, irodalmi szerzők vagyunk, csekély dramaturgiai érzékkel és valamivel több egóval. Igen kevés olyan írótl említhetünk, aki nem tartozik ebbe a halmazba.

Hogy miért van ez így? Talán azért, mert Erdélyben, régi hagyomány szerint, a dráma nem annyira színpadra írott mű, mint inkább rejtett üzenetek közvetítője. Tanít és magyaráz, titokban összekacsint veled. Megmondja a dolgokat. Kevésbé fontos, hogy milyen a szöveg, sokkal lényegesebb az, hogy micsoda: politikai tett, az öndefiníció harcok formájának eszköze, helyzetjelentés a kisebbségi sorsról. Ez persze leveti magáról a kritikai hozzáállást, a megfelelő kritika hiánya pedig szükségszerűen igénytelenné tesz.

Időközben meg is érkeztünk a harmadik problémához, ami a kritikával függ össze. Erdélyben ez kényes kérdés, mert bár napilapokban, hetilapokban és internetes felületeken is születnek időnként jó kritikák, mégsem állíthatjuk, hogy létezik itt színházkritika. Ha az írás rossz (hozzá nem értő, tapasztalatlan kultúr-firkászok műve), akkor azért, ha pedig intelligens, de negatív hangú szövegekről van szó, akkor meg azért söprik félre. Mindkét esetben felüti fejét a sértődöttség, és akár emberi kapcsolatok is megromolhatnak miatta. Különbösen is tisztázatlan, hogy ki írhat kritikát Erdélyben. A színházi emberek reakciója alapján gyakran támadhat az az érzésünk, hogy legjobban, ha senki.

A kritika szerepét legtöbbször félreértjük, és nem akarjuk látni, hogy azért van szükség rá, mert csak így működnek olajozottan a színházi folyamatok. Nem a közönségnek kell, hanem a színházi életnek. Az értő bírálatok hiánya mérhetetlen károkat tud okozni: megakadályozza, hogy a jó előadások bejárják azt az utat, amit megérdemelnek, elveszi a szerzők kedvét a drámaírástól, ráadásul hiátusok keletkeznek miatta a kulturális emlékezetben, és így soha nem fogunk tudni választ találni az említett kérdésre, hogy kik is vagyunk mi.

Amint felismertük, hogy a kortárs erdélyi magyar drámát milyen mértékben befolyásolja a kritika jelenlegi állapota, már csak egy lépés annak felismerése, hogy az egész rendszer mai állapotát tekintve mekkora hiányosságok vannak a színházi és művészeti életben. Ez a negyedik és legfontosabb probléma. Mint a művészek általában, az erdélyi zombi is kiszolgáltatott helyzetben van, azzal a különbséggel, hogy ha a háta mögé tekint, nem lát ott senkit. Nincs olyan szervezet, ami az érdekeit képviselné, hiányoznak a mecénások is, a színházak óvakodnak bemutatni a darabjait, a pályázati rendszer alig szentel figyelmet neki, kevés lehetősége van a megnyilvánulásra, nem élvezi a művészvilág bizalmát. Erre egyébként alaposan rászolgált, amikor hosszú időn át nem volt szíves értékelhető drámákat írni.

Ha élni szeretne, az erdélyi zombinak ma egyetlen lehetősége van: ír egy jó darabot (ez nem olyan könnyű, hosszú idő óta nem is sikerült itt senkinek), és reménykedik a legjobbakban. Nem jut eszembe más olyan művészeti ág, ahol az alkotó annyira magára lenne hagyatva, hogy akkor is csak a vakszerencséjében bízhat, ha valami kiemelkedőt hoz létre.

Ezen nyilván változtatni kell, de a változtatást nem a drámáknál ajánlatos kezdeni. Addig hasztalan leszünk, hogy a kortárs erdélyi magyar dráma vajon megszületik-e, amíg nincs, ami megszüljön. Tudjuk, legalábbis sejtjük, hogy csak megfelelő szellemi közegben jöhetnek létre nagy alkotások, csak színvonalas kulturális élet hozhat létre színvonalas drámairodalmat. Erdélyben viszont csak nyomokban akad valóban kortársnak nevezhető kulturális élet, és ami van, az is allergiás reakciókat vált ki azokból, akik a művészeti intézmények fenntartásáért felelősek.

Az első lépés tehát az lenne, hogy kialakítjuk a kortárs kulturális látásmód iránti igényt (ami nemcsak nálunk kortárs, hanem akár Berlinben is) képzőművészetben, irodalomban, zenében, színházban, sőt, a recepcióban is. Merjünk és akarjunk kortársak lenni! Továbbá akarnunk kell a termékeny kommunikációt a művészeti intézmények között, a komolyan vehető szakmai támogatásokat, a színvonalas művészeti oktatást, a sűrű és változatos kulturális programokat, és ami a legfontosabb: ki kell végre találjunk magunkat, hogy import-elméletek magunkra erőszakolása helyett autentikus értékeket hozhassunk létre. Úgy gondolom, hogy csak így szüntethető meg a zombiállapot, mert csak az alapoktól kezdve lehet előkészíteni a terepet az erdélyi dráma számára. Igen, a terepet elő kell készíteni. Befutott és kórosan elégedett íróktól hiába várjuk a (soha meg nem érkező) nagy színpadi műveket, mert az erdélyi magyar dráma nem általuk, hanem a ma még ismeretlen szerzők révén fog megszületni.

Egy másik fontos lépés a hierarchikus magyarországi-határöntúli viszony megszüntetése lenne. Az az állapot, amikor az összmagyar kultúra részének tekintjük (nemcsak a szavak szintjén) mindazt, amit magyar emberek hoznak létre. Állandó figyelem szükséges minden irányba, ahol értékes művészeti alkotások születnek, hogy otthon érezhessük magunkat a magyar és az európai kultúrában. Ez nagyon távoli álomnak tűnik, de hát, ahogy egy amerikai életmód-tanácsadó mondaná: kövesd az álmaidat, kivéve azokat, amelyekben meztelenül szaladgálsz a munkahelyeden.

Végül pedig: soha nem szabad megelégedni azzal, ha akad egy szerző, aki jól ír, és sikereket ér el Erdélyen kívül is. Egyetlen vödör forró víz nem tudja felforrósítani a tenger vizét. Egy egész Golf-áramlat kell ahhoz, hogy az északi hűvös vizek is felmelegedhessenek.



**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](mailto:lapterjesztes@es.hu)

Szabó István

# Valahol eltévedtünk

A SZÍNHÁZAK

PÉNZÜGYI KÁLVÁRIATÖRTÉNETE

2008-2012

**E**z a káosz fokozódásának és a leépülésnek a története. A végét ismerjük, hiszen itt vagyunk benne nyakig. Azt a kérdést tesszük fel, hogy mi vezetett idáig. Átlátható összefüggéseket, ellenőrizhető tényeket szeretnénk leírni, okuljon belőle mindenki, aki tud, és legyen adalék ennek a kornak a megértéséhez azok számára, akiket a sors megkímélt attól, hogy kortársaink legyenek. Áttekintésünk az önkormányzati színházak és a független társulatok pénzügyi lehetetlenülését követi végig, különös tekintettel az ország színházi zászlóshajójára, a fővárosra mint finanszírozóra és a budapesti színházi életre.

## Az utolsó békeév

Az utolsó békeév a színházak finanszírozása szempontjából tulajdonképpen 2008 volt. (A 2006 augusztusában bejelentett színházi törvény előkészületei – a szakmai viták, a konzultáció, majd 2007-ben a kodifikáció megkezdése – addig nem zavarták a napi gyakorlatot.) A Költségvetési törvény 7. számú melléklete a korábbiakhoz hasonlóan számszerűsítette az állam szerepvállalásának mértékét. A nem állami színházak működésének folytonosságát és egyáltalán a színházi struktúra fennmaradását ekkor még ennyi garantálni tudta.

A 2008-as költségvetési évre 11 milliárd, pontosabban 11 010 millió forint volt az állami költségvetés hozzájárulása. (A továbbiakban millió forintra kerekítve jelölöm az összegeket.) A kőszínházak támogatása 9 680 millió forint volt, ezen belül 3 713 millió segítette a fővárosi színházak működését. Ezt a törvényben akkor „működtetési hozzájárulásnak” nevezték, amit a fenntartó önkormányzatok kaptak. A konkrét összegek megállapítása bázisalapon, az aktuális lobbierdekek figyelembevételével történt. Az önkormányzatok pedig, miután érdekeltségük saját támogatásuk emelésében már 2006-ban megszűnt, évről évre a legkevesebb hozzájárulást szavazták meg színházaiknak. A színházi törvény azzal kecsegtetett, hogy átláthatóbb viszonyok jöhetnek létre, és csökken az alulfinanszírozottság.

2008-ban a független társulatok 551 millió forintot kaptak. Ebből 468 millió forint – a támogatás 85 százaléka – a fővárosi együtteseknek jutott. A 2008. évi Költségvetési törvény végrehajtásáról szóló parlamenti elszámolás azt mutatja, hogy a tervezett összegeket el is költötték. Az állam a budapesti színházi életre az önkormányzaton keresztül ekkor 4 181 millió forintot költött. Ebben az összegben nincs benne a kerületi színházak szerényen támogatott, valamint a sokkal jobban elerészett állami színházak köre, amelyek szintén a budapesti kínálatot növelik. A fővárosi színházi élet szakmai vonatkozásban – ahogy a közönség számára is – egységes egész, amelyben egyenrangú résztvevők az állami és a magánszínházak. A budapesti közönség egyharmada nem önkormányzati színházba vált jegyet.

Mint említettük, az önkormányzati támogatások mértékének korábban jelentősége volt, hiszen az állami támogatás egy részét ezekhez arányosítva osztották szét. A főváros sosem jeleskedett magas hányaddal, a saját rész aránya itt általában az országos átlag – a kétharmad-egyharmad arány – alatt volt. Ennek azonban nem feltétlenül a mindenkori fővárosi vezetés zsugorisága volt az oka, inkább egy objektív adottság. A színházi költségvetés harmadik forrása, a jegybevétel ugyanis itt mindig magasabb volt.

## Az Előadó-művészeti törvény

2008 decemberében a parlament elfogadta az Előadó-művészeti törvényt (Em. tv.), amely azonnal elindított néhány adminisztratív folyamatot és munkajogi változást, a finanszírozásra vonatkozó szabályok azonban csak a 2010-es költségvetésben érvényesülhettek. Bizonytalan volt az is, hogy a törvényben megalapozott adókedvezmény (röviden tao) igénybevételét az Európai Unió jóváhagyja-e. Miután ez utóbbi elfogadását illetően elég szkeptikus volt mindenki, a fenntartók egyáltalán nem készültek fel az esetleges pluszforrás következményeire. Ma már látjuk, hogy nem a legjobbkor, 2009 végére jött meg a pozitív válasz, ám ennek folyamányairól később. Előbb lássuk, hogyan indult el a támogatási rendszer az átalakulás útján.

Az Em. tv. előkészítése során végzett számítások, az átmenet modellezése azt mutatta, hogy a zökkenőmentes átállás „ára” a színházi területen mintegy négy-öt milliárd forint plusztámogatás lenne. A minisztérium elfogadta, hogy ezzel az összeggel kezelhetőek lesznek a kialakuló konkrét egyenlőtlenségek, torzulások, és ami még fontosabb, az általános alulfinanszírozottságnak is véget lehet vetni. A 2009. évi állami költségvetésben ezért emelkedett is az ossztámogatás mértéke. 13 870 millió forint jelent meg a 7. számú mellékletben, ami 26 százalékos emelkedés, nominálisan 2 860 millió forinttal több, mint az előző évben. A kívánatos növekmény mintegy kétharmadát biztosította tehát ebben az évben a parlament. Mivel az Em. tv. és a Költségvetési törvény párhuzamosan készült, a növekmény elosztásánál már tekintettel voltak az előbbi által előírt változásokra. A független színházak 10 százalékos kvótáját is csak 2010-ben kellett először érvényesíteni, de már a 2009-es költségvetésben jelentősen emelték a terület támogatását: az előző évi összeg kétszeresét fogadták el, vagyis

1 161 millió forintot, a megemelt keret 8,4 százalékát.

Az Em. tv.-ben megfogalmazódó szándékot tükrözte az is, hogy miután az önkormányzatok megkapták az előző évi támogatást, a növekményt részben az önkormányzati támogatások arányában (1 300 millió forint), részben pedig a színházak által 2008-ban realizált nézőszám alapján (400 millió) osztották el. A 7. számú melléklet f) pontja szerint ezen kívül a miniszter számára biztosítottak egy 400 millió forintos keretet, kiemelt művészeti célok pályázati úton történő támogatására. Ebből finanszírozták például a Katona József vagy a Weöres Sándor Pályázatot.

A főváros induló összege 3 614 millió volt. A Költségvetési törvény zárszámadásából tudhatjuk, hogy ehhez még hozzájött az 1 700 millióból 559 millió, valamint pályázati pénzekből 103 millió és a Kiemelt művészeti célok pályázatából mintegy 60 millió forint. Azaz a végösszeg 4 336 millió, tehát a főváros is néhány százalékkal nagyobb összeget kapott az államtól saját színházai támogatására. Továbbá a független szféra 1 161 milliós támogatásának 84 százaléka is, az előző évhez hasonlóan, a budapesti illetőségű társulatoknak jutott.

A főváros saját részesedése az önkormányzati színházak támogatásában mintegy 1 960 millió forint volt, ami azt jelentette, hogy a közpénztámogatás 69-31 százalékban oszlott meg az állami és a fővárosi források között.

Ezen a ponton vissza kell kanyarodnunk a tao történetéhez. 2009 novemberében jött meg az engedély Brüsszeltől, hogy a jegyárak növekedését és a közönségfogyást meggátolandó, az állam lemondhat adóbevételeinek egy pontosan behatárolt részéről. A gazdálkodó egységek, szervezetek társasági adójukból adományt nyújthatnak az erre jogosult, az Em. tv. szerint regisztrált színházaknak. Ezeknek a jogszabály kihirdetését követően még 2009-ben lehetőségük nyílt az időarányos támogatás begyűjtésére. Mivel a színházak jegybevételeik 80 százalékáig fogadhatnak el támogatást, ez – a rövid idő ellenére is – több százmillió forint bevételt eredményezett. Ettől a pillanattól kezdve lehetett tudni, hogy a 2010-es költségvetési év nemcsak az átrendeződés, hanem a torz viszonyok kialakulásának éve is lehet. A vidéki színházak egymástól elkülönülten működő rendszerében mindenkit egyformán érintett a plusztámogatás megjelenése, nem így volt azonban a fővárosban, ahol a viszonylag nagy volumenű jegybevétel következtében megjelenő extra bevétel új helyzetet teremtett a fenntartó számára. Különösen azért, mert nem azoknál a színházaknál folyt be a pluszpénz, ahol a legnagyobb szükség lett volna rá. Ahogy az várható volt, a nagyszínházak, és különösen a nagy nézőterű szórakoztató színházak lettek a helyzet haszonélvezői, ám a fővárosi önkormányzat apparátusa mintha ebből semmit sem érzékelt volna a 2010. évi budapesti költségvetés előkészítése során. Pedig lett volna ideje a korrekcióra. (A tao megjelenése a színházak műsorpolitikájára is hatással van, ennek következményeire jelen leírásunkban nem tudunk kitérni.)

Akad persze más példa is. Olyan, ami azt bizonyítja, hogy a fenntartó nemcsak elolvasta a törvényt, hanem ki is használta a benne rejlő „lehetőségeket”. A Békés megyei képviselő-testület saját költségvetési rendeletében egyik évről a másikra mintegy tízszeresére emelte

színháza támogatását. Látszólag legalábbis; ugyanis a színház feladatkörébe illesztett olyan tevékenységeket, sőt olyan intézményeket, amelyeknek a színházhoz semmi közük. A Jókai Színház költségvetésén átvezette ezek támogatását, ami „jogalapot” teremtett számára, hogy az említett 1 300 milliós keretből nagyobb részt szakíthasson. Ez a „kreatív könyvelés” több tízmillió forintot hozott a színháznak, pontosabban vett el azoktól, akik tisztességesen jártak el. A minisztériumi apparátus és a szakmai szervezetek számára nyilvánvaló volt a turpisság, mégsem interveniált senki sem. Talán azért, mert közeledtek a választások, és a gyenge ágazati irányítás az egyre szélesebb körben opponált Em. tv.-t nem akarta további politikai vitáknak kitenni? Lehet ez is egy válasz, de tulajdonképpen mindegy is. Jellemző módon ezért a törvénytelenységért is a Em. tv.-t kárhoztatták később azok, akik az ilyen megoldást természetesen tartották akkor.

2009-ben még egy szerencse érte a színházakat, egy másik brüsszeli állásfoglalásnak köszönhetően. Újra áfavisszaigénylők lettek, ezért az előző két évben befizetett adót visszakapták az államtól. Ennyi jó után már-már azt gondolhatták, rendbe jön minden, ám a következő évben nagyot fordult a világ.

## A káosz első éve

2010-ben összekeveredett minden. Szerencsésebb körülmények között ez az év lehetett volna az Em. tv. finanszírozási rendszerének bemutatkozása, az első alkalom, amikor a regisztráció és a besorolás következményeit forintosítani lehetett. Mindenki pechére a választások és a kormányváltás miatt már az indulás pillanatában olyan erőterbe került a törvény, ami lehetetlenné tette a higgadt, szakmai megítélést. Vitákra és korrekciós javaslatokra lett volna szükség, ehelyett a teljes elutasítás és az egyre gyengülő védelem közé szorult a jobb sorsra érdemes jogszabály. A konszolidáció perspektívája helyett a kiszámíthatatlan változások fenyegető veszélye hatotta át a színházi életet.

Elemzésünkben innentől egyre nehezebb hiteles adatokkal számolnunk. A Költségvetési törvény 7. számú melléklete ugyanis immár többet is és kevesebbet is tartalmaz, mint eddig. Az Em. tv. alapján ide utalódnak a törvény alá tartozó zenei támogatások is, viszont az önkormányzatokhoz nem köthető, de a törvény végrehajtásából adódó feladatok a (tervezéskor Oktatási és Kulturális, végrehajtáskor Nemzeti Erőforrás) Minisztérium költségvetésében szerepelnek. Tény, hogy ettől kezdve komoly kutatómunkát kíván annak a megállapítása, hogy mennyivel nőtt is az, ami esetleg végeredményben csökkent.

Az első kérdés a költségvetést betervező Bajnai-kormányhoz szól: a terveknek és a számításoknak megfelelően állta-e az állam az Em. tv. bevezetésének tervezett költségeit? Előlegezzük meg a választ: lényegében nem. A 7. számú mellékletből kiderül, hogy a színházi célú támogatás összege 2010-ben 10 709 millió forint. A minisztérium költségvetésében további 2 320 milliót rendeltek a törvény végrehajtásából következő – nyilvánvalóan nem csak színházi célú – feladatok fedezetéül. Tisztán látszik, hogy az előző évhez képest nem nőtt, hanem éppenséggel jelentősen csökkent a támogatás.

2009-ben 13 870 millió volt, 2010-ben pedig csak legfeljebb 13 029 millió forint lenne az összes (színházi és zenei) támogatás. A gazdasági válság okozta általános megszorításból a színházi területre is jutott, és bár nem hátrált ki a kormány a törvény mögül, az átmenet megkívánta mértékű emelésről szó sem lehetett. Ráadásul ehhez társult még az önkormányzatok szegénysége, eladósodása. Nagy szerencsének tűnt viszont, hogy belépett a tao – a mentőöv, amely aztán, mint a klasszikus viccben, majdnem agyonütötte a fuldoklót. De ne szaladjunk ennyire előre.

A 7. számú mellékletből megállapítható, hogy a főváros saját színházai támogatására 3 789 millió forintot biztosan kapott. Hogy ezen kívül még mennyit, azt nem könnyű kibogozni. Amíg ehhez erőt gyűjtünk, addig elevenítsük fel a független színházak tragikus történetét. Amely, mint minden igazi tragédia, sorsszerű. Az országgyűlési választásokra tekintettel (korrektságból vagy gyávaságból) az OKM nem írta ki és nem bírálta el idejében a pályázatokat, a lebonyolításra felkért NKA-val nem kötött idejében szerződést, a felálló és új szervezeti rendbe bonyolódó NEFMI pedig leginkább az átalakulás miatt késett a már beadott pályázatok elbírálásával. Ezzel a történet belefutott az új kormány hiánycsökkentő intézkedéseibe, melyeknek minden áldozatul esett, ami fölött a kormány közvetlenül diszponált. Az önkormányzati színházak csak azért nem, mert ott már megkezdték a folyósítást, és a csökkentéshez a Költségvetési törvényt módosítani kellett volna. A pályázati pénzeket, köztük a független színházak keretének egy részét viszont gond nélkül zárolhatták. Így az első csapást a legvédtelenebb kapta, ami egy szakmai szempontból erősebb pozíciójú minisztériumban elképzelhetetlen lett volna. A szakmai érdekvédelem szokásos gyengesége mellett egyenesen bátorította a politikát bizonyos színházi körök éles kritikája a 10 százalékos kerettel szemben. A keretösszeget megkurtították, a döntés végrehajtását felfüggesztették, hónapokig tartott, míg a megítélt támogatások egy részét (mintegy kétharmadát) végül engedélyezték és folyósították.

Tény, hogy a független színházak nem kapták meg az Em. tv. által előírt 10 százalékot. Hogy ebben a döntésben mekkora szerepe volt a szakmán belüli egzisztenciális félelemnek, azt ma már nem érdemes kutatni. A végeredmény a független színházak remélt emancipációját lenullázta. Kevesebbet kaptak, és későn – ez egyértelmű volt.

Az igazsághoz tartozik, hogy a minisztériumban kezelt összes pályázati pénzkeretet csökkentették. A kiírt összeg kétharmadát, mintegy 400 milliót folyósítottak, mérlegelés nélkül csökkentve mindent, köztük a legfontosabbat, a kompenzációs keretet is, amely arra lett volna hivatott, hogy a törvény bevezetéséből adódó problémákat kezelje. Az eleve kisebb támogatás mellett a kiegészítő pályázati keret is csökkent, és ez azt üzenete, hogy az új kormány nem az előző parlament által keresztülvitt törvény megtartásában érdekelt. (Egyébként a törvény előkészítésének és elfogadásának folyamatában az akkori ellenzék által képviselt álláspont kritikus, de támogató volt, amiből a hatalomra jutás után, mint mindenből, itt is csak a tagadás maradt meg.)

A korábbi számadatok hitelességéért eddig a költségvetési évet követő esztendőben elfogadott parlamenti

zárszámadás szavatolt, ezért a 2010. évi költségvetés végrehajtása esetében is ezt reméltük. Ebben az látható, hogy a 7. számú mellékletben szereplő tartalom hiánytalanul megvalósult, számunkra az érdekes inkább, hogyan számolták el a zárolást. Nos, a 2011. évi CXXXIII törvény NEFMI-fejezetében azt látjuk, hogy az Em. tv. végrehajtásából adódó feladatokra tervezett 2 329,7 millió forintból, ird és mondd, 11,9 millió lett. Ez nyilván elírás, hiszen a lebonyolított pályázatok eredményének ismeretében csak színházi célra kb. 1 200 millió forintot osztottak ki, és kb. 600 millió forintot zároltak. (A regisztráció során VI. kategóriába sorolt független színházak támogatása, rögzítsük itt is, a csökkentés után 802 millió forint lett.)

Mielőtt megkísérelnénk a fővárosi helyzet rekonstrukcióját, igazoljuk vissza a Békés Megyei Önkormányzat előrelátó, korábban bemutatott intézkedésének eredményességét. A Jókai Színház számára „fenntartói ösztönző részhozzájárulás” címén 304 millió forintot határozott meg a költségvetés ugyanakkor, amikor a Miskolci Nemzeti Színháznak és a Csodamalom Bábszínháznak együttesen is kb. ugyanennyi jutott. A Jókai Színházzal egyívású Veszprémi Petőfi Színház pedig, hogy mutassunk egy közelebbi viszonyítási pontot, 131 millió forintot kapott. A stikli továbbra sem tűnt fel senkinek. Az Állami Számvevőszék 2011 augusztusában, a 2010. évi költségvetés végrehajtását ellenőrizve nyilván nem mehetett olyan mélységig, hogy a fenntartók által bejelentett támogatásösszeg valóságát is vizsgálja. Egyszerűbb volt megállapítania azt, hogy a 7. számú mellékletben tervezett támogatás és a tényleges költés megegyezik. Láttuk, hogy a NEFMI költségvetését is érintő többmilliárdos zárolásból a színházi területre is jutott néhány százmillió, de mint az az ÁSZ jelentéséből kiderül, a zárolt összeg 80 százalékát feloldották még az év folyamán. Ebbe azonban már valamilyen oknál fogva nem került bele a színházi terület.

## Krízis és kapkodás Budapesten

Rekonstruáljuk, hogy változott-e valami a főváros szempontjából az Em. tv. finanszírozási szabályainak életbelépésével. A jogforrás változatlanul a 7. számú melléklet. Először is az önkormányzat kapott 1 226 millió forint úgynevezett „fenntartói ösztönző részhozzájárulást” az I–II. kategóriába sorolt színházai után. Ennek a konkrét összegnek a kiszámításánál a 2009. évi fővárosi színházi támogatást vették figyelembe. Kapott továbbá egy másik összeget, amelyet a színházak 2008. évi súlyozott nézőszámai alapján számítottak, s amely a törvényben bontva, színházanként jelent meg. A „művészeti ösztönző részhozzájárulás” tehát az egyes színházaknak járó központi támogatás, amelyet a fenntartó nem téríthet el. E két forrásból összességében 3 789 millió forint állami támogatást juttatott a költségvetés a fővárosi színházainak. Ez a tény már 2009 őszén ismert volt, majd a parlamenti szavazás után november 30-án véglegessé vált. A teljesség kedvéért megemlítjük, hogy néhány tízmillió forint jutott még a későbbiekben fővárosi színházaknak a IV. kategória pályázatára révén, illetve a minisztériumi, kiemelt művészeti célok támogatására hivatott pályázati keretből. Az állami támogatás nem nőtt jelentős mértékben, a főváros sem igyeke-

zett saját terheit növelni, gyakorlatilag az előző évi támogatást szavazták meg újra, összegszerűen 1 842 millió forintot. Az ország gazdasági helyzete nem teremtett mozgásteret a közpénzek elosztásával és újraosztásával megbízott testületeknek. A viszonyoknak az Em. tv. bevezetésétől várt rendezése és a lemaradások kiegyenlítése ilyen körülmények között nem teljesülhetett.

A színházak ennek ellenére mégis talpon maradtak, és nem elsősorban jegybevételeik növelése, hanem – váratlanul – a taónak köszönhető plusztámogatás (csak Budapesten 2010-ben összességében 2 841 millió forint) eredményeként. Ez jelentősen több volt, mint amit a törvény bevezetéséhez készült számítások valószínűsítettek. De e jó hírt követte a rossz: a plusztámogatás nem ott jelent meg, ahol leginkább szükség lett volna rá. A legtöbbet a nagy jegybevétel biztosító, nagy nézőtér előtt szórakoztató előadásokat játszó színházaknak hozta. Konkrét példával: 831 milliót a Budapesti Operettszínháznak, 101 milliót a Katona Józsefnek. Mindazonáltal a tao valamennyire mindenkin segített. Mivel az előző évi jegybevétel 80 százalékát lehetett begyűjteni, és ez legalább 90 százalékban mindenkinek sikerült, azt mondhatjuk, hogy ezzel minden színháznak sikerült legalább 70 százalékkal növelnie a bevételeit.

Az igazi kérdés az volt, és az is maradt, hogyan lehet a színházak között létrejött egyenlőtlenséget enyhíteni. Teljes körű, átfogó és gyors finanszírozási reformra lett volna szükség, de a politikai választásokkal/váltásokkal terhelt 2010-es év ennek kidolgozására alkalmatlan volt. Ősszel a főváros új vezetésének valamit mindenképp tennie kellett. A „bevált recept” azt diktálta volna, hogy csökkentse a támogatást, hiszen ezzel nem kockáztatja intézményei működését, ugyanakkor általános deficitjét is mérsékelheti. Mivel azonban az Em. tv. visszahozta a fenntartói érdekeltséget, ezt már nem tehette meg következmények nélkül, ugyanis a későbbi állami támogatást kockáztatta volna. Mivel ekkor még nem lehetett tudni, hogy milyen mértékig és mikor módosítják majd a törvényt, nem volt mihez igazodni. Az önkormányzat, mint a mesebeli lány, hozott is ajándékot meg nem is: azt találta ki, hogy támogatja a színházait, de ugyanazt az összeget bérleti díjként vissza is veszi.

2010 egyszerre hozta az Em. tv. teljes körű hatályosulását és ellehetetlenítését. A politikai összetűzből, ami az „elmúlt nyolc évre” zúdult, kijutott ennek a jogszabálynak is, de nem pusztán a politikai harc leképeződéseként. A szakma egyik, a választások után mérvadóvá váló része folyamatosan munícióval látta el az ellenzők politikai tábort, és bár a kulturális igazgatás átmeneti impotenciája egy ideig adott némi védelmet a törvénynek, 2011 nyarára keresztülvitték a módosítást. Az opponáló harci sikereként, a józanok beletörődése közepette. Az új törvény (ÜEm. tv.) csak 2013-ra teremt majd teljesen új helyzetet. Ezért aztán 2011 a káosz felé tartó út újabb állomásaként vonul be a történetbe.

## 2011-ben mindenki a padlón

Kezdjük a jó öreg, bár kissé megfáradt 7. számú melléklettel. A főösszeg ugyanannyi, mint az előző évben: 10 709 millió forint. A részösszegek azonban már elmozdultak. A főváros (az előző évi saját támogatása miatt)

1 104 millió működési és (színházainak viszonylag jó nézőszámúmutatói okán) 2 553 millió művészeti hozzájáruláshoz jutott, ez összességében kb. 100 millió forinttal kevesebb, mint a 2010-es. És eljött az a pillanat, amikor elsősorban a bérletidíj-trükk miatt már nehéz egyértelműen megállapítani, hogy az önkormányzat mennyivel is támogatja színházait.

Mindenesetre a Fővárosi Önkormányzat számára az Em. tv. már 2010-ben új helyzetet teremtett azzal, hogy amíg a „működési ösztönző részhozzájárulást” egy összegben kapta meg, és kötöttség nélkül oszthatta fel, addig a „művészeti részhozzájárulás” esetében a Költségvetési törvény színházanként állapította meg a támogatás összegét, amit az önkormányzat nem csökkenthetett. Szögezzük le: nem kifogásolható, ha az első összeg felosztásából kihagy színházakat, vagy azt (esetleg annak egy részét) pályáztatja. 2011-ben, hatékony kiegyenlítő funkciót remélve, ezért is élesztették újra a Budapesti Kulturális Alapot. A nemes célokra meghirdetett pályázatok, részben a csekély keretek miatt is, nem bizonyultak hatásos eszköznek az egyenlőtlenségek kompenzálására.

Említettük, hogy az önkormányzat ebben az évben bérleti díjat kért saját, időközben gazdasági társasággá szervezett színházaitól. Ehhez bizonyára joga is van, ugyanakkor tudjuk jól, hogy bérleti díjat kérni nem muszáj, de támogatni igen. Nemcsak azért, mert a színház támogatásra szorul, hanem mert a kimutatott saját támogatásra jön a „működési ösztönző részhozzájárulás”. Arra a támogatásra tehát, amelyet aztán egy kitalált jogcímen visszavesz az önkormányzat. És amit aztán talán nem is színházra költ. (Pedig milyen „szellemes” lenne, ha újra színházra fordítaná, és megint állami támogatást generálna belőle.) A bérleti díj bevezetése első körben nem kezelte a tao okozta egyenlőtlenséget, csak elfedte a főváros támogatáscsökkentő manővereit. Ami papíron 2,062 millió, az valóságosan már csak 688 millió. Amint azt az alábbi táblázat mutatja.

Millió forint	2009	2010	2011	2012
<b>Állam</b>	4 267	3 789	<b>3 653</b>	3 826
<b>Önkormányzat</b>	1 960	1 842	<b>2 062</b>	1 418
<b>Jegybevétel</b>	3 850	3 783	<b>3 779</b>	kb. 3 779
<b>Tao</b>	500	2 841	<b>2 995</b>	kb. 3 000
<b>Bérleti díj</b>			<b>-1 374</b>	-1 154
<b>Összesen</b>	10 577	12 255	11 113	kb. 10 869

2010-ben, amikor a régi Em. tv. finanszírozási szabályai életbe léptek, a Budapestnek jutó állami költségvetési támogatás is kevesebb lett, de a csökkenést bőven kompenzálta a tao. Az általános recesszió ellenére a színházak egy része hirtelen nagyon sok pénzhez jutott, anélkül, hogy emögött bármilyen teljesítmény lett volna. Látható, hogy a tao és az állami támogatás együtt hozta azt a támogatási szintet, amelyet a törvény bevezetése idején modelleztek. Erre a helyzetre az önkormányzatok egy része úgy reagált, hogy „fogta a pénzét, és futott”. És mint később kiderült ezt kockázat nélkül tehetők.

Álljon itt még egy táblázat a helyzet megváltozását és tarthatatlanságát érzékeltető. Némi leegyszerűsítéssel megengedve úgy vesszük, hogy nagyrészt ebből a három forrásból származik a működés fedezete.

Millió forint				
<b>2008</b>	<b>Katona</b>	<b>Radnóti</b>	<b>Víg</b>	<b>Operett</b>
Fenntartói támogatás	495	303	846	1 072
Jegybevétel	148	108	584	1 031
Tao				
<b>ÖSSZES</b>	<b>643</b>	<b>411</b>	<b>1 430</b>	<b>2 103</b>
<b>2010</b>	<b>Katona</b>	<b>Radnóti</b>	<b>Víg</b>	<b>Operett</b>
Fenntartói támogatás	526	302	786	907
Jegybevétel	135	86	622	1 071
Tao	101	68	498	832
<b>ÖSSZES</b>	<b>762</b>	<b>456</b>	<b>1 906</b>	<b>2 810</b>

A táblázatból kiolvasható, hogy ennek a négy színháznak hogyan változott az anyagi helyzete 2008-hoz képest 2010-re. A működés költségfedezete a Vígszínház és az Operettszínház esetében 34 százalékkal, a Katona József Színháznál 18 százalékkal, a Radnótinál pedig 11 százalékkal nőtt. Ahogy ez várható volt, az igényes művészeti programmal előálló és kisebb nézőtérrel rendelkező színházak rosszabbul jártak, de tegyük hozzá, ez leginkább a fenntartó tehetetlensége miatt következett be, még akkor is, ha a helyzetet az Em. tv. és különösen a tao bevezetése idézte elő.

A 2011-s tényadatok azt mutatták, hogy a költségvetési támogatás stagnálása, a fenntartó támogató kedvének további csökkenése, a jegybevételek visszaesése következtében a leírt állapot valószínűleg tartósan fenn fog állni. 2012-ben bizonyosan, mint ahogy ezt a fentebb közölt táblázat utolsó oszlopa mutatja.

## Módosítások nyakra-főre

Törvényt alkotni nem könnyű, betartani talán még nehezebb, különösen akkor, ha érvényességét egy másik törvény kérdőjelezi meg. A 2011. évi költségvetés tartogatott még egy-két csemegét, amelyek jól példázzák a törvényalkotás anomáliáit. Azt, hogy a „saláta-törvényben” már a választások után fél évvel módosították az Em. tv.-t, nem is tesszük szóvá. Érdekesebb, hogy egy egyéni képviselői indítvány alapján, anélkül, hogy az Em. tv. vonatkozó részét megváltoztatták volna, a parlament felülbírálta az érvényes jogszabályt. A képviselői indítvány indoklásából idézünk: „A Veszprémi Petőfi Színház számára tervezett művészeti ösztönző részhozzájárulás mértéke indokolatlanul alacsony, ezért 50 millió forint összegű átcsoportosítás szükséges. Az egész megyét magas színvonalon kiszolgáló Petőfi Színház által képviselt kiemelt művészeti érték megköveteli a magasabb támogatást.”

Az átcsoportosítást a szintén Veszprém megyében működő, Balatonfüred által felkarolt Pannon Várszínház hátrányára végre is hajtották. Csakhogy az érvényes Em. tv. szigorú szabályban rögzítette, hogy a nézőszám és a minőségi szorzók alapján miként kell kiszámolni a színháznak jutó „művészeti ösztönző részhozzájáru-

last”. A képviselői indítvány megszavazásával tulajdonképpen úgy döntött a parlament, hogy ez a szabály Veszprém megyében nem érvényes. Megnyugtató, hogy az eset csak múltó epizódnak bizonyult. 2012-ben mindenki azt kapta már, amit a törvény alapján érdemelt: a Petőfi Színház megnövekedett nézőszáma után 133 milliót, a közben Sümegre költöző Várszínház pedig 95 milliót.

Az Em. tv.-t 2010 decemberében, a 2010. évi CLIII számú, a Költségvetési törvényt megalapozó törvényben módosították először. Ez az említett „saláta-törvény”. A független színházaknak szóló korábbi 10 százalékos kvótát ebben 8 százalékra mérsékeltek. Szövegszerűen: „Az előadó-művészetben jelentkező újító törekvések támogatása és a magánszféra versenyképességének erősítése érdekében a VI. kategóriába sorolt színházak pályázati úton elosztható támogatásának aránya az I–VI. kategóriába sorolt színházak, balett- vagy táncegyüttesek központi költségvetési támogatása keretösszegének legalább 8 százaléka.” Mivel a parlament a mai napig nem fogadta még el a 2011. évi költségvetés végrehajtásáról szóló törvényt, nem tudjuk ellenőrizni, sikerült-e ezt betartani. A 8 százalék ugyanis (ahogy a 10 százalék is az volt) vitatott kérdés. És nemcsak a szakmai lobbik érdekharcában, hanem a matematika vagy a nyelvtan szabályaival küzdő törvényalkotók és hivatalnokok számára is.

A 2011. évi Költségvetési törvény 7. számú mellékletéből tudjuk, hogy az I–V. kategóriába sorolt színházak támogatása 10 709 millió forint. A NEFMI-fejezetben pedig azt olvashatjuk, hogy az Em. tv. végrehajtásából adódó feladatokra rendelkezésre áll 1 604 millió forint. Ez utóbbi zenei és színházi célú támogatást is tartalmaz. Hogy ne keveredjünk meddő elméleti vitákba, maradjunk ezeknél a tényeknél.

A VI. kategória számára meghirdetett pályázat a megfelelő törvényhelyre hivatkozva 799 millió forintnak számolta a 8 százalékos, majd az 5 százalékos lebonyolítási díj levonása után végül nettó 759 millió forintot osztottak szét. Csakhogy már az I–V. kategóriának biztosított 10 709 millió 8 százaléka is több ennél néhány tízmillió forinttal. Az összes kiemelt művészeti célú pályázatot átvizsgálva kiderül, hogy ezekben is mintegy 31 millió forint részesedése volt a VI. kategóriának. Vagyis mindösszesen 790 millió, ami még mindig nem 8 százaléka az egésznek. A százalékos meghatározást bírálók kritikájukat nem számszaki, csak szakmai alapon fejtették ki. És nem eredménytelenül.

A 10 százalék története 2011. június 27-én, az Új Előadó-művészeti Törvény (ÜEm. tv.) elfogadásával ért véget. A 2012-es évre vonatkozóan még a „régis” regisztráció és besorolás volt érvényben, de biztos, ami biztos, ekkor a 8 százalékos is kivették a szövegből. Ez a megfogalmazás olyan bravúros lett, hogy örök tanulságul érdemes ideidézni: „...a VI. kategóriába sorolt színházak pályázati úton elosztható támogatásának aránya az I–V. kategóriába sorolt színházak, balett- vagy táncegyüttesek központi költségvetési támogatása keretösszegének figyelembevételével kerül megállapításra.” Jóhiszeműen azt feltételezzük, hogy e bölcs útmutatás szerint, vagyis kellő körültekintéssel készült a 2012. évi költségvetés. Lássuk az eredményt.

Már abban is van valami lélekelemelő, hogy a 2011 nyarán elfogadott ÜEm. tv.-t még abban az évben egy újabb „saláta-törvényben” tucatszám helyen kellett módosítani. Tény az is, hogy a Költségvetési törvény NEFMI-fejezetében már csak egy szerény összeg jelent meg az „Előadó-művészeti törvény végrehajtásából adódó feladatokra”. Az 1 000 millió forintos keret mindenki számára érthetően jelezte, hogy 2012-ben már nem feladat a VI. kategóriás színházak támogatása. Mint láttuk, ezt az összeget „az I–V. kategória keretösszegének figyelembevételével” kellett megállapítani. Az a tavalyihoz képest jótányit sem változott, ez pedig majdnem a felére csökkent. 2012. május végén még nem tudható, mekkora keretösszegre fog az éppen nevet változtató minisztérium pályázatot kiírni. A független színházak nagy része ebben az évben reménytelen helyzetbe került. Mire kiderül, hogy jövőre a „SEM-nemzeti és SEM-kiemelt” kategória pályázatására már nem jut pénz, addigra talán nem is lesz, aki pályázhatna. Megkockázatom, hogy a Teátrumi Társaság nem ezt akarta.

2012-re ugyanannyi költségvetési forrást szavaztak meg, mint tavaly, eltekintve a minisztériumi fejezetben szereplő, már említett, csökkentett összegtől. A nagy kalapból a fővárosnak is körülbelül ugyanannyi jutott, sőt a 3 826 millió forintos támogatás még több is 170 millióval, mint az előző évi. Ez komoly biztatást jelent az önkormányzatnak, hogy még kevesebbet adjon. Annál is inkább, mert ezt most megint mindenfajta következmény nélkül teheti, hiszen a korábbi érdekeltiség a 2013. évi költségvetésben már nem játszik szerepet. A 2012-es költségvetés lényegében már csak arról szólt a fővárosban, hogy az önkormányzat által adott 1 418 millió forint nagyobb részét hogyan lehet visszavenni bérleti díj formájában. A Fővárosi Önkormányzat idén mintegy 264 millió forintot tervez költeni a színházaira. Igaz, hogy ezt az eredményt majdnem 7 milliárd adóforint (állami támogatás és tao) teszi majd lehetővé, ami már BKV-léptékben sem kevés. És ott van a feltételezés, hogy a romló viszonyok között legalább annyi jegybevételt termelnek idén is a színházak, mint tavaly. Miközben az sem titok, hogy fogy a közönség.

Hogy ne legyünk igazságtalanok, a rémisztő képet mindenképp enyhítheti a tapasztalat. Az illuzórikus tervek maradéktalan végrehajtása olykor fennakad a valós viszonyokból szőtt dróthálón. Elmondható, hogy 2011-ben a tervezetthez képest végül is több százmillióval kényszerült többet adni színházainak a főváros. Például a 2011. október 12-i költségvetési módosítás azt mutatja, hogy a József Attila Színház működési támogatását – az ismert tragikus események miatt – az eredeti 205 millió forintról 595 millióra kellett megemelni, de talán pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy végül „a hiánytól az átszervezésig” ennyibe került a fenntartónak az angyal földi teátrum. Ez akkor is sok, ha ebből az összegből 120 millió visszatérítendő kölcsön. És találhatnánk a sorban még néhány, ennél kevésbé vaskos interenciót, elsősorban a tao-hiányos színházak megsegítése okán. Érdekes látni azt, hogy van kivétel is. Az általános tendenciákkal való egybecsengése miatt ugyanakkor nem túlzás „drámai” jelzővel illetni a következő tényállást.

Az érintett színház művészi profiljának körülírása helyett elég csak annyit rögzíteni, hogy a taót nem a Tra-

fónak találták ki. Jogos feltételeznünk, hogy ha valaki mellé oda kellett volna állni, amikor dőlt a kredenc, akkor az a Trafó. Hát lássuk:

A Trafó jegybevétele reálisan nem lehet több, mint az egész működési költségének 10–15 százaléka. (Ilyen arány kis vidéki színházaknál sem ritka.) Ebből következik, hogy a Trafó fajlagos mutatói, akár a támogatást vetítjük a nézőszámra, akár az átlaghelyár alakulását vizsgáljuk, nem lehetnek versenyképesek a többi fővárosi színházzal. Ez magyarázza, hogy bár a Trafó fenntartói támogatása 2008. évi bázison 2011. évre mindkét év tényszámait tekintve kb. ugyanannyit változott, mint a Katona József Színházé, alacsony tao-bevétele miatt mégis jelentős hátrányba került. Ezen nem változtatott az sem, hogy a főváros valamilyen oknál fogva csak jelképes bérleti díjat rótt ki rá. A bérleti díj kompenzációja időben „megelőzte” a befizetést, vagyis a nullszaldós egyenleg ellenére nagyobb összegek esetén segítette a színházat likviditási gondjai megoldásában. 2012-re az önkormányzat adatai szerint a Trafó azon színházak közé került, amelyeknél nem csökkent a fenntartói támogatás. Sorsa mindazonáltal ha nem a pénzügyi el lehetetlenülés, akkor a szerencsétlenül alakuló igazgatóváltás miatt éppen megpecsételődni látszik. Ám a sors fonalát most nem a párkák, hanem a hivatalok szövik.

2012-ben az elfogadott fővárosi költségvetés azt mutatja, hogy folytatva az előző évek trendjét, a fenntartó megint kevesebb támogatást ad színházainak. Az apparátus dicséretére legyen mondva, hogy nem a korábban jól bevált „fűnyíró-elvet” kívánják alkalmazni. A „bérleti oda-vissza” legalább ennyi mozgásteret teremtett. A legjelentősebb elvonás a két nagy szórakoztató színházat érinti. Ezek a nevükre érkezett állami támogatáson kívül jelképes összeget kapnak csak, miközben a tavaly megállapított bérleti díjat be kell majd fizetniük a közös kasszába. Több mint egymilliárd forint jut vissza a fővároshoz, és ez a pénzmozgás kevésbé lenne kifogásolható, ha ezt az összeget, mondjuk, a színház-épületek felújítására fordítanák. Talán majd jövőre, vigasztalhatjuk magunkat, ha még egyáltalán lesz értelme a bérleti díjas konstrukciónak.

## A jövőről egy vonatkozásban

Mára a radikális átrendeződésnek és a megfontolt reformnak egyformán gátja lett a pillanatról pillanatra változó törvényi helyzet. Szép lassan oda jutottunk, hogy már csak az egzakt szabályoktól teljesen akadálymentesített Új Előadó-művészeti Törvényben bízhatunk. Lesz is itt rend hamarosan. A független színházaknak már végük, a minisztérium várhatóan bezár két színházat, és erre kényszerül, jó esetben nem nagyobb számban, a főváros is. Talán a vidéki hálózat átmenthető még. De kikkel és hova?

Sok értelme nincs a találgatásnak. „Ahogy lesz, úgy lesz. Bárhogy lesz, úgy lesz” – itt az idő, hogy a fiatalabb generációk is megtanulják a régi slágert. A színházakat továbbra is regisztráltatni kell, besorolásuk mikéntje azonban, ahogy az ÜEm. tv.-ből, úgy az azóta megjelent NEFMI-rendeletből sem világos. A lobbizás gőzerővel folyik, az ítélethirdetésre még várni kell.

Idézhetnénk Micimackót is, különösen a jelen helyzetre illő fejtegetését:

„A dolog úgy áll – vallotta be végre Nyuszi –, hogy mi bizony valahol eltévedtünk.

Egy árokban pihentek, Micimackó már unta az árkot, gondolta, ez valahogy úgyse jó így, mert akármerre indultak, mindig ugyanabba az árokba értek vissza. [...]

– Ha haza akarunk találni, és képtelenek vagyunk... úgy gondoltam, hogyha ide akarunk visszatalálni, akkor ezt sem találnánk meg többet, [...] akkor esetleg olyasmit találunk, amit nem keresünk, és akkor az a valami, amit keresünk, de nem találunk, talán az a valami lenne, amit nem keresünk, de találunk.”

Igen, ez a passzus az egyik kiindulópontja a *Micimackó és a tao* című remek kis könyvnek. Ám hagyjuk most az árkot, az úgysis megvár bennünket, maradjunk inkább a mi *taónknál*.

Az Európai Bizottság egy 2009. október 28-án kelt levélben tájékoztatta a külügyminisztert, hogy nem emel kifogást a vállalkozások által az előadó-művészeti szervezetek részére nyújtott, adóból levonható támogatásokra vonatkozó kulturális célú támogatási program ellen, mivel az az EK-Szerződés 87. cikke (3) bekezdésének d) pontja alapján összeegyeztethető a közös piaccal. A több oldalon keresztül indokolt engedélyezés, valamint az engedélyezés óta eltelt időben történt változások talán nem teszik feleslegessé néhány probléma felvetését.

Kezdjük talán a jogalapokkal, amelyek egyáltalán a kérést megindokolták. Ezek:

1. Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. törvény.

2. A társasági adóról és az osztalékadóról szóló 1996. évi LXXXI. törvény 4. § (37), (38) és (39) bekezdése, valamint a 22. § (1) bekezdése.

3. Az előadó-művészeti szervezetek működésével kapcsolatos hatósági eljárások részletes szabályairól, továbbá a zenekarok és énekkarok tevékenységéhez szükséges tárgyi feltételekről, valamint a fizető nézőszám alsó határáról szóló 7/2009. (III. 4.) OKM-rendelet.

Ezek közül az 1. és a 3. alapján megváltozott, még akkor is, ha csak törvénymódosításnak tüntették fel. Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról szóló rész ugyanis teljes mértékben kicserélődött, kicserélődik, és ennek megfelelően a 3. pontban megjelölt rendelet sem ugyanúgy szolgálja ugyanazokat a szándékokat. A törvénymódosítás fogalma hivatott elleplezni azt a tényt, hogy itt egy új törvény született. Az ÜEm. tv. brüsszeli kontrollját még akkor is meg kellene kérni, ha a 2009. évi határozat indoklásának ismeretében megállapítható, hogy most is bizonyosan pozitív döntés születne.

A határozat megújítására szükség lenne azért is, mert a jelenlegi engedély meghatározott időszakra, 2015. december 31-ig szól, és volumene is konkrétan rögzített: „A támogatási program költségvetése 6 évre 28,45 milliárd HUF. A támogatás összege megegyezik az

éves adóvesztéssel, és évről évre növekedést fog mutatni.”

Millió forint

Év	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Összesen
Támogatás	450	3 880	4 400	5 000	5 520	6 200	28 450

Miután várhatóan a meghatározott keretet már 2014-ig sikerül kimeríteni, érdemes lenne ezt a kérdést tisztázni.

A határozat indoklása a közgazdasági fejtegetések mellett a művészeti ág(ak) szempontjából is releváns érveket tartalmaz, amelyek garanciát jelenthetnek a fennmaradásukat biztosító állami támogatást illetően. Íme néhány tanulságos bekezdés:

„A Bizottság emlékeztet rá, hogy nonprofit – és általában tőkehiányos – kedvezményezettekről van szó, saját forrásaik és jegybevételeik általában nem elegendőek fennmaradásuk biztosításához. Tipikus esetben a támogatások legfontosabb forrása a helyi hatóságok költségvetése, amelyet általában nagymértékű hiány jellemez. Az előadó-művészetek olyan művészeti forma, amely magas személyzeti költségekkel és drága műszaki háttérrel jár, mialatt jellegénél fogva – a közönségnek fizikailag a helyszínen kell tartózkodnia – korlátozott a fogyasztók száma.”

„A közvetett kedvezményezettek szintjén az intézkedés egyértelmű előnyt nyújt az előadó-művészeti szervezetek részére, mivel az adókedvezmény nélkül nem valószínű, hogy hasonló mértékű támogatásban részesülnének...”

A szóban forgó támogatások révén megerősödik bizonyos kedvezményezett előadó-művészeti szervezetek versenyhelyzete a többi szervezettel szemben. Emellett valamennyi támogatott előadó-művészeti szervezet helyzete megerősödik a versenytársakkal szemben. Ennek megfelelően az intézkedés torzítja a versenyt.”

A tao fennmaradásának nem látszik akadálya. Ugyanakkor a vállalkozások addig lesznek motiválva, hogy előadó-művészeti szervezeteknek nyújtsanak adományokat, amelynek összegét leírhatják társasági adójukból, amíg nem jelenik meg számukra „vonzóbb” ilyen irányú lehetőség, például a sport, vagy nem látják úgy, hogy érdekeltségüket az adótörvények folytonos változása negligálja.

A gazdasági társaságok számára vonzóbb lehet például az igazi mecénási szerep, amikor támogatásuk nyilvánosságot is kaphat, ezért reklámértékkel is bír.

Egyre inkább problémát jelent az is, hogy a gazdasági szervezetek bizonytalan anyagi helyzetük miatt csak az év vége felé mernek nyilatkozni adományozó hajlandóságukról, pedig a színházaknak „egyenletes eloszlásban”, sokkal korábban lenne szükségük a támogatásra.

És itt van még az a kérdés, hogy szükség van-e a taóra, ha a fenntartók saját támogatáshányadukat a befolyó adományra sandítva folyamatosan csökkentik. Ezáltal eljutunk oda, hogy minden színház a közönségigény maximális kielégítésében lesz csupán érdekelt. Csak azt kérem, ne nevezzük ezt népszínháznak!

Ady Mária

# Mindennapi hiányaink

HATÁRON TÚLIAK A THÁLIÁBAN

Határon túli színházi előadások budapesti vendégjátékát szemlézni izgalmas feladat. Nyilván sokféle szempont szerint történhet a válogatás, de az a szerencsétlen-szerencsés adottság, hogy ezek az erdélyi, partiumi, kárpátaljai, felvidéki, illetve délvidéki társulatok magyar kultúrájukat és identitásukat szüntelenül más kultúrákon szűrjük át, magától értetődően kínálja a „másság” kérdésének körüljárását. Aki egy kisebbség tagjaként ápolja nyelvét és kulturális örökségét, annak az életében kezdetektől égető és megkerülhetetlen kérdésként merül fel a másik tiszteletének, az eltérő iránti toleranciának a kérdése. A kulturális sokszínűség azonban önmagában legfeljebb akkor lehet tematikai vezérfonal, ha az egyes meghívott színházak markánsan eltérő színházi nyelvet beszélnek, de erről itt nincs szó; a tágan értelmezett „másság” pedig felfelmerül ugyan a szemle során, de semmivel sem koncepciózusabban, mint az egy-két előadást maga köré rendező nőiség- vagy hiánytematika. De ha a Thália Színházba szervezett esemény nem tölti is be az egységes szempont szerinti válogatást feltételező „szemle” szerepét, az egyes előadások mégiscsak szépen rímelnek egymásra az öt nap megszabta keretek között: ami igényt az egyik ébreszt, végül a másik elégíti ki, ami megoldást némelyik kínál egy-egy hatás elérésére, azt mások árnyalják majd egészen más irányú megközelítésükkel.

Bocsárdi László nehéz, sokféle *Velencei kalmárjával* indít az előadás-sorozat. Hogy Shakespeare-nek ez a drámája miért olyan problematikus, azt a darabból kilépő Antonio prólógusa a félreértések elkerülése végett rögtön az előadás kezdetén a néző szájába rágja. Persze kérdés, milyen félreértéseknek veszi ezzel elejét, illetve hogy egyáltalán elválasztható-e ez a kis antiszemizmuss-fóbiáról betoldott monológ Antonio bőrszerkós, viszonzatlan homoszexuális vonzalmában kimondatlanul is visszautasított, traumatizált, Mátray László rajzolatában korántsem jó fiús vagy egyértelműen-egyszerűen szimpatikus alakjától. A Shylockkal szembeni indulat önmagában nyilvánvalóan nem menti fel a kapzsi uzsorást bűnei alól, azonban a személye felé áradó gyűlölet antiszemita felhangjai egy egyszerű, pitiáner gazembert üldözött zsidóvá tesznek, ettől pedig lehetetlen elvonatkoztatni. Ezért is indokolt Szakács László ideáltipikus, minden ismert prekonceptiót demonstráló zsidója: a tényleges előítélet-mentesség nem a származását, múltját, kultúráját szegyen-

kezve megtagadó, asszimiláns Jessica, hanem a pénzéhes, ravasz és rideg Shylock megítélésén, gazembernek, avagy zsidónak titulálásán mérhető le. (És ezen a teszten vélhetően ma sem bukna el kisebb százalékban Velence vagy Budapest lakossága, mint Shakespeare idején, pedig azóta kegyetlen leckéket szolgáltatott a történelem.) Mindenesetre Bocsárdi színpadán majdnem mindenki „más”, idegen, és másságában egyszerre szűkülő üldözött és vérszomjas üldöző. Lanzelo (Erdei Gábor) lenézett-meghunyászkodó szolgálója például a kisemberek pitiáner hatalmi logikájának következetességével támadja a kikeresztelkedett zsidó lányban megérett gyengébbet. Azután, olcsó poén ide vagy oda, a Shylock-problémánál nem kevésbé aktuális Pálffy Tibor kikoszorózott arabja sem, akire robbanómellény formájában aggat attribútumszerű előítéletet a rendező. A tárgyalás kimenetelét férfiruhában megfordító nők bőrféj maszkja Shylock teljes megalázásában és kollektív megkergetésében kerül a maga helyére a társadalmi asszociációs háló sematikus elrendezésében. Mint ahogy az, hogy Antoniót Shylock, nem pedig Velence polgárai hurcolják meg, feltehetően csak a férfibarátság szentségének álarca mögé rejtett identitás gondos megtagadásának köszönhető. És innen nézve nem tűnik sem abszurdnak, sem felelőtlen léhaságnak vagy túlzott magabiztosságnak a Shylocknak garancia-ként ajánlott egy font hús. A legfájóbb „másság” azonban talán mégis Portiáé, akit pusztán nemének alárendelt társadalmi helyzete kárhózzat teljes passzivitásra apja infantilis és tökéletesen ésszerűtlen végrendeletének elszenvedésében, hogy aztán az idegenséget önmagában teremtsen újra: a gyűlölt és ugyanakkor vágyott férfiszerepbe bújva végül az erő és hatni tudás mámorában ítélkezik az önkényességig durván egy ezúttal óalá rendelt ember gyarlósága fölött.

Bár a helyenként indokolatlanul harsány jelenetekkel operáló rendezés mintha vígjátékként játszhatná *A velencei kalmárt*, a kezdetben csak felsejlő tragikum egyre inkább uralkodóvá válik az est folyamán, lassanként végleg ellehetetlenítve a vidám olvasatot. Az Antonio szájába adott, talán felszabadító szánt, ha mással nem is, de a darabbal szembeni prekonceptiókkal leszámolni hivatott prólógus, akár az alkotói intenció ellenére is, de végigkíséri és meghatározza az előadást.

Amivel az egyik küzd, az után a másik valósággal ácsingózik: a Figura Stúdió Színház előadásának szereplői nemhogy nem félik, de lázasan kutatják a külö-

nösséget, az eredetiséget. Az *Arany-légy* címének játékosága jól jellemzi a gyergyószentmiklósiak vendégtétkát: aranyat mosnál magadból, de desztillált lényeg helyett talán csak egy légy akad fenn a szitádon. Alkimisták és művészek egyaránt osztoznak Goda Gábor kérdésén: hogyan keressem azt, amiről nem tudom előre, hogy micsoda? Milyen úton jutok el bárminek, embernek, művészetnek, életnek a magjához, aranyához, sójához, ha egyszer mindezekhez elidegeníthetetlenül tartozik a változás, az idő: mihelyst megragadtam, egészen biztos lehetek benne, hogy már nem igaz. A keresés végnélküliségét csak az idő végessége szorítja közelebről meg nem határozott, mégis az egész lázas kutatással eltöltött létet alapvetően meghatározó keretek közé: ennek a mulandóságnak a tudatában végezzük mindennapi gyakorlatainkat, lényegkereső rituáléinkat. Ahogyan teszi azt játékosan-komolyan a társulat hét tagja a dohányzóasztalakkal berendezett tér sötétjéből emlékképekként, asszociációként felbukkanó, reflektorral kiemelt etűdök során át. Képekben, érzetekben ötletelnek, minthogy az aranyhoz kapcsolódó, illetve általában mindenféle fogalmak túl szűkösnek bizonyulnak, általánosságban oldva seszínű sárrá azt, ami egyediségében ezer színben gazdag. A személyes tapasztalatok átadására használt szavak paradox alkalmatlansága különösen érzékletessé válik az elhangzó szövegtöredékek kapcsán, amelyek elvontságukban semmilyen módon nem képesek szervesülni az előadás vizuális szövetébe, értelmnélküliségüknek pedig nem sok köze van a költőiséghez. Igaz, ami itt az alkotói oldalról sikerületlen, az visszaköszön majd a nézők fantáziátlan kapálózásában is, ahogy szavakkal próbálják megválaszolni, mi is lenne az élet sója. Az elvont, kiüresedett, közhelyes fogalmakkal teleírt zsákok tartalma az előadás végén egyetlen aranykupában landol, amiben az élet értelme helyett színtelen-szagtalan ásványtörmelék púposodik. A jelenetek visszatérő témája a determináltság és a kreativitás viszonya: hogyan születhet új, több, más a meglévő elemek, ismert megoldások, kényszerek erőterében? Egy férfit láthatatlan fal választ el az őt váró nőtől: nem adja fel, újra és újra nekifut, hogy újra és újra földre zuhanjon az ütközéstől. Nők animálnak fogaik között tartott kávécsészét, csészealjat, kanalat, fáradtságosan idézve elő az illúziót, hogy minden a maga meghatározott helyén van, rendeltetésének megfelelően – elegánsan és könnyeden – működik. Szemükön égő mécsesekkel, utat keresve botorkálnak a vak sors üldözöttjei, egyre ráncosodó arcukra forró viaszkönyvek dermednek. Férfi vág ki fejszével hajlékony facsemetét, csapásai alatt összecsuclik a karjait ég felé nyújtó nő. A másik arcára alufóliát borítva csokolózik férfi és nő egymás helyett az ezüstösen fénylő, hívogató, vak szerelemmel, akárcsak Magritte festményén az elkenődött arcú pár. A képek egymásba érnek, a játékos csak akkor merevednek pillanatnyi mozdulatlanságba, amikor kialszanak a reflektorok, és vetített inga suhan át egy magasba feszített vászon síkján, távoli kondulás kíséretében emlékeztetve az időre.

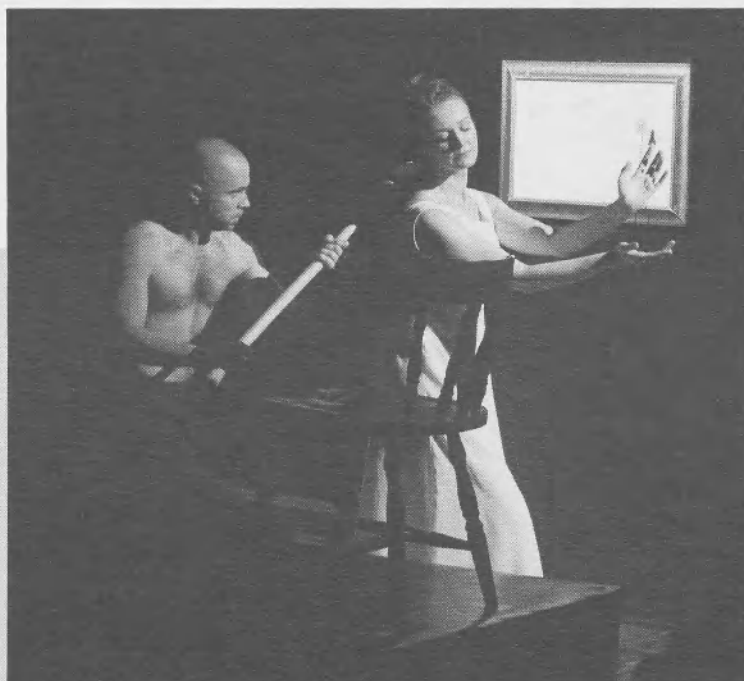
Keresés ez az előadás, sok széppel és helyenként (a bevart szögek kiadta „bizalom” szóban, az asztaltáncoltatást idéző körbeülésekben és mormolásokban, a köl-

tőinek szánt szövegmondásban) egy kis görcsösséggel, erőltetettséggel.

Az utolsó képben cernákra kötött szögek csilingelnek egy arany képkeretbe foglalt fehér polisztirol felület fölött, hogy azután egy ezüstolló útjának nyomán aláhullva véletlenszerű alakzatban fúródjanak a felszínbe. A legtöbb szög megtalálja a helyét, csalén és igazul szervesül a műalkotásba, míg néhány végiggurulva a felületen csörömpölve és feleslegesen a földön landol. Az útkeresés ilyen műfaj.

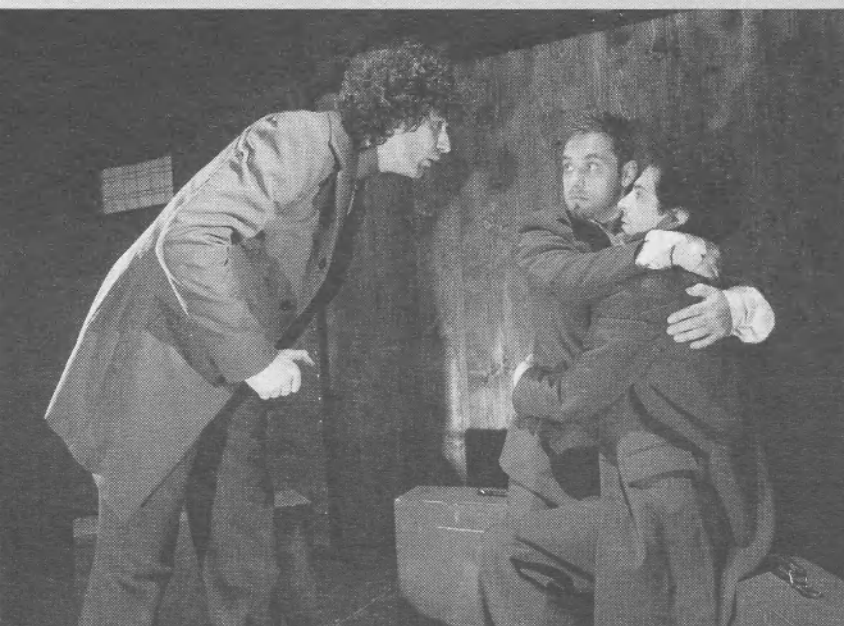
A szüntelen kutatás ismeretlen tárgy hatásában mégiscsak tetten érhető jelenlét, hiszen vágy irányul rá. Akárcsak a *De mi lett a nővel?*-előadás megfoghatatlan múzsájára. A Csehov elbeszéléseiből szőtt Kiss Csaba-szöveg finoman járja körül a címben feltett kérdést, ügyesen kerülve meg a válasz kimondását. Ahogyan egy körvonalazódó hiány is meghatározó, úgy válnak a vágyak kézzelfoghatóbbá és realisabbá a poros, unalmas, mozdulatlan valóság tárgyainál és jelenségeinél, amelyek a messi jövőbe függesztett tekintetek előtt menthetetlenül átmenetinek és értelmetlennek tűnnek. Ezt a csehovi alapszituációt, a jelen-nemlét tragikumát vázolja fel szinte ironikus szimbolikával Tóth Árpád rendezésében a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház vendégtétkéja. Három szereplője deszkafalú, zárt vagonban utazik három agyagszínű, üres bőrönddel, egyforma barna zakóban, nadrágban, cipőben. Színtelen világuk maga az átmenetiség, a tehetetlenség, a holnap elhalasztása, a nem élt élet passzivitása. Kint talán ott a világ a maga vonzó és taszító telítettségével, mindent elárasztó, bénító lehetőségeivel és a párhuzamosan megélt világok lehetetlenségével, a döntés kényszerével, az elmúló, elszalasztott, elmaradozó kilátásokhoz tapadó „volnákkal” – a megérkezés a maga visszavonhatatlanságával legalább olyan baljós, mint amennyire vágyott. Csakhogy Tóth Árpád interpretációjában a vágyak és félelmek okozta bénulás, passzivitás korántsem természetlen átmenetiség: a fantázia vargabetűkkel kirajzolt útja (mese, álom, vágy és persze főleg színház) maga a megállíthatatlanul zakatoló élet, aminek lényegét éppen időbelisége, múltékonysága adja. Ettől az áradó optimizmustól lesz minden emberi dráma ellenére is könnyeddé ez a rafinált, tragikomikus Csehov-allúzió.

A három, semmilyen attribútummal közelebről meg nem határozott utazót, Gyabkint (Dénes Gergely), Jurát (Antal D. Csaba) és Aljosát (Barabás Árpád), illetve az általuk megelevenített történeteket Irina Bikulina mitikus alakja köti össze. Őt remélik végre (fantáziájuk szűkebb-tágabb határai szerint) meg- vagy viszontlátni egy bálban, és addig is minél többet megtudni róla egymástól. És ahogy a második történet hőséneke szűkös, alkoholmámmorral, idegen nyelvekkel, könyvekkel, imádsággal és az elnyerni vágyott szabadság ígézetével megtöltött börtönvilága gazdagabbnak bizonyul rabtartójának szabadságában is sivár, kicsinyes, anyagi, céltalan életénél, úgy játssza be az üres teret a három színész lendületes játéka. Csakhogy mintha a metaforákat megfejtő, a szimbólumokat túlhajtó rendező részéről hiányozna a nézőibe vetett bizalom. Irina Bikulina áriákat éneklő, kék fényben úszó, fehér ruhás szellemalakja időről időre kizökkenti a megmerevedő



FENT: Arany-légy (Figura Stúdió)

LENT: De mi lett a nővel? (Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely)



játszókat, megtorpantja az előadást. Ahelyett, hogy stilizálna, elemelne, mélységet kölcsönözne a jeleneteknek, amatőr eszközszerűségével megtöri a játék varázsát – a mese bájos komikumától idegenül idétlen. Miközben ezzel Tóth Árpád nem elérhetetlenné teszi, hanem felszámolja az előadást tematizáló hiány tárgyát. Ugyanígy indokolatlan a kitorlni vágyó, vad, falaknak és egymásnak feszülő testek nyitó tánca, ami arra ugyan jó, hogy a figyelmet felkeltse, és a történetek, az eszköztelen játék ebből a fókuszából induljon, de a bezárt-ságnak, a tér szűkösségének és kongó ürességének feszültsége egy kis türelemmel szervesen és finoman is megszületett volna. A Gyabkin által megtestesített Irina vígjátéki humorra már érthetőbb, hiszen vásári komikumával inkább csak fokozza a nő hiányát (mint Örkény egyik önéletrajzi tör-

ténetében, ahol az oroszországi fogolytábor rögtönzött színházában minden férfi szíve megdobban a rézdrót hajú, szőrös lábú Júlia láttán).

A „örök nő” mint a vágy megfoghatatlan tárgya, a természetlen „örök hétfő” remélt-kívánt ellentéte hiányként is betölti Balog József és Tapasztó Ernő éjfékete férfimagányát az Aradi Kamaraszín-



ház Petri-estjében. A vers intim műfaj, lírai személyességében talán magányos is, színpadon megszólaltatni a közhiedelemmel ellentétben nem tartozik a könnyed stílusgyakorlatok közé. Az aradiak elsősorban Gujdár Gabriella erős víziójának köszönhetik, hogy a néző a sodró, szuggesztív képekkel operáló előadás alatt elfelejti saját Petri-értelmezését, belső monológban olvasott sorainak szikár hangsúlyait, és ráhagyatkozik a két színész intonációjára, a sajátos interpretációra. „[N]egyven év / nem változtatott azon, hogy alap / vetően színész vagy bohóc vagyok, / nem fog még egyszer ugyanannyi sem” – mondják a játékosok Petrivel, és a színpadon „piszkoskodó” két alak ennek megfelelően tulajdonképpen egyetlen személy, aki hol színész, hol pedig bohóc, nem az én és a te, hanem az én és a saját idegenségem közötti szüntelen játéknak megfelelően. Ha egyikük elkomorodna, hát önkéntelenül gúnyolja fanyar humorral a másik (így születik az önrő-

nia); ha ugyanaz belefeledkezne a lét könnyűségébe, hátat fordítva sokasodó halottainak, az előbbi készségesen emlékezteti a maga mögött hagyottakra, apró kavicsokat zúdítva egy koporsószerű deszkaláda tetejére. A szcenika nem egyszerűen aláfesti, hanem árnyalja, megbontja, más megvilági-

elidegenítő gesztusával megteremtett biztonságos távoból. Ami annál felszabadítóbb, minél erősebb kétségek ébredtek a nézőben a helyenként performanszra jellemző eszköztárral (ujjbegyből kiserkenő valódi vérrel, bőséges nyállal és fröcsögő eksztázissal) operáló játék kimenetelével kapcsolatban.

Míg a komáromiak Arany-estjéből mindvégig hiányzik távolság és ironia, pátosz iránti igényük annál explicitebb. Miközben a megzenésített verseket összekötő, tanáros stílusban előadott ismeretterjesztő betétek évszámait is sulykolt ünnepélyességgel hangzanak, mintegy hűen a bevezető szöveg értelmében méltánytalanul Petőfi mögé szorult Aranyhoz mint márkánévhez, valahogy éppen azt az eleven viszonyulást nem érezni ki a *Tetemrehívásból*, amiben a tisztelet őszintén és keresetlenül nyilvánulhatna meg. (Egyébként is félrevezető ismertséggel mérni a megbecsültséget – kérdéses, mit nyer Petőfi azzal, ha nevét középiskolák nemzeti ünnepein koptatják, vagy ha a „költő” szóról esetleg ő jut elsőnek a magyar ember eszébe.) A vers ritmikái, lélegző műfajához gyakran olyan szervesen illeszkedik a hozzá szerzett zene, hogy később még olvasás közben is lehetetlen megszabadulni (Sebő Ferenc, Koncz Zsuzsa vagy a Kalácska együttes) dallamától. A zene erős hangulata és elvontsága alázatos kísérője a szavaknak, de ez a kettős líraiság már nem viseli el az énekeszéd ürügyén dalba csempészett ihletett szavalást, patetikus hangsúlyokat, *A walesi bárdok* dühödten deklamált sorait. Inkább poros irodalomórát idéz ez a megközelíthetetlen, monumentális, humanista emberóriás Arany, mintsem a nyelv játékos mesterét vagy az *Őszikék* meg-megtorpanó, eltöprengő lírikusát. Akihez a gyaníthatóan megcélzott gimnazista közönség – nem szervezeten és kollektíve, hanem személyesen, magát is meglepve, titokban – utat találhatna.

Hogy a drámaiság és a drámai hangvétel nem egymást feltételező fogalmak, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Vidnyánszky Attila *Tótékja*, Örkeny humorának kesernyész ízevel. Színpadán szoba-konyhás, deszka-udvarral kiegészített kóceráj jelzi Tóték banális világát, amelynek vidéki otthonosságát a színen süttött rántott hús illata teszi fájoan idillivé, egyszerűségében és kopottságában vonzóvá. Perspektívátlan falusi közeg, aminek kisszerű romlatlansága a nagyvilág növekvő abszurdításával, kegyetlen irracionálisba fordulásával, illetve ennek egyre nyilvánvalóbb beszüremkedésével párhuzamosan válik majd nosztalgia tárgyává – miközben éppen végképp darabokra hullik. Ahogyan a közönséget világmérete-konyhájában fogadó, süttögető Tótné nevetséges igaza, egy szem fiáért vállalt minden saját és másoktól kieroszakolt áldozata és ármánykodása, hajló gerince és meghunyászkodása magasztosul lassanként az egyetlen védhető-igazolható igazsággá, a túlélés parancsává – minél nyilvánvalóbb igyekezetének hiábavalósága, annál inkább. A darabbéli női világ egyszerű igazságával szemben a férfivilág kicsinyes önzése, sehova sem tartó, halottakon tapodó, magabiztos menetelése nagystílusú, abszurdításában egyszerre rettenetes és nevetséges ámokfutás csupán. Szűcs Nelli Tótnéja mást sem csinál, mint azon buzgólkodik hihetetlen energiával, hogy a férfiak őrjöngése közepette simulékonyan lavírozva életben tartsa szeretteit, míg Orosz Melinda Ágikája naiv ösztö-



Tetemrehívás (Jókai Színház, Komárom)

tásba helyezi a költői képeket. Ami marad, az Petri verseinek súlyos anyagisága: sár és sör, ürülék, nedvek, illatok és szagok. Érzetek, közvetíthetetlenül egyedi tapasztalatok. Nők, akik jelen vannak, hiányként és szigorúan többes számban, lemorzsolts és cernára fűzött szirmok, szanaszét heverő szilánkok, „ad hoc félrebaszások”, „bennrekedés, otffelejtdés / másfél évtizedes házasságokban”, arctalan nevek a naptárban, másfelől Sára, Maya, Mari. Tapasztó akkurátusan tömi kemény cukorkáit Balog szájába, ropognak a fogai alatt, gyűlik a nyál, elnehezül a beszéd, sokasodik a sár szóban és képben, de a temérdek hordalékból mégis eljut előadás és közönsége addig a bizonyos napsütötte sávig, persze szigorúan a hulló konfettik



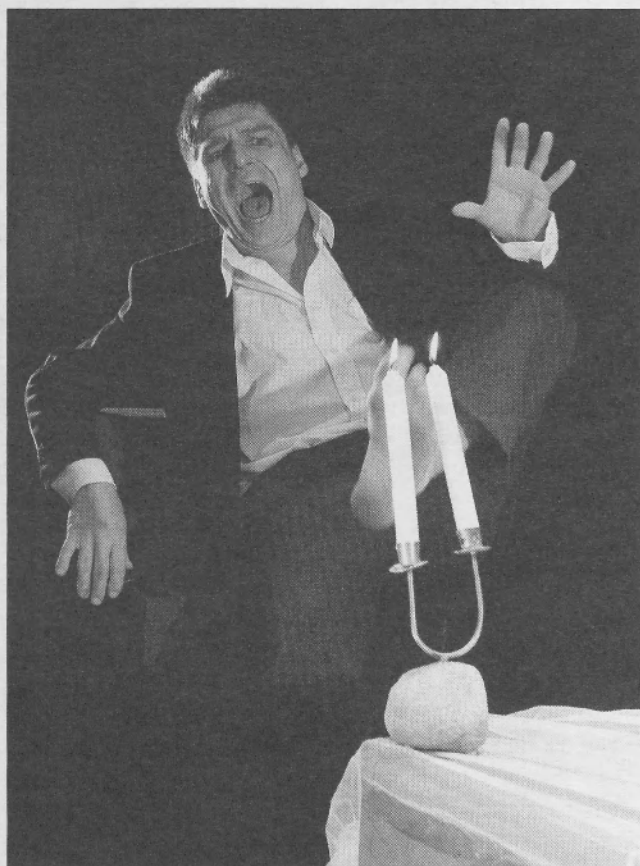
nősséggel találja meg a rendkívüliségben és átmenetiségben rejlő termékeny potenciált, a minden irracionálisnak és felfordulásnak értelmet kölcsönző szerelmet. És ahogy fokozatosan minden az ellenkezőjébe fordul, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb, hogy Rácz József rossz híreket nem kézbesítő postásának meszterkedése nem az önkényes kisember Istenjátszása, hanem a humánus adekvát megnyilvánulása egy tragikusan igaztalan világnak elviselhetetlenül kiszolgáltatott közösségben. Vidnyánszky rendezésében a postás tragikus hőssé avanzsál, minthogy ő az egyetlen, aki pontosan látja a megindult lavinát, aminek zajába már hiába kiabálja bele, hogy meghalt a Tót fiú, ha egyszer senki sem akarja meghallani a feldolgozhatatlanul igazságtalan „igazságot”. Ezért is gyűjtaná fel ennek a világnak a romjait, hogy semmi se maradjon belőle, ha már csak a felszín van, a beolvasott hírek megszépített, pattogó indulókkal szirupozott valósága, az Órnagy lassanként, Tóték otthonának bomlásával párhuzamosan felépülő bunkerének militarizmusa, illetve a falu nyájának megszokása, beletörődése az észrevétlenül új renddé összeálló rendkívüliségbe. És aki egy pillanat erejéig kívülről lát rá erre a vidám masírozásra a semmibe, annak örülete ésszerűbb, mintha asszisztálna ahhoz. (Hogy a „keep smiling” felszíne alatt

FENT: Tóték (Kárpátaljai Megyei Magyar Színház)  
 JOBBRA: Petri-est (Aradi Kamaraszínház)  
 LENT: (Egy)mással (Szabadkai Népszínház)



Szilágyi Nándor felvétele

vesztébe rohanó kortárs világunk slágerekben való megidézése és párhuzamba állítása a Don-kanyar lehetetlen abszurditásával mennyire indokolt, az már kérdésesebb.) Trill Zsolt skizofrén Őrnagya maga a megtestesült háború: egyszerre lelkes militáns és traumatizált, paranoiás bolond. Akár sajnálatra méltó is lehetne, ha nem tudnánk, hogy miként a Tót család otthon maradt tagjait a dobozolásba, úgy ifjú Tót fiak százazeit az értelmetlen halálba hajszolja ez a pitiárner, eszelős akarnok. Az öncélú áltevékenység, a végtelen dobozolás újabb, még nagyobb, még embertelenebb, még hatékonyabb margóvágót kíván – akkorát, ami már képes felfalni mozgatóját. Mint ahogy háborúzni is kell, mert ha a pszichotikus Őrnagyok megpihennének, feleslegessé vált létük gondolatok, emlékek, reflexiók prédájává válna – nincs megállás. Erős, impresszív kép, ahogy a katonaindulók vérfagyasz-



Szkárössy Zsuzsa felvétele

tó, infantilis optimizmusától kísérve megkezdődik a dobozó Tóték háborúidéző haláltánca, amelyet a margóvágó súlyos karjának ütemes zuhanása fegyverropogásszerűen fest alá. Miközben a borzongató drámát remek humorral adagoló előadás nézője nevetve, ellenállás, hártás nélkül veszi be a keserű pirulát.

Valamivel hálásabb feladat adatott a szatmárnémetieknek, amennyiben Goldoni *A chioggiai csetepatéja* egyetlen cseppnyi keserőséggel sem traktálja nézőjét. Könnyed, bővérű olasz komédia ez, nem éppen kifinomult humorral, bájos bugyutasága azonban kiváló terep a színészek számára, hogy a ripacskodás és a karakter szerep adta keretek vékony határmezsgyéjén egyensúlyozva szórakoztassanak. Ebben nincs is hiba,

a halászok és a halászfeleségek pörgő csörtékben elevenítik meg a tengerparti kisváros zajos mindennapjait, de az előadás meglepően formalista marad – valahogy olyan sterilen megtervezett, begyakorolt minden szerep és helyzet, amilyen letisztult a fehérre stilizált, divatkifutókat idéző díszlet a háttérben húzó-dó pallón sorakozó giccsputtókkal, és amilyen művi-en kiszámított az abszurditásba elvitt második felvonás vértengere. Hogy mi az a nehezen verbalizálható egyéni íz, ami annyira hiányzik ebből a technikailag gazdag előadásból, az talán Galló Ernő kiemelkedő alakításán demonstrálható: ő az egyetlen, aki Toffolóként figurájába személyességet, telítettséget csempész, megelevenítve ezt az önmagában a többi szerephez hasonlóan elvont karikatúrát. Az ő alakjának, jeleneteinek humora sem szellemesebb a többiekénél; viszont kivétel nélkül érvényre tud jutni Galló játékában.

Bár egy válás történetét dolgozza fel, lényegében mégis hasonlóan könnyed és közel keserűségmentes a szabadkai kétszereplős kamara-előadása, az *(Egy)-mással*. A színpad két oldalán egy-egy karosszék, amiben a férfi újabb és újabb pszichológusainak, a nő pedig egy csoportterápia résztvevőinek öntheti ki a szívét időről időre, dramaturgiaiilag az elbeszélte történeteken keresztül kötve össze a köztes térben játszódó házastársi és exházastársi asszókat. A minimális eszközhasználattal operáló előadás ezekben a váltakozó dialógusokban és párhuzamos monológokban beszél a két ember között zajló drámáról, aminek mélysége főként Kalmár Zsuzsa Amyjének finom eszközökkel, visszafogottan megrajzolt alkoholizmusában sejlik fel, miközben a terápiás székben is gyermek magabiztossággal bájgúnárkodó Michael Ralbovski Csaba megformálásában hiába kap szót, nem árnyalja hízelgőbbre a szemle előadásainak férfiképet. Annál inkább kiemeli viszont ennek a sztereotipikus férfi–nő szerepleosztásnak minden báját és humorát. A váltakozó le- és felépülések örökös disharmóniájában kirajzolódó kapcsolati dominancia-harc kívülről nézve szükségszerűnek és megtartó erejűnek tűnik: a pár egy – a kölcsönös, szégyenlős zavar ellenére is – felszabadító táncban válik a pörgő-nevetető előadás végén újra eggyé.

Ha nem is világos, mi lett volna, illetve volt-e egyáltalán koncepciója a válogatásnak, attól még a Határon Túli Magyar Színházak Szemléje szerteágazva és ilyen sokfélen is izgalmas (egyszerűen csak elszalasztja az egységben való megszólalás adta többlet lehetőségét). Az összefüggéseket kereső, az eseményt öt napon át figyelemmel kísérő néző pedig nem elhanyagolható ráadással gazdagodik a színház előterében rögtönzött kiállítás révén, Szilágyi Lenke Petri Gyögyről készült fotográfiáit minden előadás előtt és után végigjárva. Szikár, átható tekintetű, többnyire szigorúan figyelmes, csak időnként engesztelően játékos alakja egyik-másik képen szinte áttetsző, mintha már akkoriban sem lett volna egészen közöttünk. Költőkkel ez gyakran megesik. Cserébe haláluk után sem lesznek teljesen „odaát”, amíg megőrzik szavaikat és szavaikban anyanyelvüket-kultúrájukat, határokon innen és túl.

– Önnek a Nemzeti Kulturális Alap Bizottságának elnökeként mi a véleménye a jelenlegi színházi struktúráról? Mennyire látja ideálisnak a fenntartó és az intézmények kapcsolatát?

– Szerintem több ponton újragondolandó a színházi struktúra. A legfőbb gond a fővárosban van, ahol néha nehezen indokolható, hogy miért állami, fővárosi vagy kerületi fenntartású egy-egy intézmény. Nagyon sok szempontot figyelembe kellene venni: méretet, profilt, tagozatszámot, földrajzi elhelyezkedést, mert bizonyos dolgokat olyan szinten betonoz be ez a rendszer, hogy ezzel akadályozza a művészi fejlődést és a megújulást. Én tehát az egész rendszert újragondolnám, de ezt nem lehet megcsinálni az országos kultúrpolitika, a fővárosi kultúrpolitika és a szakma közötti intenzív párbeszéd nélkül. Szerintem növelni kellene a befogadó színházak számát, és lehetőséget kellene teremteni arra is, hogy egy-egy előadást utaztassunk, akár rotációs rendszerben is.

– Erre a helyzetre megoldás lesz az Előadó-művészeti törvény tavalyi módosítása által szabályozott új rendszer, ezen belül is a hatból három támogatási kategóriára történő redukálódás?

– A támogatási rendszert mindenképpen egyszerűsíteni kellett, de ennek a tényleges működéséhez, illetve ahhoz, hogy meglássuk, mennyire hatékony, a végrehajtási rendelet szükséges, és ezzel sokáig adós volt a tárca. A finomhangolás lehet jó is, de ronthat is azon a jogalkotói szándékon, ami a törvényjavaslatunkban megjelent.

– A színikritikai lapok támogatásban részesülnek a Nemzeti Kulturális Alap révén. Ebben az esetben mit támogat az NKA? Mennyire jelzi ez a kritikának a fontosságát a kulturális életben?

– Ezt nem tudom megmondani, hiszen a konkrét döntéshozatalban nem veszek részt, ezt a szakbizottságok végzik. Vannak fontos színházi kritikai lapok, és ezek egy jó része az NKA támogatása nélkül nem lenne képes megjelenni. Szerintem minden felelősen gondolkodó kurátor vagy politikus tudja, hogy a nemzeti kultúra szempontjából szükség van ezekre a periodikákra.

– Akkor voltaképpen inkább a sokszínűségnek szól a támogatás?

– Annak is, miként például a könyvkiadásban. Egy sor olyan könyvet támogat az állam, amely e támogatás nélkül nem tudna megjelenni, és ezek megjelenése nélkül a magyar kultúrára jellemző kulturális és szellemi pluralizmus nem létezhetne. Szerintem az állam kötelessége ezt a gazdagságot fenntartani. Ez még a monopolhelyzetben levő intézményekre is igaz: gondoljon arra, hogy nálunk egy operaház van az egész országban, míg Németországban például számos nagyvárosnak van operaháza. A színházi lapok támogatásában benne van az is, hogy szükség van kritikára, szükség van kritikai fórumokra. Én például sokszor hiányolom ezt a napilapokból.

– Úgy véli, hogy több kritika kellene a napilapokba?

– Igen, lehetne több. Az interneten nagyon kevés a minőségi kultúrát bemutató felület. Ráadásul azok a hírportálok, amelyek egyébként fontos és igényes politikai tartalmat közvetítenek, meglepően bulváros kulturális tartalommal rendelkeznek.

– Ön szerint mi a színikritika célja? Tekinthető-e, mondjuk, úgy, mint egyfajta minőségbiztosítás és visszajelzés a fenntartó számára?

– A „minőségbiztosítás” kifejezéstől rosszul vagyok, bármilyen területen használják is. Nemcsak a színház világából számúzném, hanem az egész kulturális életből. Egyébként a hallgatóimmal, akik stilisztikára, illetve stílusgyakorlatra járnak hozzám az ELTE-n, nem olyan régen megnéztük a Nemzeti Színházban az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című darabot, és kritikát írtam velük az előadásról. Az előző órán pedig pont arról beszélgettünk, hogy mi a célja a kritikának, úgyhogy aktuális a kérdése.

– És mire jutottak?



Orosz Péter felvétele

– Arra, hogy több célja is lehet: egyrészt orientálhatja a színházba járó közönséget, hiszen vannak olyanok, akik a kritikák alapján döntenek el, hogy mit nézzenek meg. Lehet egy, már a recepció tárgykörébe tartozó funkciója: sokan azért olvasnak kritikákat, mert kíváncsiak, hogy valaki másnak, a kritikusnak mi a véleménye az általuk is megnézett előadásról. Izgalmas dolog ezt összevetni a saját véleményükkel. Remek vitákat lehet erről folytatni, mint ahogy mi is tettük a hallgatókkal egy-egy kritika, egy-egy színészi alakítás megítélése kapcsán. Emellett van egy erős szakmai szerepe is, azaz lenne, ha jól működne: az lenne a funkciója, hogy megtudjuk belőle, mi a véleménye egy felkészült színházi szakértőnek a megvalósult produkcióról. Ez akkor tud jól működni, ha az illető valóban kritikus, és nem, mondjuk, a színházi életben gyakorló alkotó is. Az irodalmi életnek is ez a legfőbb problémája, hogy általában maguk az írók írnak kritikákat, azaz nagyon kevés az olyan kritikus, aki kizárólag kritikus. A színház világában ez nem biztos, hogy így van, bár vannak, akik néha dramaturgként dolgoznak, és közben írnak kritikát is. Én tehát a kritikáirásnak és -olvasásnak is híve vagyok, de nem tudom, hogy a széles közönségből mennyien olvasnak ma színikritikát, illetve hogy pontosan milyen mértékben ment át ez a terület a nyomtatott médiumokból az online világba.

– Azt mondta, nem működik jól a kritika. Mi ennek az oka?

– Ezt leginkább az irodalomkritikára értettem. Főképp azért, mert ez kicsi ország, ahol mindenki ismer mindenkit, számos terület belterjessé vált. Az ember a közönség soraiban visszatérő arcokat lát, és nem csak vidéken. Én rendszeresen járok vidéki színházakba is, van, ahová több mint két évtizede. Ott az emberek húsz évig ugyanazt a bérletet vásárolják. Ebben a közegben nagyon nehezen tud működni az olyan kritika, amelyben valóban reális távolság van a kritikus és az alkotórétteg között.

– *Hogy lehet a színikritikus-társadalom és a politika viszonyát meghatározni? A politikus valamilyen szinten tudja használni a színikritikát, akár a saját szakmai döntéseiben? Egyáltalán figyelik-e a színikritikákat?*

# Kritika és politika – el kellene gondolkodnunk

BESZÉLGETÉS L. SIMON LÁSZLÓVAL

– A politikusokra nem jellemző, hogy színikritikát olvasnának. Nem is hiszem, hogy a színikritikának az lenne a feladata, hogy a politikusokat a kultúrpolitikai munkában orientálja. A magam szerepéből nem tudnék általánosítani, mert én viszonylag sokat járok színházba, az érdeklődésemet pedig alapvetően nem a politikusi munkám határozza meg, hanem az, hogy bölcsész, író vagyok, aki a kultúra világából érkezett a napi politika darálójába. Nem azért járok színházba, mert politikus vagyok, vagy mert néhány színházi szakember elvárja, hogy néha megjelenjenek kultúrpolitikusok is az előadásokon.

– *Annak kapcsán is kérdezem ezt, hogy a Dörner-ügy esetében például Tarlós István a Magyar Színházi Társaságnak írt levelében Koltai Tamásnak egy kritikájára hivatkozott, amelyben a főpolgármester szerint az Új Színház korábbi vezetését bírálta.*

– Én is kiemelttem az Új Színházzal kapcsolatos nyilatkozataimban, hogy az Új Színház ügye láthatóan nem színházi kérdésekről szólt, hanem Dörner György vagy éppen Csurka István politikai szerepének a megítéléséről. Nem azt mondom, hogy ez nem releváns kérdés, csak nem színházi ügyekről szól. Egyébként Márta István sem mint színházi szakember jelent meg ebben a vitában, hanem mint a Dörner Györggyel szembeállítható, politikailag konform személység. Mondtam is neki, hogy ez tulajdonképpen kedvező volt számára a botrány idején, mert emiatt

mindenki szemet hunyt afölött, hogy egyébként meg nem sikerült igazán jó színházat csinálnia. Az előbb idézett kritika is azt állította, hogy unalmas volt a Márta-féle Új Színház. Én is jártam az Új Színházba, és merem állítani, hogy azzal a kiváló színészgárdával jobb színházat is létre lehetett volna hozni. Azt egyébként el tudom fogadni, hogy vérfrissítést akartak, de az egy másik kérdés, hogy ebből mi lett. Viszont hogy ebben az esetben a színikritika motiválótényező volt-e, vagy csak *casus belli*, az utólagos magyarázatnak az alátámasztása, azt nem tudom megítélni, erről Tarlós Istvánt kellene megkérdeznie.

– *Érez egyébként a kritikusok kulturális életben történő szerepvállalásában egyfajta változást? Hogyan értékeli például a kritikustársadalom megnyílvánulását a Bozsik- és a Dörner-ügyben?*

– Az Bozsik-ügyet nagyon szomorúnak tartom, ugyanis nem tudom, hogy miért kellett Bozsik Yvette-nek nekimenni. Nála olyan érveket sem tudtak előhúzni, mint Dörner Györgynél. Bozsik Yvette nemzetközileg elismert Kossuth-díjas művész, aki kísérletező táncosként hihetetlenül komoly teljesítményt mutatott föl. Az eddigi életútja alapján alkalmasnak tűnt a Trafó vezetésére. Esélyt kellett volna adni neki, hogy bizonyítson, ahogyan például Eszenyi Enikő is megtette ezt; róla sem gondolták az első pillanatban, hogy ilyen egy klasszikus színházigazgató. Én méltatlannak tartom, ami Bozsik Yvette-tel történt. Azt is méltatlannak találtam, ahogyan ezt néhány sajtó-

termék kommentálta, úgy beállítva a dolgokat, mint ha Tarlós István összevissza hadoválna, hogy el akarják lehetetleníteni Bozsik Yvette-et, miközben – a közös barátaink szerint is – folyamatosan zaklatták. Azt el tudom fogadni, ha valakit azért támadnak, mert úgy gondolják, hogy szakmailag alkalmatlan, és méltatlan dolog volt őt egy rangos intézmény élére rakni. Azt is elfogadom, ha valakit azért támadnak, mert úgy gondolják, hogy olyanok a politikai nézetei, amelyek egy polgári demokráciában nem teszik őt alkalmassá egy adott intézmény vezetésére. Ezek releváns szempontok. De azt nem fogadom el, hogy az intézmények hitbizományként működjenek, hogy ne lehessen a „jól bevált” vezetőkön kívül másoknak is esélyt, lehetőséget adni, és hogy emiatt a szakmai szolidaritást megcsúfolva akarnak ellehetetleníteni szakembereket, művészeket művészeket.

– *Dörner György kinevezését elfogadhatónak találta?*

– Azt nyilatkoztam, hogy várjuk meg, mi fog történni. Dörner György remek színész, nézzük meg, képes lesz-e jó színházat csinálni. Én meg fogom nézni majd egy-egy előadásukat, mert kíváncsi vagyok rájuk. Természetesen annak én sem örülök, ha az általam gyakran és igen erősen bírált Jobbik rendezvényén jelenik meg egy színházigazgató-aspiráns, ugyanakkor szakmai kíváncsiságból még a Szabó Dezső Katakombaszínházban is voltam. El kellene tudni választani egymástól a politikai és a szakmai ítéleteket.

– Ezen azt érti, hogy a színikritikus-társadalom esetleg túllép a saját szerepkörén?

– Én nem merném ezt mondani, de van egy sor olyan ügy, amelyben értelmiségiek, kritikusok, művészek megszólalnak, és nem biztos, hogy igazuk van. Persze ezt a társadalmat a politika olyan szinten behálózza, hogy itt minden összevesznek az emberek, mindenki politizál, és mindenki mindenbe beleszól. Miért ne tehetnék a színikritikusok is?

– Lehet súlya annak, hogy a kritikusok egy emberként állnak ki bizonyos ügyek mellett? Milyen hatásuk lehet a döntéshozókra szakmai kérdésekben?

– Vannak olyan értelmiségi viták, amelyek képesek konkrét cselekvésre készíteni a politikát. Az ügynökvita például ilyen lehet, de ennek az eredményességében sem vagyok biztos. Vannak olyan értelmiségi viták, amelyek képtelenek a politikát cselekvésre inspirálni, és vannak olyanok is, amelyek ráégnak a politikára, és aztán később számon lehet kérni őket a politikusokon – ezek elő is szoktak kerülni egy-egy kampányban. Hogy az előbb említett ügyek közül a Dörner-ügy ilyen lesz-e, azt nem tudom megmondani. A Bozsik Yvette elleni hercehurca viszont felveti azt a kérdést, hogy egy fenntartónak ilyen szinten sem lenne joga meghatározni, kit tesz meg igazgatónak? A Bozsik Yvette visszalépését kikényszerítő abszurd közjátékot öngyilkos dolognak tartom, mert csökkentette a szakma legitimációját. Nem feltétlenül a politika világában, hanem a közönség körében, hiszen látható, hogy megosztotta a színházba járó közönséget is. Én azt mondom, hogy jó lenne, ha a szakma a politika kompetenciájába tartozó, szakmai érvekkel alátámasztott döntéseket elfogadná. Nem kellene az olyan döntéseket kikezdeni, amelyek a szakmai kuratóriumok többségének és a politikai, fenntartói felelősséggel rendelkező vezetőknek a támogatását is maguk mögött tudhatják. Ki mondhatja meg, hogy ki lehet színházigazgató? Csak az az öt ember, aki már hosszú idő óta színházvezető? Szerintem nem. Az ő véleményük sokat számít, de az nem megy, hogy valamilyen szubjektív ok miatt egy nekik nem tetsző személyes döntésnél akár a saját legitimációjukat is kikezdő eszközökhöz nyúlnak. Azt hiszem, ezen is el kellene közösen gondolkodnunk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
SÓS R. ESZTER



# Mindig maradj

## BESZÉLGETÉS EPRES ATTILÁVAL

– Közben eddigi pályádon néhány év után mindig váltottál, és másik színházhoz igazoltál, mégis meglepett, amikor arról értesültem, hogy elhagyod a Vígszínházat. Talán nem figyeltem eléggé, de úgy tűnt, hogy a helyeden vagy. Ezek szerint mégsem?

– Ha úgy tűnt, hogy a helyemen vagyok, annak az az oka, hogy nem látszott rajtam semmiféle baj. De a bajok belül megvoltak, csak ennyi tapasztalattal a birtokomban megtanultam, hogy minden este úgy szabad színpadra lépni, mintha először és utoljára tenném. Ez nem azt jelenti, hogy a színész mindig és mindenhol jól van. Persze jól van, mert akkor is játszik, ha lázas, vagy gyomorgörcs, netán derékfájdalom gyötri, de a tapsrendig tudomást sem vesz róla. A Vígszínházban sem jutott mindig eszembe, hogy nem vagyok jól, de sajnos nagyon hosszan éreztem, hogy valami nincs rendben.

– Miből adódtak a problémák? Alkatodtól távol állt az üzemszerű, vígszínházi típusúnak mondott szórakoztató színjátszás, vagy a szerepek nem voltak számodra kielégítőek?

– A második megállapítás szinte egyáltalán nem igaz, mert jó szerepeket kaptam. Engem soha nem az hajtott előre a pályán, hogy személyes karriert építsek, és kizárólag olyan szerepekben mutassam meg magam, ami legalább ezer sor. Az érdekelt inkább, hogy egy előadás mennyire jól etalált, finom ízlésű, mennyi benne az intellektualitás és az igazi szív. Úgy képzelem, hogy mindig operát kell csinálni, mert a rosszul felépített szerkezet előbb-utóbb egy mégoly tehetséges művésszel is rogyadozni kezd. Kétségkívül az a legnagyszerűbb, amikor egy óriási színházban egy remek konstrukció jól működik, de talán engem eleve vonz a kisebb, talán túl nagy volt nekem az a labirintusszerű épület, a hatalmas hierarchia, a soha nem pontos információáradat. Nem az én világom. Régóta foglalkoztatott, hogy egy ún. művészsínház profilú helyen játszhaszak, és olyan munkában vehessek részt, ami kellő szigorúsággal, mégis

öniróniával kezeli, amit csinál. Lehet, hogy nem illetünk össze a Vígszínházzal, ám ez az érzés annyira elhatalmasodott rajtam – miközben a feladataimat igyekeztem rendesen megcsinálni –, hogy egyre elhatározottabbá vált belül, muszáj tenni valamit.

– Mondod, hogy jobban vonz a kisebb. Erről az jut eszembe, hogy a teátrum kisebb játszóhelyén, a Pesti Színházban kaptál igazán testhez álló, színészi habitusodhoz jobban passzoló feladatokat.

– Az egyáltalán nem volt baj, hogy nagy térben kellett játszanom. A Vígszínház nézőtere rendkívül impozáns, bár szerintem inkább zenés előadásokra való, mintsem prózára. Nekem a szorosabb szakmai közeg, a pontosabb, elemzőbb odafigyelés hiányzott, és az a hozzáállás, hogy ne a néző kegyeit keressük, hanem azt helyezzük előtérbe, ami egészen pontosan elemzett, emberi és elgondolkodtató.

– Mintha a Pesti Színházban nagyobb lehetőség nyílt volna az alaposabb, elemzőbb műhelymunkára. Gondolok itt szerepeid közül az Amphitryon Sosiasára, McDonagh

tikusok Díját. Nagyon boldog voltam közben is, meg utána is sokáig, mert jó munka volt, jó csapat, remek szerep és különleges feladat.

– Ugyancsak Kamondi Zoltánnal dolgoztál a nagyszínpadon Az öldöklés istenében. Arra hogyan emlékszel?

– Az öldöklés istene teljesen más lapra tartozik, ott már szembetalálkoztam azzal a szemlélettel, ami tiszító számomra. Nem az a változat készült el, amit Kamondi az olvasópróbán képviselt, és ami nekem is tetszett volna. Ennek köszönhetően olyan ambivalencia alakult ki bennem, amin képtelen voltam túllépni, így semmiféle kielégülést nem jelentett az a szerep.

– Korábbi évadaidban a nagyszínpadon voltak-e olyan szerepek, amelyekre ugyancsak mérföldkőként tekintesz vígszínházi korszakodban?

– Mindig adódott olyan feladat és olyan előadás, amelyik közelebb állt hozzám, és szívesebben, boldergabban játszottam, de – talán az alkatomból adódóan – nem sikerültek repülőrsre a korábbi évadok. Nem volt olyan produkció, amely átívelt volna egy egész

# nyugodt és szellemes

Vaknyugat című darabjára, amelyben nem mellesleg Gothár Péterrel dolgoztál együtt.

– Valóban nagyon fontos volt számomra mindkét előadás. Forgács Péter kiváló elemző társ és intellektus, jó volt vele próbálni és az előadásában játszani, még akkor is, ha nem úgy sikerült minden az Amphitryonban, ahogy szerettük volna. A Vaknyugat ugyancsak szép élmény volt. Gothár nem egyszerű személyiség, többen elijesztettek tőle. Ezzel együtt szinte végigröhögtek a próbaidőszakot, nagyon élvezték, valósággal fűrödtünk benne, Varró Dani szövegében és az együttlében. Nagy fájdalom volt, hogy úgy vették le az előadást a repertoárról, hogy senkinek nem szóltak. Nagyon csúnyán sikálták el a dolgot, pedig illet volna velünk közölni, mert pontosan tudták, hogy imádjuk, még a műszak is kívülről fújta a szöveget.

– Mi volt az oka annak, hogy lekerült a műsorról?

– Egészen pontosan az volt az oka – amit a bemutató környékén már sejtettünk –, hogy nem azoknak a nézőknek való a darab, akik a Pesti Színházba jártak, mert egy fokkal karcosabb, valódibb és szemtelenebb lett az előadás. Volt benne egy csavar, amihez az ottani közönség nem szokott hozzá, volt benne néhány olyan kifejezés, ami túlmutatott a finom polgári ízlésen. Számítottunk arra, hogy erősen megosztja a közönséget, de azt nem gondoltuk, hogy ilyen furcsa, rövid élete lesz az előadásnak. Lement a bérlet, és a következő havi műsortervben már nem szerepelt. De nem baj, így is szép volt.

– Eddigi utolsó szereped a Pesti Színházban a Mindent anyámról Agradója volt, ugyancsak összetett színészi feladat. Fontos volt számodra?

– Hogyne. A Mindent anyámról szintén mérföldkő volt, hiszen egy szavazat híján megkaptam a Színkriti-

sezont, és helyrehozta volna az állandóan tépázódó önbizalmamat.

– Akkor nem merült fel benned a váltás igénye? Azért is kérdezem ezt, mert eddigi pályádon végső soron a Vígben maradtál legtovább.

– Valóban sokáig voltam ott, de az nem úgy van, hogy az ember fogja magát és vált. Ahhoz sok mindennek kell egyszerre teljesülni. Ráadásul ma Magyarországon devalválódni látszik az oly sokáig makacsul őrzött társulati lét. Aki saját elhatározásából elvéggez egy művészeti egyetemet vagy főiskolát, semmi garanciát nem lát arra, hogy ezt a szakmát folytathatja. Meglett színészek sem tudnak úgy színházat cserélni, mint mi annak idején, mert amikor Egerből kirúgtak bennünket, fejenként négy-öt ajánlatot kaptunk. Láthatjuk, hogy akik a mostani egészen elképesztő új színházi történetben a padlóra huppantak, nincsenek elhalmozva ajánlatokkal. Nem ilyen boldog a világ. A váltásokat nem intézheti úgy az ember, hogy azonnal sokkot kapjon, mert a bennünk lévő akkumulátorra vigyázni kell, nehogy úgy járjak, hogy a következő próbaidőszak vagy produkció arra megy rá, hogy nem vagyok jól. Muszáj mindent átgondolni, és sok szerencsés és szerencsétlen véletlennek köszönhető, ha egy szerződés jól jön létre.

– Hogyan kerültél az Örkény Színházhoz?

– Nem lehet letagadni, hogy ebben az is közrejátszott, hogy Széles László megvált a színházról, és nekem, még tavaly januárban, be kellett ugranom a helyére, a Bohémélet című előadásba. Izgultam is nagyon, hogy ez jól sikerüljön, és tényleg jól sikerült, mert Ascher Tamás megszeretett, miként a társulat is. Mácsai Pál elárulta, hogy már az eredeti társulati listáján is szerepeltem egy kérdőjellel, azóta is figyelem-

mel kíséri a pályámat, és most megint felmerült benne, hogy idejöhethetnek. Amikor leültünk beszélgetni erről, őszintén megmondta, hogy mivel itt nincs fix havi fizetés, egyáltalán nem biztos, hogy a következő évben pénzt fogok kapni. Mondtam, hogy ez engem egyáltalán nem érdekel, mert a Vígszínházban sem volt akkora fizetésem, hogy abból eltarthatam volna magamat és a családomat. Muszáj napközben is dolgoznom ahhoz, hogy megkeressem a megélhetésünkhöz szükséges pénzt. Örömmel csatlakoztam tehát az Örkeny társulatához, és éppen ma kezdtem el próbálni az ötödik bemutatómat – *A vihart* Bagossy László rendezésében –, vagyis nemhogy van munkám, de talán én vagyok az egyetlen, aki valamennyi új produkcióban benne van. *[A bemutatót május 12-én tartották – A Szerk.]*

– *Ha jól tudom, Ascherrel nem dolgoztál korábban. A Bohémélet egyúttal annak is próbája volt, hogyan tudsz együttműködni a társulattal. Hamar megtaláltátok a közös hangot?*

– Nemcsak a *Bohémélet*ben játszom, be kellett ugranom a *Jógyerekek képekönnyvében* Csuja Imre helyére. Igen, hamar kiderült, hogy egy húron pendülünk Tamással. A társulattal sem kellett keresni a közös hangot, mert többségüket jól ismertem, akit pedig nem, az is olyan magától értetődő természetességgel és fegyelemmel műveli a szakmáját, hogy nem kellett rigolyákat tolerálni és hangnemeket keresni, hanem mindig az adott feladatban találkozó zökkenőmentesen dolgozunk.

– *A Mácsai Pál által vezetett teátrumot egészen más szemlélet, más művészi irányvonal jellemzi. Miért passzol színészi alkatodhoz az Örkeny Színház szellemisége?*

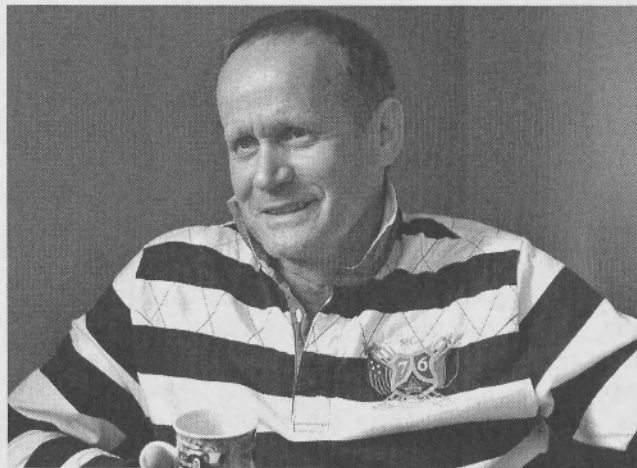
– Nem véletlenül fotóztattam le magam Örkeny István képével, számomra is meghatározó az a fanyar, kissé groteszk és szemtelen világnézet, amit a színház képvisel. Olyan rendezők mellett tettem magamévá ezt a kritikus és önironikus, önhergelő felfogást, mint Valló Péter és Bodolay Géza, akikkel mindig nagyon szerettem színházat játszani, előadásokat, kvázi operákat építeni, hála istennek, óriási főszerepekben is. Bodolay mellett tanultam meg, hogy soha nem szabad elkeseredni és szkeptikusnak lenni, viszont mindig humorral és önironiával kell szemlélni mindazt, ami történik velünk és körülöttünk. Ez a feltétele annak, hogy az ember ne legyen önsajnáló, szépelgő és önmagától meghatódott. Én, mondjuk úgy, laikus buddhista vagyok, mert nem tudtam igazán belemélyedni a tanításokba, de erősen hat rám az a világnézet. A zen legfontosabb alapszabályai közül az egyik szerint soha ne beszélj hangosan rossz dolgokról, mindig maradj nyugodt és szellemes. Sokszor nem csinállok mást, csak figyelek, próbálom elviccelni, ha valami nagyon feszült, mert képtelen vagyok olyan légkörben dolgozni, amikor parancsok röpködnek, és rossz a hangulat. Lehet – és most visszautalok korábbi kérdésekre –, hogy Eszenyi Enikővel nem sok közös volt a világszemléletünkben. Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy bármelyikünk jobban látná a világot. Nem tudnám azt sem megmondani, hogy melyik színház jobb a másiknál. Sem nézőként, sem kritikusként, sem színészként nem lehet megmagyarázni. Ez alkati kérdés.

– *Úgy tűnik, felfedezhető valamiféle párhuzam második kecskeméti korszakod és a mostani periódus között.*

– Ezen még nem gondolkodtam, de lehetséges. Annyiban mindenképpen, hogy erősen intellektuális volt az ottani működés Bodolayval, és Mácsainak is egyik ismerve az intellektuális hozzáállás mindenhez, amiből nem hiányozhat az érzelem és a fűtöttség, de alapvetően a meggondolás vezet célhoz. Mindig azokkal az alkotókkal dolgoztam szívesen, akik a határokat próbálgatják. A nézőt nem szabad elriasztani, de igenis meg kell mutatni neki a végét, a határát a dolgoknak.

– *A kecskeméti időszak az Új Zrínyiásszal kezdődött 1998-ban, majd folytatódott két kiemelkedő és emlékeztető alakítással a Tragédia Lucifereként és a Bánk bán Tiborcaként, és akkor még nem említettem a Don Juant és az Álszentek összeesküvését. Talán nem tévedek, ha azt mondom, ez volt pályád egyik legfontosabb állomása.*

– Valóban csodás időszak volt, amely a felnőtté válást jelentette számomra, és segített levérni azokat a cölöpöket, amelyek segítségével később magabiztosan lehetett a vízen járni. Géza gyakran mondta, hogy

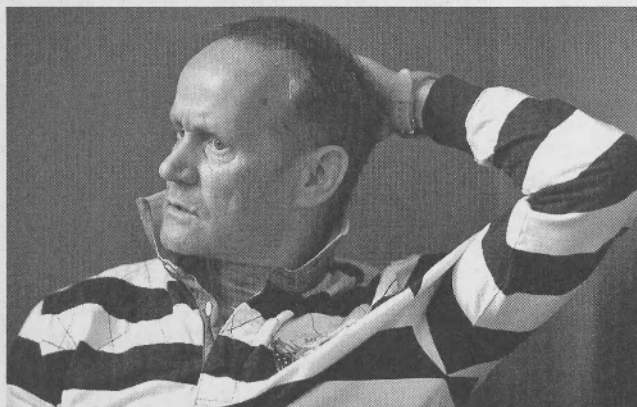


próbáljunk, vagy akasszuk fel magunkat. Más választásunk valóban nem volt, mert erről szólt az életünk. Persze sok minden ráment, többek között a magánélet, de úgy gondolom, megérte. Valóban megterhelő, nagy feladatokkal volt tele az az öt év. A *Don Juan* nagyon jól sikerült, fontos munkánk volt. Kaszás Attila játszotta a címszerepet, én voltam Sganarelle. A *Tragédia* is meghatározó volt, mégis az *Álszentek összeesküvését* – amelyben Molière-t játszottam – tartom Bodolay akkori legnagyobb konstrukciójának zeneileg, képileg, gondolatilag.

– *Öt év után miért jöttél el Kecskemérről?*

– Többen feltették nekem a kérdést az akkori POSZT-on, hogy összevesztünk, netán megsértődött valamelyikünk. Mindig csak mosolyogtam, mert semmilyen feszültség vagy érzélgősség nem volt köztünk. Géza azt mondta, nem vagyunk összeházasodva, szivasz! Marton László már egy évvel korábban hívott a Vígszínházba, de akkor azt mondtam, maradnék még egy évet. Amikor másodszor is megkeresett – ahelyett, hogy megsértődött volna az első visszautasítás után –, úgy éreztem, nem mondhatok nemet. A döntésben az is közrejátszott, hogy úgy éreztem, a kecskeméti repülés túl van a zeniten. Másrészt nyil-

vánvalóan vonzott, hogy másfajta életet élhetek itt, a fővárosban, és sokkal kevesebb fizikai szenvedés árán tudok dolgozni napközben, hiszen akkor már elég sokat szinkronizáltam. Ezzel együtt komoly, hónapokig tartó vívódás során hoztam meg a döntést, hogy eljövök Kecskemétről.



– *Ami pályád indulását illeti, életed első tizennyolc évének meghatározó színtere a Balaton és Sopron volt, ahol erdészeti iskolába jártál. Mi vonzott a színészet felé?*

– Jól emlékszem, hogy egy alkalommal késő este behívtak az erdészeti szakközépiskola kollégiumában az igazgatói irodába, ahol röpgyűlést tartottak miattam, mert nem voltam hajlandó elfogadni az iskolai KISZ-titkári jelölést. Egy felháborodott, pártoskodó tanár – aki egyébként remek pedagógus volt – nagyon durván nekem szegezte a kérdést, hogy nem kellene végre eldönteni, hogy a közösségi élettel akarok-e foglalkozni, vagy az amatőr színpadra járogatok. Azt feleltem, egyértelmű a döntés. Felderült az arca, de csak addig, amíg közöltem, hogy az amatőr színpadddal szeretnék foglalkozni. Kirúgtak a KISZ-ből, járhattam az amatőr színpadra, de csak azért, mert a biológiatanárom volt az amatőr színpad vezetője, aki kiharcolta, hogy ezt később se szankcionálják. Amikor Kováts Adélt, aki állandó partnerem volt a Fintor Színpad előadásaiban, felvették a Főiskolára, biztattak a többiek, hogy én is menjek. De akkor már úgy volt, hogy az Erdészeti Egyetemre megyek, be is adtam a jelentkezési lapot. Kiderült azonban, hogy matematikából közös érettségi és felvételi vizsgát kell tenni. Tudtam, hogy az egyetem nagy hatalmú dékánja, Moór Artúr el fog kaszálni, mert nem voltam jó matekos, ezért gyorsan visszacsináltam az egészséget, és csak a Színművészetre jelentkeztem, ahová pechemre rögtön felvettek.

– *1986-ban végeztél Szinetár Miklós osztályában. Hogyan emlékszel vissza azokra az évekre? Milyen szakmai alapokat kaptál ott?*

– Azért nem vagyok hálás a sorsnak, hogy ilyen fiatalon kerültem be, mert számtalan csalódás ért. Vidéki voltam a szó leghétköznapibb értelmében, és naiv. Annyi jót képzeltem a Főiskoláról, hogy abból szinte alig jött be valami. Azért viszont hálás vagyok, hogy Szinetár Miklós osztályába kerültem, aki rendkívül jó világlátású, kiváló elemzőképeségű és remek stílusérzékű ember. Nem keltett bennünk hamis illúziókat, arra figyelmeztetett, hogy ez nagyon nehéz pálya, ahol önjárónak kell lenni, és mindig gondol-

nodni kell. Kiválóan felkészített, jó szemléletet adott nekem a pályára, és hasznos túlélési képességeket szereztem nála. A Főiskola a sorozatos csalódások miatt nem volt olyan repülés, mint ahogy elképzeltem, de a maga összes küzdelmével és keservével együtt nagyon fontos négy évet töltöttem ott.

– *A diploma megszerzése után a Vidám Színpadra kerültél Bodrogi Gyulához. Hogyan kerültél kapcsolatba vele? A Vidám Színpadot csak ugródeszkának tekintetted?*

– Mivel annyiféle baj gyűlt össze bennem a Főiskolán, és olyan távol került a színészet az én viszonylag éretlen világszemléletemtől és lelki habitusomtól, egy darabig nem akartam pályára állni, és nem fogadtam el a felajánlott szerződéseket. Ma már belátom, hogy ostoba voltam, hiszen volt köztük egészen kiváló, Ruszt József levelét azóta is őrzöm. Először Pintér Tamás mellett dolgoztam, lovas- és gyalogoskaszkadőrként szerepeltem különböző filmekben. Úgy gondoltam, egy ideig ebből fogok megélni, hiszen szeretőnász- és ejtőernyős múlttal elég ügyes voltam, de Bodrogi Gyula meghívott egy szerepre vendégként a Vidám Színpadra.

– *Hogyan talált rád?*

– Szerintem a filmszemlén nézett ki magának – akkoriban sok filmben játszottam –, ahol beszélgettünk is pár szót. Később, az egyik próba után leülített egy puffra, eléem tolt egy szerződést, és azt mondta, írjam alá. Én erre nem voltam hajlandó, mert nem akartam elkötelezni magam. Bodrogi azonban nem engedett addig fölállni, amíg alá nem írtam, és abban a pillanatban a Vidám Színpad tagja lettem, esténként négyszáz forintos gázszíval. Jó dolgom lett volna, ha szerettem volna a kabaré műfaját. De nem szerettem, és szegény Gyula nagyon megdöbbsent, amikor hat-nyolc hónap múlva bejelentettem, hogy el akarok menni. Azt mondta, higgyem el, sehol nem fogok másként érvényesülni, csak mint táncos-komikus.

– *Ennek ellenére megpróbáltál egy másik utat és Egerbe mentél, és ezzel kezdetét vette nagyjából másfél évtizedig tartó vidéki korszakod. Legfontosabb szerepeid között említhetjük Figarót Beumarchais darabjából, Truffaldinót a Két úr szolgájából, Moor Ferencet a Haramiakból, Zátonyi Bencét az Ingenyelőkből, Eugeniót A kávéházból. Vallóval dolgoztál legtöbbször, és valahol úgy fogalmaztál, hogy ő volt a szakmai tanárod. Miért volt meghatározó számodra az Egerben eltöltött négy év?*

– Péter nagyon pontosan, okosan és szenvedélyesen tudja, hogy mit akar csinálni, és amikor Egerbe ment, valamit nagyon akart, mindenről volt víziója, és rengeteg segítséget kaptam tőle kezdő színészként. Bedobott a mély vízbe a Figaróval huszonnégy évesen, nem tudom, hogy azóta játszott-e fiatalabb színész azt a szerepet. Komoly feladatokat kaptam tőle később is, remek volt cipelni azokat a hatalmas súlyokat, ahelyett hogy megrogytam volna alattuk, valóságos szárnyakat kaptam. Ha visszagondolok, és beleképzelem magam akkori kollégáim helyébe, nem biztos, hogy sokszor örültek nekem. Valló is azt mondta, hogy eleinte regresszív módon próbáltam, és négy-öt hétig nem voltam hajlandó megmutatni, mire jutottam, addig csak magamban építkeztem, mert nagyon szégyenkezős voltam. Egy idő után le is tolt, hogy ez nem tisztességes a többiekkel szemben, és akkor is

mutatni kell valamit, ha rossz. Kénytelen voltam megszokni, hogy bátrabban kell próbálni.

– A *Főiskola után nyilvánvalóan egy hosszabb tanulási folyamat vette kezdetét, amelyben lépésről lépésre építkezél. Mikor érezted úgy, hogy rátaláltál saját hangodra és játékodra?*

– A *Haramiák* volt az első mérföldkő nekem, bár visszagondolva nem tudom, hogy sikerült-e maradéktalanul beilleszkednem a produkcióba, hiszen meglehetősen szólisztikus volt a szerep. Felteszem, hogy nem teljesen, ezzel együtt megéreztem valamit abból, hogy mit tudok jól csinálni. Kapás Dezső egyik utolsó munkájában, a *Bűnhődésben* ugyancsak megtaláltam valamit, ami fontos volt, miként később Kecskeméten Pinter A *Születésnap* című darabja is jól sikerült.

– *Kecskemétre először 1991-ben kerültél. Hogyan érezted ott magad?*

– Az elég rázósan indult, mert Dan Micuval csináltuk a *Szentivánéji álom* című darabot, ami enyhén szólva problémás próbafolyamat volt, emberi gyarlóságok is közrejátszottak benne. Nem találtuk a közös hangot, inkább csak örületes vitáink voltak párbeszéd helyett, és egy rendkívül expresszív előadás jött létre. Egyáltalán nem voltam felkészülve arra, hogy Micu rombolni akar, hogy abból építsen fel valamit. Ennek ellenére Bodolay – amikor megnézte az előadást a szolnoki színházi fesztiválon, ahová meghívtak minket – nagyon elismerően nyilatkozott róla.

– *Úgy tudom, két év után magad jelentkezted Szolnokra. Miért akartál oda átkerülni?*

– Azért mentem Szolnokra néhány előadás után, mert ott erős, jól összeválogatott társulat volt, rengeteg karakterrel és sok tehetséges művésszel, és nagyon tetszett, hogy minden órában, még a büfében is arról vitatkoztak, mi történt a színpadon. Ez egészen meghatározó volt számomra, és azt gondoltam, hogy oda akarok menni. Spirót amúgy is szerettem, bár nem tartották jó vezetőnek, nagyon okos, éleslátású színházi ember volt. Életem egyik legnagyobb sikerét Szolnokon játszottam a Szobaszínházban: Az *eltört korsót* Czeizel Gábor rendezésében, Csík György fantasztikus díszletével. Remek munka volt, de ahhoz kapcsolódik az egyik legnagyobb tévedésünk is. Az olvasópróbán, miután felolvastuk a darabot, félrehívtuk Czeizelt, és azt mondtuk, egyáltalán nem vagyunk elkésve, hogy elővegyünk valami mást, mert az egész idejeműlt, és egyáltalán nem játszható. Szerencsére a rendező nem engedett, és fantasztikus siker lett belőle, volt olyan néző, aki tizenötösztör nézte meg.

– *Ennek ellenére Szolnokról is elég hamar eljöttél, és Zalaegerszegre mentél.*

– Szolnokról azért jöttem el, mert egy idő után nagyon sok lett a macera abból adódóan, hogy a boldogult Gaál Erzsébet és a saját magát azóta is remekül képviselő Zsótér Sándor egyszerre voltak jelen. Az elviselhetőségénél talán nagyobb volt az örület az állandó lelkizések, nehéz nekidurálások és komoly bukások miatt. Volt benne fantázia, nem mondom, de én nem bírtam ezt a lélektépést. Ráadásul akkori élettársamat is hívták Zalaegerszegre, és mentem vele boldogan. Az is nagy kaland volt, és az ott töltött éveknél is köszönhetek egy-két jó előadást. Játszottam a Paolo Magelli-féle *Liliomban*, ami azóta legendássá vált, több-

ször leadta a televízió. Halasi Imre, az ottani igazgató nagyon meg volt döbbenve, talán meg is sértődött, mert nem akartam eljátszani a Ficsúrt, helyette a Fogalmazó érdekelt. Fantasztikus volt, ahogyan egy kiürített, óriási kerámiagyár csarnokában előjöttem az iszapolóból a vasúti síneken, aranyozott tűzoltóságban mint Fogalmazó, miközben százötven gyertya egyszerre gyulladt ki. Egy idő után azonban Zalaegerszegen is elfogyott a levegő, kezdett eluralkodni a butaság a színházon, mindenféle érdekek ütköztek különböző klikkek között, furcsa támadások voltak oda-vissza fönt az igazgatói szinteken. Rám is megharagudtak, mert kollégáim beválasztottak a művészeti tanácsba, és én tényleg elmondtam, hogy mi a baj, amire üvöltözés volt a válasz az egyik rendező részéről. Nem tudtam ezekkel mit kezdeni, és mondtam, hogy ha ki akartok rúgni, akkor most kellene, még februárban, hogy keresni tudjak magamnak másik helyet. Nagyon jellemző volt az ottani állapotokra, hogy levelet küldtek a színészházba, ami alig száz méterre volt a színháztól, és nem mondták meg személyesen, hogy nincs rám tovább szükség.

– *Ez a másik hely ismét Kecskemét volt, amiről már beszélünk. Térjünk vissza ide, az Örkény Színházba, ahol legutóbbi bemutatódát, a Peer Gyntöt ugyancsak Ascher rendezte. Több szerepet játszol a darabban, miként a Zsótér Sándor által rendezett Nórában is kettős szerepben tűnsz fel. Hogyan közelíted meg ezeket? Külön értelmezted, vagy inkább a kapcsolódási pontokat próbálsz megkeresni?*

– Ha viszonylag jól sikerül ezeket a feladatokat megoldanom, azt mindenképpen Kőszegnek köszönhetem, ami nyaranta színházi létezésem egyik fontos helyszíne. Ott előfordult már, hogy fregoliszerepet játszottam, mégpedig A *makrancos hölgyben*, Znamenák István rendezésében. Nagyon érdekes feladat volt, mert gyors felkészüléssel, nagyon rövid átállással kellett belehelyezkedni egy teljesen más lelkivilágba, miközben a közönség előtt azt sem volt muszáj eltitkolni, hogy ugyanaz az ember vagyok. Nem kell felismerhetetlenné válni, sőt, Zsótérnél nem is volt szabad más embernek mutatkozni. A *Peer Gynt*-ben is arra jutottunk Ascherrel közösen, hogy ezek lényegében ugyanazok az emberek, és a karaktereket kell megragadni, ami nagyon izgalmas feladat.

– *Ha visszanézünk erre az évadra, ami rendkívül sűrű volt, végső soron epizodista lett belőled. Ez nem zavar?*

– Nem, mert az is rendkívül sokat ad, ha azt érzem, hogy egy alkotó folyamat részese vagyok, és közösen építünk fel egy konstrukciót. Az epizodistának az a dolga, hogy belehelyezkedjen az adott koncepcióba, ne szólózzon. Ma este éppen a *Pillantás a hídról* következik, amelyben elég sokat ülök a színpadon mint Alfieri, és nézem a kollégáimat. Abban a tíz-tizenöt percben is, amikor nem szólok meg, úgy érzem, hogy játszom az előadást. Persze a nagyobb feladat éppoly izgalmas a *Tarekin halálában*, a *Bohémeletben* vagy akár a *Nórában*, de – mint már említettem – nem a mennyiségben gondolkodom. Nagyon izgalmas többfelét játszani egyszerre, ráadásul kiváló rendezőkel, ami a legjobb iskola.

– *Erre itt folyamatosan módod nyílik, hiszen Ascher mellett Zsótérral dolgoztál a Nórában, akivel nem először találkoztál, hiszen egyszerre voltatok Szolnokon, és az ő*

rendezésében mutattátok be Wyspiński Novemberi éj című darabját, amelyben Arészt játszottad.

– Igen, abban az ellentmondásos időszakban született meg az előadás, ami valami egészen mást akart, de nem fogadta be az ottani közeg.

– Zsótér jelenléte és munkamódszere korántsem szokványos készenlétre ösztönzi a színészeket. Te hogyan látod ezt belülről? Hogyan sikerült itt, az Örkeny Színházban egymásra hangolódnotok?

– Zsótérnél az elsődleges a fegyelem és a gondolat. Elsősorban verbális és szituációs színház, amit ő képvisel. Ilyen szempontból sokszor statikusnak tűnik az előadás, és az ember nem talál benne játszanivalót. Sanyi lassan megérteti színészeivel, hogy a játék lényege nem az, hogy erős színeket mutatunk, és tótágast állunk érzelmileg vagy gondolatilag. Nagyon pontosan kell közvetítenünk valamit egy meghatározott alapálásból, és ennek illeszkednie kell valamibe, aminek lesz egy magasabb szintű összhangzata. Ettől az ember egy ideig úgy érzi, hogy béklyóban

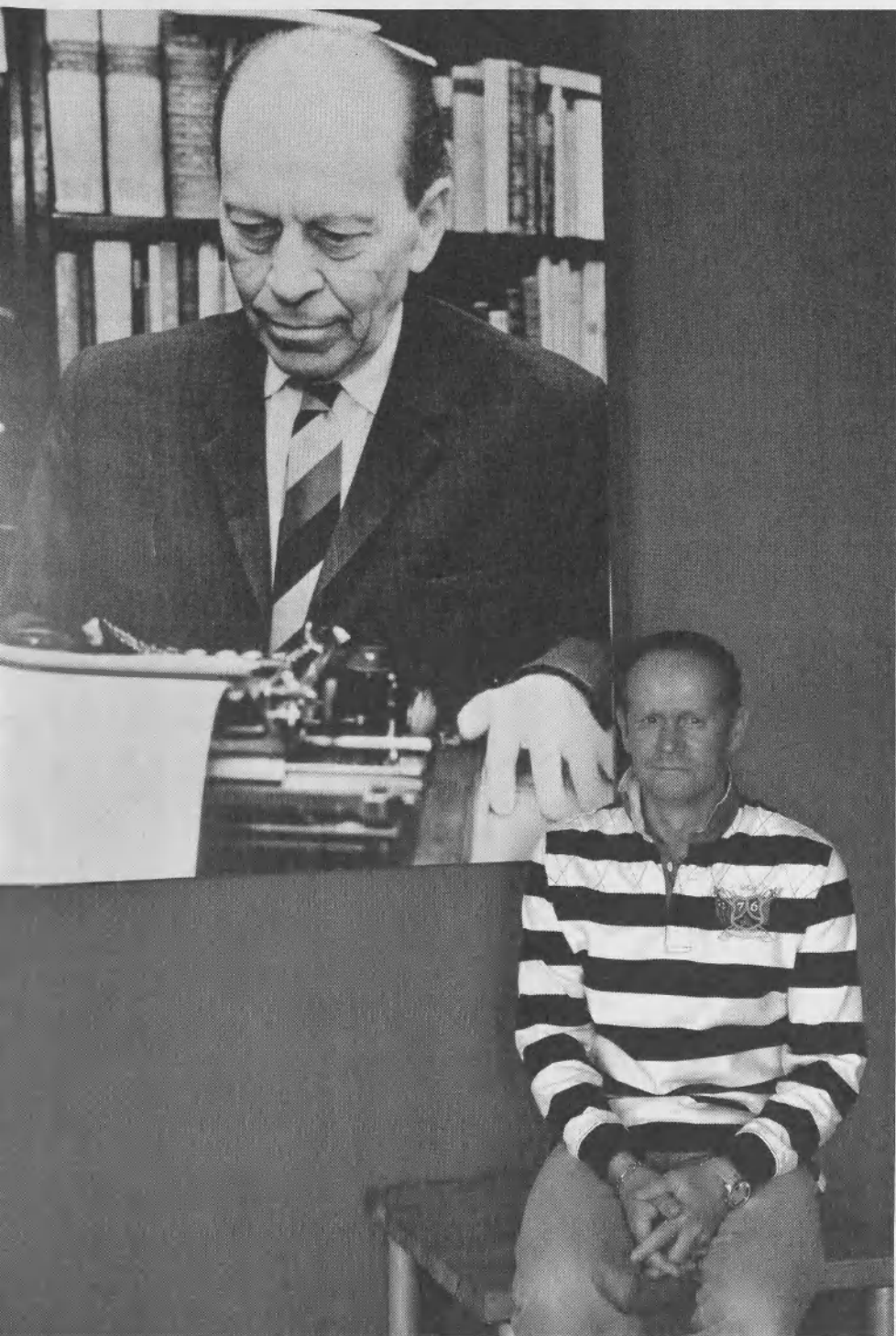
van, és a rendező ugyanazt kéri tőle napról napra: azt a hangsúlyt és azt a szinte arcjáték és hangszín nélküli valamit. Az egyik megbeszélésen egyébként kiröhögött, és azt mondta, egyáltalán nem akarta, hogy így lefogjam magam. Aschernél viszont az elsődleges szempont mindig a jól kivesézett és jól kijátszott, ötlettel teli szituáció. Nagyon sokat vár a színészeitől, megköveteli, hogy ötleteket hozzanak, és saját megoldásokat mutassanak. A jelmezen és a díszleten az utolsó pillanatig hajlamos alakítani, mert folyamatosan keresi a legjobb ízeletet, ami több játékoságot ad.

– Az évad két őszi bemutatója a Pillantás a hídról és a Tarelkin halála volt, mindkettőt Mácsai Pál rendezte. A Szuhovo-Kobilin-darabban Varravint játszod, ám nem először találkozol a szereppel, hiszen hat évvel korábban a Stúdió „K” miniatűr terében már eljátszottad. Igaz, akkor Koncz államtitkárnak hívták. Milyen volt ismét találkozni a figurával?

– Abban szinte egy szó sem volt Szuhovo-Kobilintól, a szerző, Forgách András talán csak egy-két fordulatot vett át. Már akkor lenyűgözött az a szürreális világ, melyet Szuhovo-Kobilin teremtett remek jellemrajzokkal, amikor először olvastam a trilógiát. Forgách próba közben írta a jeleneteket, így voltaképpen rám szabta a szerepet. Fodor Tamással rendkívüli élvezet próbálni, mert komoly elvárásokkal, mégis nagy játékosággal tuszkolja előrébb az embert abban a két négyzetméternyi térben. Remek ujjgyakorlat volt, miközben megszerettem a jól összeműködő, kiváló képességű és jó lelkületű társulatot.

– A Pillantás a hídról című darabban Alfieri szerepében végig jelen vagy a színpadon, időnként mikrofonhoz lépsz, mintegy narrátora vagy a történéseknek, és közben be is kapcsolódsz az eseményekbe. Milyen kihívást jelentett ez a szerep?

– Rendkívüli élvezetet nyújt, ha narrátor lehetek egy színdarabban, mert egyrészt minden este kívülről is látom az előadást – kivéve persze a saját jeleneteimet –, másrészt azzal hízelgek magamnak – miközben benne vagyok –, hogy én közvetítem az egészet, és ettől végig tónusban kell maradnom. Ha ella-



Schiller Kata felvételei

zul az a szereplő, aki alig beszél a színpadon, az nagyon látszik, már a testtartása is elárulja, hogy nincs ott. Éppen ezért erős koncentrációra van szükség másfél órán keresztül. Ez komoly fegyelmi gyakorlat. Elég hosszú utat jártunk be a próbákon, amíg ilyen lett a figura. Először úgy képzeltük, hogy egy fehér öltönyös, flitteres showman lesz Alfieri. Valamit perze abból is megtartottunk, de a megszokottnál zsványabb Alfierit játszom, akinek megvan a maga szar-kazmusa, nem egy melegbarna, párás szemű visszaemlékező. Minden az egyszerűsödés felé haladt, minimálszínházat hoztunk létre, amit különösen szettek benne. Alig lépünk, alig mozdulunk, még Csujja is rendkívül fegyelmezett, aki Eddie Carbonét játssza.

– *Hallgatva mindazt, amit mostani munkáidról elmondtál, úgy érzem, hogy most igazán jól érzed magad. Valóban így van?*

– Abszolút. Talán az is közrejátszik ebben, hogy nagyon sokat higgadtam az állandó helyváltoztatások közben. Nem véletlenül említettem korábban, hogy megérintett a buddhizmus szele, mert ennek köszön-

hetően sokkal nyugodtabb lettem, jobban viselem a nagyobb érzelme hullámokat, rezzenéstelenül tűröm a csatákat is. Nagyon boldog színész vagyok. Talán én vagyok mostanában a legboldogabb azok közül, akiket ismerek. Meg is fogadtam, hogy belemondom ebbe az interjúba, hogy jól érzem magam, mint Gábor Miklós Kecskeméten. Ez nálunk legenda volt, mert ő sokszor nyilatkozott erről. Most valahogy úgy állt össze itt minden, mint a Monty Python vagy a Pink Floyd Hamburgban, tehetséges dolgok születnek, és ebben nagyon jó részt venni. Van a színház fölött egy védőernyő, ami megbecsültségből és elismertségből származik – a közönség, a kritikusok és a szakma részéről egyaránt –, aminek köszönhetően jelenleg egyhangú szavazattal megkapjuk a támogatást, és elmondhatjuk, hogy az Örkény jó hírű, viszonylag biztos lábakon álló színház. De idézhetném drága Dumitra barátomat is, aki kétségbeesés ellen szokta mondogatni: „Hírünk a szakmában? Egyszerűen pazar!”

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MÉNESI GÁBOR



## GYULAI VÁRSZÍNHÁZ

Gyula Castle Theatre/Gyula Burgtheater

### VIII. Shakespeare Fesztivál, Gyula, 2012. július 5–július 15.



- Júl. 5–15. Shakespeare Fesztivál 2012**  
Magyar és külföldi színházi előadások, tánc, zene, film, konferencia, Shakespeare konyhája a **Corvin és a Patrióta** éttermekben és **Midsummer Wine's Dream** borfesztivál  
Információ: [www.shakespearefesztival.hu](http://www.shakespearefesztival.hu)
- FÓKUSZBAN SHAKESPEARE UTOLSÓ DRÁMÁJA: A VIHAR**
- Júl. 5. Shakespeare Színek** – digitális nyomatkiallítás **Porpáczy Zoltán** tervezőgrafikus munkáiból – **Kiállításmegnyitó**
- Júl. 5. RE: HAMLET** – bábszínház felnőtteknek.  
Előadja: **Sarkadi Bence**. A **Budapest Marionettes** előadása
- Júl. 5–6–7. William Shakespeare: A vihar**  
(Eszőnap: júl. 8.)  
**BEMUTATÓ ELŐADÁS**  
Főbb szerepekben: **Szücs Nelli, Trill Zsolt, Kristán Attila, Ivaskovics Viktor, Tarpai Viktória, Rác József, Varga József, Tóth László**. Rendező: **Szergej Maszlobojcsikov**  
A Gyulai Várszínház, a Szentendrei Teátrum, a debreceni Csokonai Színház és a Kárpátaljai Megyei Magyar Színház közös bemutatója
- Júl. 6–7–8. MIDSUMMER WINE'S DREAM – SZENTIVÁNÉJI BORFESZTIVÁL**. Borfesztivál, utcaszínház, koncertek
- Júl. 8. BEMUTATÓ**  
**Vukán: Vihar** – jazzkoncert  
Előadja: **Vukán György** – zongora, **Balázs Elemér** – dob, **Pecsek Lakatos Krisztián** – nagybőgő
- Júl. 9. Szakmai filmvetítés: A vihar** – angol film  
Rendező: **John Corrie**
- Júl. 9. Vihar** – táncszínházi előadás  
Koreográfusok: **Virág Melinda, Jónás Zsuzsa, Hámor József**  
A Közép-Európa Táncszínház előadása
- Júl. 10. Shakespeare és Varró Dániel**  
Beszélgetés **Varró Dániel** költő-műfordítóval
- Júl. 10. Shakespeare-mesék** – táncszínházi előadás, nem csak fiataloknak  
Rendező: **Gergye Krisztián**  
A Közép-Európa Táncszínház előadása
- Júl. 11. Szakmai filmvetítés: William Shakespeare: Sonnettes** – a **Berliner Ensemble** előadása, 2009. Rendező: **Robert Wilson**

- Júl. 11. „A legjobb lengyel Shakespeare-előadás 2011-ben”**  
**Shakespeare: Hamlet**. Rendező: **Radosław Rychcik**  
A **Teatr Żeromskiego, Kielce** (PL) előadása
- Júl. 12. Filmvetítés: A vihar** – a Nemzeti Színház előadása, 1990  
Rendező: **Taub János**
- Júl. 12. „Két fantasztikus színész elbűvölő játéka mimikával, mozgással, zenével”**  
**William Shakespeare: A vihar**. Játssza: **Mick Jasper, Iain Armstrong**. Rendező: **Geoff Bullen**  
Az **AJTC Theater Company** (Nagy-Britannia) előadása
- Júl. 13. Filmvetítés: Hamlet** – dokumentumfilm  
**Robert Wilson** rendezéséről, 1995
- Júl. 13. MAGYARORSZÁGI BEM.**  
Új bemutató a világhírű rendezőtől, **Silviu Purcăretől**  
**William Shakespeare: A vihar**. Rendező: **Silviu Purcărete**  
A **Craiovai Nemzeti Színház** (Románia) előadása
- Júl. 14. Viharos értelmezések Shakespeare utolsó drámájáról** – színházi konferencia
- Júl. 14. Szakmai filmvetítés: Verdi: Otello** – opera-előadás felvétele  
*Covent Garden, London, 1992.* Vezényel: **Solti György**
- Júl. 14. William Shakespeare – F. C. Madeva: Vagyok, ami vagyok – I Am That I Am** – Shakespeare-monológok és megzenésített szonettek.  
Előadja: **Theatron Egyesület** – **Varázshegy Színházi Műhely** (RO). Rendező: **Mátyás Zsolt Imre**
- Júl. 15. És Romeo és Júlia** – komédia  
Játsszák: **Nagy-Kálózy Eszter, Rudolf Péter**
- Júl. 15. Látványos dél-koreai sikerdarab Edinburg után Gyulán**  
**William Shakespeare: A vihar**. Rendező: **Oh Tae-suk**  
A **Mokwha Repertory Company** (Dél-Korea) előadása

**A Shakespeare Fesztiválra 5 előadásra szóló kedvezményes BÉRLET váltható!**

**INFÓ, JEGYRENDELÉS:** Gyulai Várszínház, 5700 Gyula, Kossuth u. 13.  
Tel.: 66/463-148, 30/639-9062. Fax: 66/362-860. [www.gyulaivarszin haz.hu](http://www.gyulaivarszin haz.hu)  
E-mail: [gyulaivarszin haz@t-online.hu](mailto:gyulaivarszin haz@t-online.hu)

[www.gyulaivarszin haz.hu](http://www.gyulaivarszin haz.hu)

Kutszegi Csaba

## Seregi

(1929–2012)

Bár Laci majd' harminc évvel idősebb volt nálam, hosszú balettművészmúltam lényegét egyetlen mondatban össze tudom foglalni: Seregi kortársa voltam. Mindig is azt gondoltam, most is úgy érzem, táncos-pályafutásomnak egyetlen értelme ez volt: három évtizeden át szinte mindennap Seregi közelében lehettem, leshettem hihetetlen, „anyaméhből szerzett” tudását, minden apró részletre figyelmes színházcsináló tehetségét. Lehet, tőlem ez nem nagy szám, de mindenkit biztosíthatok: a ma élő magyar balett-táncosok döntő többsége, a kezdőktől a szép korúakig, ezzel ugyanígy van, csak lehet, nem is tudja, vagy nem vallja be még magának sem. Igaz ez a mai és hajdani, országosan ismert vagy világhírű kitűnő szólistáinkra is.

Baletttintézeti növendék voltam a múlt század hetvenes éveiben, amikor a *Párizs lángjai* felújító próbáján elképedve figyeltem, hogy az akkor fiatal mesternek számító, negyvenes Seregi hogyan instruálja Lakatos Gabriellát, a balettlegendát. „Gabi, most ugyanezt még egyszer, csak kevesebb fogsorral!” – kiabálta. Lakatos újra eltáncolta a Baszk lány variációját, majd dicséretül megkapta: „Jobb valamivel, de még mindig vegyél ki a fogsorból!” A *Párizs lángjai* nem is Seregi darabja volt, csak vezette a színpadi próbákat. De már akkor ahol csak érte, könyörtelenül irtotta a balettből a korszerűtlenné vált üres manírt. Ha életművének lényeges hozadékait egy-egy mondattal kellene meghatároznom, ezt biztosan leírnám: szerethető, megérthető, hús-vér emberekkel népesítette be a balettszínpadot, olyanokkal, akiknek sorsával mindenki azonosulni tudott.

A képlet persze nem ennyire egyszerű. A múlt század hatvanas éveiben, amikor Seregi zseniális elődjétől, Harangozó Gyulától képletesen átvette a stafétabotot, a néptánc felől érkezett, de eredetileg képzőművész-pályára készülő fiatal koreográfusnak az Operaházban számos elvárásnak kellett egyidejűleg megfelelnie. A hatvanas években a táncban (is) lógott a levegőben az országhatárokon átívelő, vasfüggönyön is átbújó progresszióigény, amely az operaházi balettkoreográfusoktól is újszerű látásmódot követelt. Pécsen már bontakozott Eck Imre esztétikai lázadása, a hetvenes években pedig valósággal tódultak az Operaházba a táncművészet nyugati értékei, amit Maurice Béjart, George Balanchine és Alvin Ailey repertoárra felvett koreográfiái fémjeleztek leginkább. Mindeközben az orosz-szovjet baletthagyományokat sem lehetett (politikai és szakmai-művészeti okokból sem) sutba vágni, a művészileg-technikailag rohamléptekben fejlődő együttes és az egyre nagyobb számban megjelenő világszín-



Schiller Kata felvétele

vonalú szólisták igényeit is ki kellett elégíteni. És persze a budapesti közönség döntő többsége (és a közhangulat) az operabaletttől igényesen szórakoztató estéket és hangos hazai, valamint külföldi sikereket várt el. Ekkortájt indult el és vett lendületet Seregi karrierje.

Az áttörést az 1968-as *Spartacus* hozta meg. A háromfelvonásos nagybalett a klasszikus balettok szerkezetét követi, de e téren is számos újítást tartalmaz. Táncnyelve korszerűsített balett, de található benne bőven átértelmezett néptánc- és dzsesszelemek is. Világítása, narrációja filmszerű, a hatásos szóló- és kartáncokban (és természetesen, előttük és utánuk, a drámai részekben is) emberi arcok jelennek meg premier plánban. Az 1972-es *Sylvia* tipikus példája a klasszikus hagyományok újraértelmezésének. A Delibes-zenére készült, ókori görög mitológiai alakok naiv szerelmét feldolgozó történet Seregi keze nyomán úgy válik „izgalmas”, korszerű előadássá, hogy az újrakomponált szövegek könyvben a szerelmi háromszögek megjelennek a bukolikus balettet játszó újkori társulat kulisszák mögötti civil életében is. Színház a színházban! A cselekményes, neoklasszikus balettokban akkortájt még igen kevesen merték meghúzni ezt a lapot, magabiztos, bravúros koreográfusi „beszélőke” kell az ilyesmihez. Seregi könnyedén, szellemesen pergette a párhuzamos történeteket, *Sylvia*ja a XXI. század igényeinek is megfelelő, a világ bármelyik balettszínpadán ma is „eladható”, feszes, flott, prima balett, tele nagyszerű szere-

pekkel és táncokkal, eredeti humorral. És a szerkezete nemcsak játékos, hanem jelentéses is: '72-ben intellektuálisan is izgalmas volt a kvázi-reális folytonos átcsapása irrealitásba, a régmúlt korok félisteneinek kvázi-azonossága a jelen embereivel. A jelenségnek változatlanul nyitottak a távlatai: az internet korában Seregi *Sylvia*-ja virtualitás és valóság egymásba csúsztatásáról is mesél, miközben persze leginkább szórakoztatni, a nézővel összevetni akar.

Seregi óvatosan újított, de a hatvanas–hetvenes évek egyik alapélménye, a széttöredezett világban szétcsúszott tér- és idősíkokat észlelő ember elbizonytalanodása, vívódó énkérésése hol finoman, hol határozottan, de mindig megjelent a balettjeiben, ez nem is lehetett másképpen, ha valóban aktuális karaktereket fogalmazott színpadra. Nem volt egyszerű ezt akkor tájt befogadni. Mesélik, hogy a *Spartacus* premierje után a meghívott Aram Hacsaturjan panaszkodott a második felvonás látomásképeinek érthetlensége miatt. Nem tudta értelmezni ugyanis, hogy a vívódó Crassus, visszatérve a felkelés kitörésének színhelyére, a máshol tartózkodó Spartacusszal és rég holt rabszolgatársaival táncol együtt. Nem volt egyszerű megérteni akkor, hogy egy vívódó alak belső világa a balettban színre lépő táncosok mozgásában, akcióiban manifesztálódik. A XX. század második felében a magyar operaházi balettművészet óvatos, de tartalmas korszerűsödése ezzel a látomásképpel kezdődött el. Utána már a balettban sem számíthattak tartós sikerre a pusztán táncolás ürügyére készült butuska történetekre koreografált táncjátékok. A Bartók-balettek (*A fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin*) szimbolikus terei is könnyebben értelmezhetővé váltak – például Seregi koreográfiáiban. A balettet kedvelő (értsd: a mozgásért, látványért színházba látogató) nézők is nagyobb eséllyel kapiskálhatták, hogy az erdő vagy a nagyvárosi környezet egyszerre lehet kint is és bent is (lásd Balázs Béla *Kékszakállú* elé írt prólógusát: „Szemünk pillás függőnye fent: Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyok?”)

Seregi direkt újítással is megpróbálkozott. Ennek igen jól sikerült eredménye az 1975-ös Csontváry-balett, *A cédrus*. A mai magyarországi kortárs tánc nem hajlandó előzményei között balettos gyökereket számon tartani, pedig reálisan szemlélve a folyamatokat, a már említett Eck Imre életműve és Béjart koreográfiáinak operaházi repertoárra kerülése, valamint Seregi *A cédrusa* – mindezek az alternatív gondolat megszületésének felbecsülhetetlen értékű katalizátorai voltak. Ugyanis nem a környezet (Ybl-palota) és a spicc-cipő viselése vagy levetése mutatja az alternativitás fokát, hanem a valódi másként gondolkodás mértéke és minősége, ami mindig csak valamihez képest mérhető. Seregi '75-ben egy festő képeinek

hangulati esszenciáját táncnyelvre fordította (táncba transzportálta), bemutatta, hogy a „csontváry-ságot” is meg lehet koreografálni. Ilyesmit kortárs táncosok „fedeztek fel” a kilencvenes években, azt gondolván, valóban egyedüli úttörők e téren. Pedig az Operaház balettegyüttese már a nyolcvanas évek közepén *A cédrussal* vendégszerepelt Moszkvában, a Bolsoj színpadán. Emlékszem, az első (protokolláris) előadáson eléggé fagyos hangulat áradt a nézőtérről, a másodikon a karzaton a fiatalok lábbal dobogtak, majd szétverték a házat. Nem nagyon érthették, mit látnak (Csontváry sajnos ma sem tartozik a világszerte ismert festők közé), de tudták-érezték, hogy a balettszínpadon valami merőben új fogalmazódik meg, valami más történik.

Talán azért is hangsúlyozom erőteljesen Seregi életművében az innováció jelenlétét, mert pályafutása utolsó évtizedeiben sokan az összegző, inkább konzervatív ízlésű alkotót látták benne. Az összegzés a Shakespeare-trilógiájára (*Rómeó és Júlia*, 1985; *Szentivánéji álom*, 1989; *A makrancos Kata*, 1994) minden bizonyíték nélkül igaz. A hagyományos értékeket ignorálni, ha kitűnő minőség társul hozzájuk, igencsak ellentmondásos ítélet. Pláne olyan korban, amikor a színpadon is a silány tömegtermelés van eluralkodóban. Seregi egyik kedvenc szavajárása volt, hogy „az igazi korszerűség a minőség”. Shakespeare-trilógiája ezt látszik alátámasztani. E három remekműben egyénien ötvözte a XX. század második felének neoklasszikus trendjeit, olyan koreográfusok kasztjába lépett velük, mint a világhírű John Cranko és Kenneth MacMillan.

A hagyományos eszközök használata, a konzervatív ízlés akkor válik a fejlődés kerékkötőjévé, ha kötelező kánon lesz belőle, ha tilos szembefordulni vele. A magyar balettművészetben jelenleg elvileg semmi sem tilos, csak nem akad ember, aki képes lenne bármivel is





szembefordulni. Sajnos igazak a jóslatok, amelyek Seregi halálával a magyar balettművészet gyors, biztos és teljes arculatvesztését prognosztizálják. Talán lejárában is van a Harangozó- és Seregi-féle kitartó, nagy hatást elérő, nagy formátumú koreográfusegységek kora, mert a mai, összetett igényeknek jobban megfelelni gyors változásra, megújulásra is képes alkotóközösségek tudnak. Éppen ezekből van nálunk nagy hiány.

Laci minden pillanatban egyszemélyes színházának főszereplője volt. Legendás próbáin színházcsinálást lehetett tőle tanulni, de folyamatosan röhöghetett az ember más kárán és a sajátján. Soha senki nem lehetett biztonságban, mert mindenki bármikor téveszthetett, és Seregi azt rögtön észrevette. Olyankor hideg és meleg

egyaránt zúdult. Sokszor szeretettel nyilvánult meg (nagyon szerette a táncosokat, a táncot, az életet), de pokoli, metsző iróniája volt. Mindenből tudott viccet, alakítást kreálni. Sok-sok évvel ezelőtt, egyik próbáján, amikor szokás szerint nem elégedett meg félmegoldásokkal, hanem kikövetelte az elfogadhatót, még mindig száz fokon égve, felém fordult: „majd ha irod a nekrológomat, azt feltétlenül vedd bele, hogy »Seregi művészi kérdésekben kérlelhetetlen volt.«” Vettem a lapot: komolykodva bólogattam.

Ez a poén, szemben ezer másik hasonló elfeledettel, máig megmaradt bennem. Laci, az életben nem sokat tudtam adni neked (nem úgy, mint te nekem), de ezt most megteszem. Látod, benne is van...

Szoboszlai Annamária

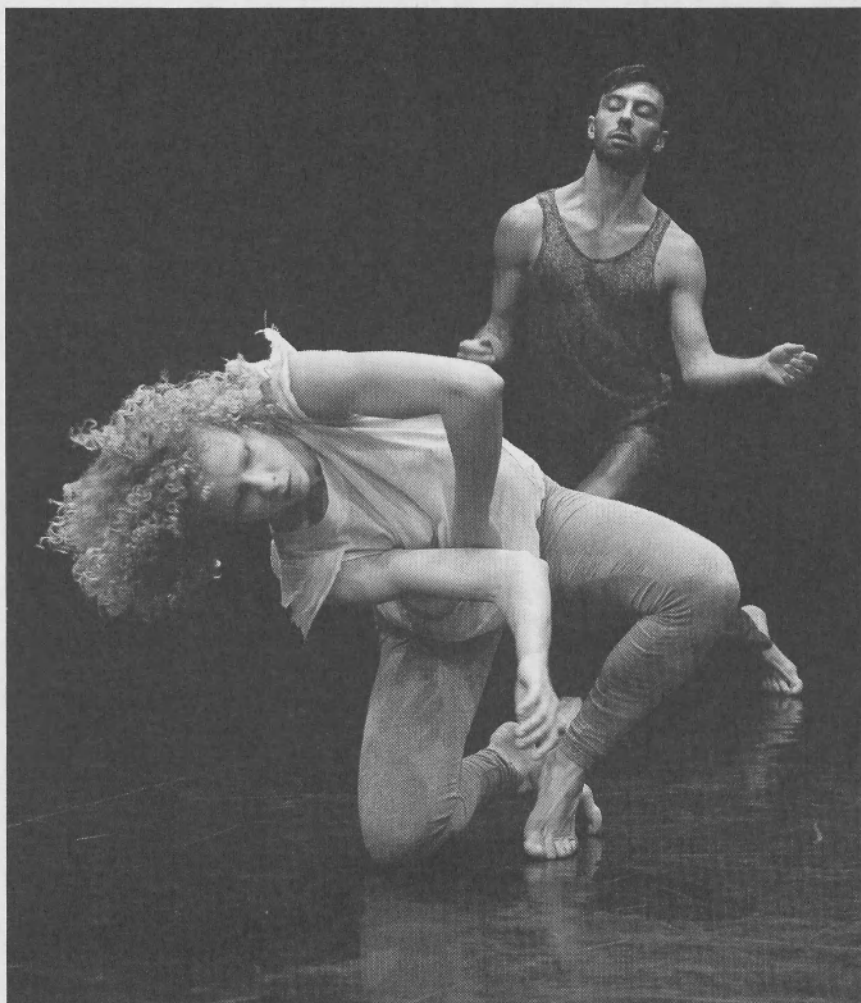
# Egy jól kiegyensúlyozott pillanatot

## HÓD ADRIENNRŐL ÉS A HODWORKSRŐL

Tudja, hogy mit csinál? Vagy nem tudja, hogy mit csinál? Anélkül, hogy piederasztálra állítanám a minden mozzanatra kiterjedő, a végeredményt többé-kevésbé tárgyilagosan látó művészi tudatosságot, egyben biztos vagyok: az ösztönösség önmagában nem érték. Az esetlegesség, a közlésvágy sem. Mindezt azért írom le előljáróban, mert az egyszeri pillanattal szembeni bizonytalanságom és talán bizalmatlanságom rögzítése stabilitáshoz vezet.

Hód Adrienn alkotói pályáján eljutott a *Basse danse*-ig, s a *Basse danse*-szal a Lábán-díjig, a díj elnyeréséig. Vitathatatlan az önazonossága, darabjaiban nem akar többet mutatni annál, ahol éppen tart. Ettől hiteles. Azért lehet elfogadni tőle a változó kvalitású műveket, a játékos, néha talán gyermeki, olykor közhelybe is belegabalyodó tapogatózást, mert az egyre magabiztosabbá váló léptek a kiforrottabb mű, kvázi a gyarapodó tudás *esszenciává érlelésével* kecsegtetnek.

Pörgessük vissza az időkereteket, hogy megragadhatóbb legyen tárgyunk, a pillanat. A Hód Adrienn által megtett út legfontosabb állomásaként a Budapest Tánciskola, Angelus Iván „ember- és művésznevelő” intézménye jegyezhető fel. Ahogy Hód egy interjúban fogalmaz: itt nőtt föl, itt értette meg, hogy számít a véleménye, amit tesz vagy mond. A kísérletezés, a szárnypróbálgatás első fontosabb terepe az általa vezetett OFF Társulat (1995–2007) lesz, melynek tánc-



Basse danse

sai az egykori osztálytársak. Ennek az időszaknak az egyén és élményei szabnak karaktert. Halász Tamás írja az OFF-darabokról az *Inspiráció*-estek korát taglaló esszéjében:<sup>1</sup> „mind az *Icka*, mind a *Titi-Táji táncok* a gyermekkor nyelvteremtő, varázsos mesevilágát idéző mű, mely a táncosok saját emlékeit dolgozta fel; míg a *Rakéta*, a *Felmerülve*, a *T. Sz.* és a *Százfejtű közönség* létrehozói/alkotói az anyaggal, hangulattal, mozdulattal, térrel és testtel merészen kísérletező rokonszenves naivitásukkal és formabontásukkal egyszerre voltak izgalmasak. Eztán következett a *Városi levegő*. A performanszorozat értelmi szerzője Angelus Iván; Hód Adrienn koreográfusként jegyzi a nevezetes helyszínekre tervezett – a járókelőket meglepő s az implicite egzisztenciális kérdésekkel is foglalkozó –

<sup>1</sup> Halász Tamás: *Elágazások*. SZÍNHÁZ, 2007. augusztus.

táncos akciókat. Ugyancsak egy-egy adott térbe tervezett mű a 2002-es *Dunai levegő*, valamint a *Lux*, a *Requiem* és az *Arborétum*.”

A helyszínspecifikus munkákból kitűnik, hogy a modern, valamint a kortárstánc- és testtechnikák elsajátítása és művelése mellett Hód Adrienn érdeklődése a térre (ilyetén az időre) s a benne mozgó testre irányul. Mindemellett nem marad ki a repertoárból a „lelkizőbb,” szinte megkerülhetetlen férfi–nő-kérdéskör sem; a *Fészek* és a Művészetek Palotájában bemutatott *Betonlótusz* bizonyítja, hogy a koreográfus és csapata nincs híján a témának, de a téma kidolgozása, megdolgozása még suta. Kutszegi Csaba a következőképpen fogalmaz a fenti két előadás kapcsán: „az OFF Társulat alkotói-előadói elsősorban (dicséretes módon) szét akarják kürtölni véleményüket a világról, és közben kevésbé törődnek azzal, hogy közlendőjüket milyen csomagolásban tárják nyilvánosság elé. Egyszerű fogalomhasználat, kategorikusan megfogalmazva: nem a formára figyelnek, hanem a tartalomra.”<sup>2</sup>

### Betonlótusz



Koncz Zsuzsa felvételei

Fordulópontot a 2007-es év jelentett, ekkortól Hodworks néven működik a társulat. Hód Adrienn időt kap – és ezzel együtt lehetőséget. A Műhely Alapítvány programjának (*Az ismeretlen kutatása*) lesz az ösztöndíjasa, 2008-ban pedig – szintén a Műhely Alapítvány meghívására – a Meeting Points magyar–amerikai művészeti program résztvevője. Miközben egyre ritkábban látni táncosként, úgy jut egyre messzebb az improvizációval, valamint az ismert mozgásformák dekonstrukciójával jellemezhető koreográfusi úton. „Szabályokat” alkot kötött improvizációra épülő előadásai

számára, továbbra sem nélkülözve a játékoságot és a humort. Lábán-díjra jelölt négy munkája a koreográfusi gondolkodás és izlés átalakulásának a lenyomata. A női lélek, a dekorativitás, a szép testek és szép ruhák (*Fészek*) színpadát a *test*, a pálmafás poszter meg a „retrófilming” követi (*Kapcsolódjunk és bőmböltésük 2.*, *Supra Hits*), mígnem eljutunk a 2010-es *Mindennapi rutinig* és a formai letisztultságig. A *szellemig*. Noha már a *Supra Hits* is a tanítással, alkotómunkával töltött évek mozgáskísérleteire, a rögzített szabályok mentén improvizáló táncosok jelenlétére épít, a forma tartalommal való válásához kell a rutin (a mindennapi). A koreográfus leveti magáról a felesleges sallangokat, pontosabban: az egyensúlyi helyzet beállítással felülemelkedik a pusztán lelkiségen, fölül a *Supra Hits* és a „szabadon mozgó testek pusztán örömet szerző látványán”. A tartalomra való koncentrátságtól tehát eljut a formáig, mely már eleve magában hordozza a tartalmat.

Nem csökkentve Hód Adrienn érdemeit, azt gondolom, a sikerben jelentős szerepet játszik a koreográfussal 2006 óta együtt dolgozó Mizsei Zoltán zeneszerző. A *Basse danse* 2011. őszi premierjét követő közönségtalálkozón mesélik, hogy a zene korábbi *funkciójáról*, szerepéről szóló beszélgetések során miként jutottak egyre közelebb a kötött és improvizatív struktúrákkal egyaránt dolgozó *basse danse* zenei műfajhoz, hogyan simult ezzel össze a koreográfus eredeti elképzelése egy szólókból és duókból felépülő *táncrendről*. A struktúra egésze fix; azon belül bizonyos nagyobb egységek és váltások szintén fixek, míg a „zselatinrétegek” mentén a táncosok egymástól elcsúszva követhetik a struktúrát, fogalmazza meg Hód Adrienn a néző számára jószerevével láthatatlan vázat. „Lehet, hogy valaki már előbbre lépett a játékban, a másik meg csak fog. De egyszer bizonyosan mindenki ugyanarra a fix pontra érkezik.”<sup>3</sup> A cél, hogy a táncosok együttes erővel jus-  
sanak el a jelenet előre meghatározott *esszenciájához*. „A túl sok fixált elem bebetonozhatja a darabot [...]. Persze az ellentéte sem jó; a nagy szabadság káoszhoz vezet. A kettőt együtt kell tudni működtetni.”<sup>4</sup> A *Basse danse* koreográfusa mestersen alkalmazza a kiérlelt munkamódszert, mely többé nem a *cél* (mint a *Rutin stációinál*), hanem a kife-

határozott *esszenciájához*. „A túl sok fixált elem bebetonozhatja a darabot [...]. Persze az ellentéte sem jó; a nagy szabadság káoszhoz vezet. A kettőt együtt kell tudni működtetni.”<sup>4</sup> A *Basse danse* koreográfusa mestersen alkalmazza a kiérlelt munkamódszert, mely többé nem a *cél* (mint a *Rutin stációinál*), hanem a kife-

<sup>2</sup> Kutszegi Csaba: Ha kihaltak a férfiak, szelídíts meg egy másik állatot. *SZÍNHÁZ*, 2007. január.

<sup>3</sup> Idézet a beszélgetésből. A hangfelvétel teljes anyaga a [www.hodworks.hu](http://www.hodworks.hu) oldalon hallgatható meg.

<sup>4</sup> Uo.

jezés eszköze. Miközben a négy táncos – Cuhorka Emese, Garai Júlia, Molnár Csaba, Marco Torrice – lehetőséget kap a történések alakítására, a váratlanra való reagálásra, a hatóképesség – vagy nemható-képesség – megélésére, ugyanakkor a történet a szemünk láttára csúszik valamely irányba. Érezzük, hogy a táncosok fokozott figyelemmel vannak egymás minden egyes rezdülésére. Folytonos alakulásnak-születésnek vagyunk tanúi. Így az a bizonyos pillanat a pillanatnyisága ellenére is *érvényes* lesz. Rögzítettség és rögzítetlenség finom egyensúlyában létrejön a stabilitás. Vagyis nem szükséges, hogy a néző tudatában legyen, miféle munkamódszer szervezi a szeme előtt zajló előadást. A táncosok újabb s újabb élő szobrokká állnak össze, mintha egy főúri kertben sétálgatnánk; időtlenségbe lopnak bennünket. Aztán haladnak tovább, nyelvet öltenek egymásra, csókot dobnak, szerepből szerepbe bújnak, mint egy karnevál maszkái, csak éppen maszk nélkül.

A Lábán-díj gyümölcs az évek óta gondozgatott kert fáján. Merre tovább? Még több előadást készíteni, használva a fent leírt munkamódszert, amiről Hód Adrienn többnyire mint saját táncnyelvről beszél? Nem firtatva, hogy valóban táncnyelv született-e – abban az értelemben, ahogy például a balettről beszélünk –, nézzük, merrefelé visz tovább az út.

Legújabb előadásában Hód ismét Molnár Csabával és Marco Torricével dolgozott együtt, az *Ahogy azt az apám elképzelte* című darabot mindhárom koreográfusként jegyzik (az előadás a Műhely Alapítvány Jardin d'Europe nevű nemzetközi programjában valósult meg). A kérdés, hogy ki milyen mértékben vette ki a részét a végleges formába öntésben, témánk szempontjából irreleváns. Ami sokkalta érdekesebb: vajon milyen irányba hangolódna együtt, tovább? „Marco Torrice a testtudat kitágítását helyezi a középpontba, Molnár Csaba a »kint« és a »bent« örök kettősségét igyekszik megszelídíteni, a társulatvezető Hód Adrienn pedig az intuitív többértelműséget rendező helyzetekbe és mozdulatokba” – állítja az ismertető.

Ismét négyen lépnek színpadra: Cuhorka Emese, Garai Júlia és Molnár Csaba mellett – Marco Torrice helyett – Márcio Canabarro. Hamar kiderül, hogy az új irányjelzés a kortárs tánc öltözője – pontosabban vetkőzője – felé vezet. Az új darab ismét rögzítettség és rögzítetlenség balanszában keresgél, de hol félig, hol teljesen lecupaszított testekkel. A tavalyi Lábán-díjas Bloom! együttes (Dányi Viktória, Molnár Csaba, Moreno Solinas, Igor Urzelai) *Cityje*, majd a rákövetkező *Tame Game* sem farkodott a mezítelenséggel. Ahogy Hód Adrienn képes volt eszközként tekinteni szabályrendszerére, úgy a Bloom! is öncélúságtól mentes eszközként kezeli az öltözést és vetkőzést. A Hód–Molnár–Torrice alkotóhármas keze nyomán mindez némiképp átalakul. Az első percekben egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, van-e megdöbbenés, a nézői reakciók monitorozásán túl egyéb céljuk is a fedetlen kebleknek, ülepeknek, annak ellenére, hogy az előadás az intenzív előadói jelenlétnek köszönhetően mindvégig magán tartja a néző figyelmét. Míg a *Basse danse*-nál érzékelhetően kialakultak bizonyos erőviszonyok a táncosok közt, egyesek előtérbe helyeződtek, mások inkább a háttérben maradtak, addig az *Ahogy azt az apám elképzelte* esetében beáll az egyensúlyhelyzet, mindenki azonos fajsúllyal veszi ki a részét a furcsa, groteszk, néha abszurd, de mindvégig bizonyos melankóliával átítatott játékból. A darab voltaképpen irányultsága, témája akkor kezd előtűnni a homályból, mikor a táncosok véletlenszerű, majd egyre célirányosabb mozdulatokkal kezdik „felnyitni” a színház testét. Eltűntetik róla a bőrt (széthúzzák a színpadi oldalfüggönyöket), bebújnak az irhája alá (fölpúposítják a táncszőnyeget), miközben emelkedett, programzeneszerű fragmentumok törnek meg, díszítik föl a csupasz csöndet. A néző vagy belemegy ebbe a jelenlét-játékba, állva a táncosok hol kiábrándult, hol kérdő, máskor provokatív tekintetét, vagy nem érti, nem akarja érteni, mire föl ez az egész komédia, neszezéssel, függönyhúzással, falon mászással (!), hempergőzéssel.

Hód Adrienn megkapta a Lábán-díjat, majd eszköztára a vetkőzéssel bővült. Bár jóval többre értékelem az esszenciát, ez az újabb dekonstrukció sem málnaszörp.

**A** Lábán-díjas *Basse danse* és a legfrissebb, a Műhely Alapítványnak az Európai Unióhoz kapcsolódó *Jardin d'Europe* programjában létrejött *Ahogy azt az apám elképzelte* című táncelőadás alkotói módszereiben is változást hozott; *hogyan dolgoztál, miféle impulzusokra támaszkodtál?*

– Az első érzet, sőt a szemem előtt konkrétan is megjelenő kép az volt, hogy egy térben nőket és férfiakat látok, közel egy falhoz, és ahogy nagyon puhán megérintik ezt a falat, a testek valahogy megbillenek rajta. Vannak olyan gondolatok, amelyek képileg, tehát valamelyest konkrétan is mutatkoznak, és vannak fizikális jellegű impulzusok, amelyek szerintem kötődnek az előző munkafázisokhoz; a mozgás e két esetben akár hasonló is lehet, ám ugyanaz nem, hiszen a fizikai érzetek mindig más variáció felé visznek. Ez alkalommal különben az „easy pick up” módszerével indítottunk, ami pusztán annyit jelent, hogy könnyen felvenni a mozgást, máskor viszont bizonyos mozgásérzetekkel improvizálunk a teremben, és akkor azt szoktam észrevenni, hogy ezek a képek – mint a falérintés – és a különféle fizikai kvalitások valahol találkoznak azzal, amit én most, harminchét évesen tapasztalok a világból. E tapasztalatnak persze vannak érzelmi alapjai, de vannak csak a fizikaira, mondjuk, a térkonstrukcióra vonatkozó érzet jellegű részletei is.

– *Jelenlegi munkastílusodban mint ha sok minden összefutna; használd például a „kötött improvizálás” kifejezést, s ez valahogy eszembe jutatja Trisha Brown műveit.*

– Hasonlítanak a darabjaim az övéihez?

– *Csak a módszerek rokonságára gondolok, bár úgy tűnik, hogy ma már szinte lehetetlen is originalitást nyújtani; abban hiszek inkább, hogy az igazi tehetség az emberiség történetének óriási szellemi-formai készletében mindig megtalálja, és művészi invenciójával életre kelti, sajátta teszi az alkotásához szükséges elemeket. Csak a módszereket idézve tehát: a Trisha Brown-művekkel foglalkozó elméleti írások olyan kategóriákat használnak, mint „a színpadi tér és a mozgások véletlenszerű elrendezésének módszere”, „kísérleti struktúrák*

# Bomlásból gazdagság

BESZÉLGETÉS  
HÓD ADRIENNEL



Schiller Kata felvétele

vizsgálata”, „feladat alapú irányított improvizáció”... Utóbbi mellé odairhatnánk az általa használt „kötött improvizálást” is, amelyben a szabadság és kötöttség érdekes dinamikája érvényesül.

– Sok érzés meg gondolat jön ezzel kapcsolatban, például hogy miért dolgozom improvizációval, miközben a struktúra nagyon is meghatározott. Amikor az adott feladatokon keresztül a mozgás megszületik, az egy részletgazdagabb fázist jelent, ám hogy ez a gazdagság majd a struktúrában hogyan épül, hogyan alakul, mekkorák az ívei, az már más kérdés, sokkal inkább a nagyobb vonalakban, nagyobb ívekben felrajzolt dolgokat jelenti, s néha e két oldal ellentmond egymásnak. És csakugyan ellenmondásnak tűnhet a kötöttség és az improvizáció párhuzama, hiszen az improvizációról sokan azt gondolják, hogy a táncosnak mindent szabad, de ez nem igaz. Egészen pontosak a keretek, például hogy a nézés hová irányul, hogy mekkora az előadók közötti távolság, hogy az első kis zenei szekvencia az ötödik percben hangzik el, a táncos pedig a hetedikben kezd el forogni, hogy először szólók, duók alakulnak ki, aztán trió és kvartett is összeáll, és végül, kvázi, az improvizáció ellenére, térben és időben meg a létszámot illetően is kialakulnak ezek a nagyon határozott strukturális pontok. Közben folyamatosan gondolkodtam azon, hogy akkor miért nem kötöm le az egészet, miért nem mondom, hogy te itt állj meg, te meg ott... Amikor azonban túl sok a kötöttség, valahogy csorbul az egész, és nagyon kiüresedhet. Tehát valamiféle kettősséget próbálunk megtalálni, amelyben meglepetés lehet maga a jelenlét, a fizikalitás, a történésség, még a táncosnak is.

– A „kötött improvizáció” kvázi-ellentmondására rímél az improvizációs szabadság és kötött struktúra párhuzama; az Ahogy azt az apám elképzelte előadásán elég pontosan tartjátok az előjelzett műsoridőt, miközben most még zenei támaszték sincs, hiszen az ötvenpercesnyi játékidő alatt hétszer fölhangzó rövidke, húsz-harminc másodperces zenei idézet nem nevezhető annak.

– Az első részlet az ötödik percnél szólal meg, a többi viszont már a jelenetekre jön. Ezt a munkát csak egyben lehetett próbálni; hiába fogtunk neki például az első duettól, egyszerűen nem voltak ott fizikálisan a táncosok. Különböző is olyan érzékeny játék

ez, hogy ha egy kis részlet nincs a helyén, máris borul az egész. Az egyik próbán például valamelyik táncos nem tartotta a vetkőzések rendjét, és sokáig félmeztelenül maradt, aztán pedig nagyon sokáig meztelenül, így viszont más irányba tolódhat a jelenet, a darab.

– Ha már a meztelenségnél tartunk: régóta nézem a kortárs előadásokat, nagyon sok testnek ismerem már az intim tájait, neked azonban alkotóként nyilván elemibb kapcsolatod van a táncostestekkel.

– Eddig viszonylag kevésszer dolgoztam a meztelenséggel, de most az érdekelt, hogy mennyire lehet meghatározó a kétféle állapot, vagyis megmaradhat-e a nyitottság, a természetesség, függetlenül attól, hogy valaki meztelenül vagy ruhában mozog. Persze tudtam, hogy ez nem olyan egyszerű történet, hiszen ha egy lány meztelenül van, vagy a fiúnak látható a nemi szerve, miközben egy trikó van rajta, s tovább, ha egy meztelen férfi lábainál egy nő fekszik pólóban, az mind jelentéseket kelt, érzeteket, emlékeket ébreszt, erőviszonyokra utalhat, attól függően, hogy ki hogyan gondolkodik. De a cél az volt, hogy a dolgok minél természetesebbek legyenek.

– Az előadásban nem tűnt demonstratívnak a meztelenség, ugyanakkor a meztelen testek sokat mozognak, így valamiképp a mozgás minősége, pozíciója is változik: ezt észreveszed még, van még számodra ebből a szempontból különbség? Igaz, a koreográfiában folyamatos az öltöztetkőzés, tehát a mozgásra vetítve is tudatos elem lehet.

– Most eszembe jut, hogy amikor a próbafolyamatok során nagyon sok testet látok, néha rácsodálkozom, hogy ezek „emberek”, pedig milyen jó lenne, ha más dolgok lennének, mondjuk, több lábbal, mint a kis állatkák, hogy valami történjen már velük. De aztán visszatérek a mozgáshoz, a meztelen mozgáshoz – számomra egyértelmű, hogy ez a jelenlét nem provokatív. Idővel elkezdtem élvezni a test mechanikáját is, azt, hogy nemcsak a forma, a dinamika érződik, hanem a test felülete is érzékelhető, a bőrt és az ízületeket is meg lehet mutatni. Érdekes volt, hogy az addig eltakart mozdulatok ily módon kitárulkoztak, megnyíltak, a láthatatlanul dolgozó izmok, izomcsoportok többletérzetet adtak, és a testnek, ennek a mozgó anyagnak valamiképp a szerkezetét láttam. Ez a „látható anyag” engem csodálattal tölt el, hogy érez, mozog,

teszi a dolgát, és anélkül, hogy a ruha által társadal-  
milag, jelentésbeli hovatartozását illetően meghatáro-  
zódna. Ugyanakkor érzelmileg is sokat adhat ez a  
tapasztalat, mert egy meztelen testben ott van az ero-  
tika, az ártatlanság, a kiszolgáltatottság...

– Az ártatlansággal vajon még a bizonyos alma előtt vagyunk?

– Nekem az ártatlanság tulajdonképpen a gyermeki  
lét, amikor még nincs „mihez képest”, még nem  
tudom, mit szabad, mit nem szabad, próbálgatom,  
hogyan mikor állítanak meg, mikor nem.

– Egy kicsit a meztelenség is ilyen, „eredeti” állapot.  
És az előadásokban, bár az imént említetted az eroti-  
kát, valahogy nincs jelen igazán az érzékiség, szinte rá  
kell csodálkozni, hogy a táncos tényleg meztelen, mert egy  
idő után ez már nem vevődik észre.

– Nekünk ez fontos volt, hogy idővel legyen mind-  
egy, van-e a táncoson ruha, vagy nincs. A történés  
viszi a dolgot, a ruha nem fontos.

– Van a darabnak történése?

– Valójában mindig a mozgás érdekel, hogy a moz-  
gás hogyan változik meg az adott időben; a változást  
pedig a tér szűkössége vagy, mondjuk, a forgás ener-  
getikája hajtja, és ezek építik a folyamatot, amit én  
történéseknek hívok.

– A történéssel tehát nem narratív elemre kell gondolni,  
hanem...

– Egy fizikális változásra.

– Ami különben megakadályozhatatlan az ember, a  
lények világában; ha valaki „mozdulatlanul” fekszik  
a földön, akkor is történik valami, mozognak a belei,  
áramlik a vére...

– Itt tényleg fontos volt elfogadni, hogy nem kell  
félteni, ha nem történik semmi, hiszen történik: ha pél-  
dául valakinek a légzése lelassul, az is egy történés.  
Többek között ez az egyik gondolat, amire a darab-  
egész épül, és ez a táncosok fejében is végig ott van.

– A Basse danse-ban is érzékelhető tendenciák mintha  
most kiteljesednének; úgy tűnik, az Ahogy azt az apám  
elképzelte című darab a mozgáson túl például szcenikai  
megoldásaival is a dekonstrukció felé lép, a teret mint  
színházi, színpadi teret bontogatja szét, és a zenéből is  
csak fölismerhetetlen foszlányokat hagy.

– Miközben ez a megszűnés, a leépülés kelthet de-  
konstrukciós érzeteket, bennem az is megvan, hogy  
épp ez a lebomlás adja meg a kereteit egy másféle,  
újabb, gazdagabb történésnek; például az említett  
folyamat nélkül ez az absztrakt mozgássor se „történ-  
hetne” meg.

– A mozgásban semmi olyan nincs, ami egy hagyomá-  
nyos koreográfiát jellemez (fölismerhető alakzatok, tuttik,  
finálé...), ugyanakkor a lebontás eredménye a jól érzékel-  
hető mozdulati töredezettség mellett sem a tagadás.

– Számomra nem a dolgok értelmetlenné tétele  
a fontos, hanem a dolgok szétszedéséből adódó újabb  
minőségek.

– Munkamódszered talán a szokottól eltérő együttmű-  
ködést kíván a társaktól is.

– Hosszú, többlépcsős munkafolyamatban alakult  
ki a darab; kezdetben még nagy volt a szabadság az  
ötleteket és a variációkat illetően is, közben a tánc-  
sokkal és két koreográfustársammal, Molnár Csabá-  
val és Marco Torricével is megbeszéltünk mindent, és  
lassan meg is „fertőződünk” egymás elképzeléseivel.  
Végül kialakítottam az első struktúrát, ami még min-  
dig vagy kétórás volt, ekkor jött el a farigcsálás, kiha-  
gyás, átértelmezés ideje, természetesen a táncosok-  
nak szóló visszajelzésekkel, mi hárman pedig sokat  
diskuráltunk arról is, hogy merre mozduljunk tovább,  
hogyan mit is keresünk. A végén már csak Marcóval ma-  
radtunk kívül, s azt hiszem, jól kiegészítettük egymást.

– Érdekes címet választottál, egyszerűen konkrét és absz-  
trakt.

– Először az járt a fejemben, hogy olykor a költők is  
álnéven írnak, tehát ez most nem én vagyok, nem mi  
vagyunk, hanem egy másik valaki. Az újabb gondolat  
pedig az volt, hogy az „apám” talán mindenkinél be-  
indíthat egy személyes vonalat.

– A néző azonban többnyire nem magára gondol, s  
ebben most még a címbe egy szám első személyű birto-  
kosrag is segítheti, tehát azt mondja, hogy bizonyára  
Hód Adrienn apjáról van szó.

– Én úgy gondolkodtam, hogy az „apám” szóval  
nem engem hoznak majd kapcsolatba.

– Természetesen az asszociációk sora szinte végtelen.  
A te címed azonban „lebegtethető”, ki lehet olvasni belőle  
egy kicsit absztraktabb tartalmat is: „valami, ami nem  
úgy lett, mint ahogy lehetett volna”.

– Voltak absztrakt, a színpadi jelenséggel párhuz-  
amos címeink, mint a „dolgok találkozása”, „megtar-  
tott jelen”, azért döntöttünk mégis a meglévő mellett,  
hogy a cím másokhoz is tudjon kapcsolódni. És ahogy  
mondtad, eszünkbe juthat valami, ami megszületett,  
de lehet rá úgy is gondolni, hogy valami, ami nem  
született meg. De a cím és a történés között van egy  
úr, egy nagy szakadék is, s talán furcsa, de még az is  
eszembe jut, hogy ki tudja, vajon egy ember fejében  
mi jár, hogy miért ne történhetne meg az a valami,  
s közben meg ránk vetítve az is érdekes, hogy ez egy  
abszurdum, mégis megtörténik.

– Már mint a koreográfia?

– Ez az egész történés, ez a tánc, ez az absztrakció.  
Olyan ez nekem, mint egy festmény, amelyen pon-  
tok, vonalak vannak, amelyre felrakódik egy történés,  
aztán egyszer csak kiszakad a kép. És akkor ott egy  
kérdés: ki az, aki ezt elképzelte? Hát senki. De meg-  
született.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
PÉTER MÁRTA



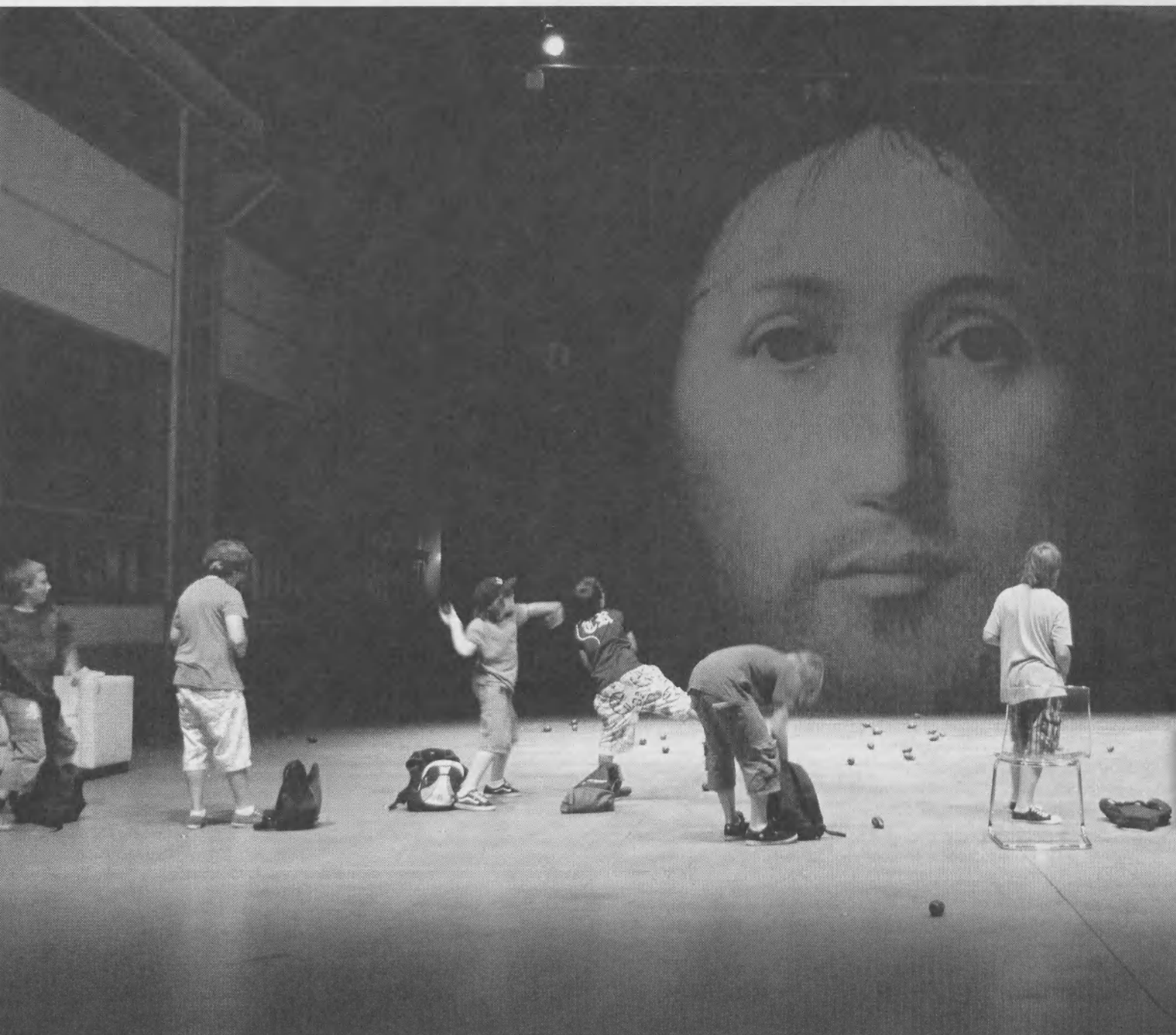
Tompa Andrea

# Egy felsértett Krisztus-arcról

CASTELLUCCI: ELŐADÁS ÉS POLÉMIA

Európában ma kevés olyan előadásról hallani, ami valamilyen oknál fogva erkölcsi felháborodást vált ki nézők bizonyos köréből. Néhány éve Rodrigo García *Egy cowboy halála és feltámadása* című produkciója ellen tiltakoztak a Velencei Biennálén, a benne ábrázolt állatkínzás miatt. Újabban Romeo Castellucci olasz rendező *A képmásról, Isten fiának tükrében* (*On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*) című

darabja váltott ki tiltakozást: a párizsi Théâtre de la Ville-ben megtartott előadásai alatt egy szélsőséges katolikus csoport tüntetett, odaláncolták magukat a bejáratához, megakadályozandó a bejutást, füst- és bűzbombákat dobáltak, a beszámolók szerint halat és motorolajat is öntöttek a nézők fejére, és „Elég a keresztényellenességből!” táblákkal vonultak. A csoport egyes tagjai a színpad köré gyűltek, és latin nyelvű imákat



énekeltek, mintha ördögűzési szertartást végeznének a színpadon ábrázolt istenkáromlással szemben. Akciójuk – miséjük – a leírások szerint igencsak teátrális eszközöket alkalmazott.

Castellucci előadásában egy hatalmas Krisztus-arc uralja a színt. Antonello da Messina *Salvator Mundi* című XV. századi festményének fekete-fehér részlete a teret teljes hat méter magasságában betölti. Ahogy a Castellucci által alapított Societas Raffaello Sanzio társulat hatalmas trilógiája, a *Purgatórium*, a *Paradicsom*, a *Pokol* is gazdag keresztény képzőművészeti utalásokból építkezik, az *Isten arca* ugyancsak azt kutatja, hol van ma ez a Krisztus-arc, milyen ma az Apa és a Fiú kapcsolata; egyáltalán kik volnának ma ők. Ennek a Krisztus-arcnak az előadásban látható története, a vele és rajta elkövetett tettek váltják ki a szélső-

séges nézői reakciókat. Meglepő módon azonban sem az olaszországi bemutaton, sem a szintén tekintélyes katolikus hagyományokkal rendelkező Lengyelországban, ahol jómagam a produkciót láttam, nem váltott ki semmilyen felháborodást, legfeljebb esztétikai elutasítást.

A darab lassú, ismétlődésekkel, fokozással terhelt nagyszabású építményében egy apa és egy fiú viszonya bontakozik ki. Az idős apát az előadás elején két segéd vezeti be a színpadi kanapéra; ez a máskor „lát-hatatlan” (a néző számára látható, de az előadáshoz nem tartozó) mozzanat a történet előrehaladtával nagy szerepet kap. Az öreg, inkontinenciában szenvedő, szinte magatehetetlen férfi ki van szolgáltatva saját fiának. Az idős színész egyetlen behozatala a díszletmunkások által a néző elbizonytalanodását szolgálja:



Klaus Lefebvre felvétel.

tényleg annyira magatehetetlen volna a színész? Fel tud-e egyáltalán állni a kanapéről, ahová leültették? A színész fizikai állapotával kapcsolatos bizonytalanság fontos mozzanata e hiperrealisztikus színpadi világnak, amely így aknázza alá a fikció és a valóság közti határvonalat. A rendezőnek legfőbb művészi szándéka: valóságossá, tapinthatóvá tenni a színpadi fikciót, ezzel kétségeket ébreszteni a nézőben.

Legalább két tabut hoz színre, és tesz az előadás alapmotívumává Romeo Castellucci, mindkettő nagy színház- és kultúrtörténeti múltra tekint vissza. Az egyik az emberi fekália ábrázolása, melynek verbális vagy tényleges jelenléte mindig felforgatóan hatott a dráma- és színháztörténetben, akár Arisztophánész antik komédiájában, akár egy radikális performanszban szerepelt. Ebben a darabban az apa inkontinenciája

a fizikai test kiszolgáltatottságát, mulandóságát, esendőségét hivatott mutatni, ugyanakkor a betegséget mint szégyent, titkot is feltárja. Valami annyira intim és elrejtendő dolgot ábrázol, amihez nem férhet hozzá idegen szem. (Castellucci fő toposza ez: megmutatni a titkot; ezt tette az apa és kisgyermek szexuális viszonyát tematizáló *Purgatórium*ban is.) A színpadi történés szerint ahogy az idős ember lassan feláll a kanapéről, és valamerre elindul a fehér és világos színekkel berendezett lakásban, bár pelenkát visel, annak tartalma kipotyog. A totyogó férfi belelép saját ürülékébe, de nem veszi észre. Fia állva mossa meg az öreg testet, majd átpelekkázza, nagy fehér törülközővel, vödörrel, felmosóronggyal felszerelve tisztítja meg a szobát. A fehér, már-már medikalizáltan tiszta tér és az események során való beszennye-



zódése feszültségben van egymással. A fiú éppen csak végezne a feladattal, amikor ismét megtörténik a bal eset. Egyre nagyobb felületen kenődik szét a fekália, amely valóban hiperrealisztikusan hullik egyre gyakrabban az alsónadrágból, pelenkából, megdöbbsentő hatást keltve. A lassú, alapos mosdatásra, mosásra nagy figyelem irányul: az előadásban nincsenek külső hanghatások, a kihangosított tér azonban felnagyítja a test, a tisztálkodás, a beszenyezés zajait. A fiú nem türelmetlenül próbálja eltüntetni a nyomokat, hanem szinte komótosan tisztába teszi a papát. A földön közben egyre gyűlik a piszkos kéztörülők, a törülközők kupaca.

A darab cselekménye meglehetősen kevés egy teljes előadáshoz. A hangsúly nem a megrázó, felkavaró, gyomorforgató (kinek mi, nekem inkább az előbbi) látványon van, hanem a két ember kapcsolatán, a fiú apához való viszonyán. Aminél gyengédebbet ritkán látni színpadon – nem véletlen, hogy kettejük felforrósodó szülő-gyermek viszonya éppen egy ilyen lassú, mondhatni, hideg és fizikailag is taszító előadásban tud kibontakozni. Kevés nehezebb, emberpróbálabb helyzet képzelhető el két ember közt: kiszolgáltatottság és tehetetlenség az egyik oldalon, egy romló test szolgálata a másikon. Nem a fekáliát övezi tabu ma a színházban vagy a művészetben (lásd a kiállítási tárggyá avanszált Manzoni-féle ürülékes konzervdobozokat), hanem inkább az öreg, széthulló testeket, betegséget. A felnőtt férfi, azaz a fiú megbocsátóan, kicsit roszszállóan, mintha egy gyermekhez beszélne, fejét csóválja, amikor látja, hogy a papa szotyogtatja a kakát, szétkeni, beleül, aztán mocskos kézzel valamit megfog, végül ráül az éppen letisztított fehér kanapéra. Jaj, papa, vigyázz picit, inti, miközben tudja, hogy mindez reménytelen, a papa sem vigyázni nem tud, sem figyelni. Inkább segíteni próbál apjának, hogy ne érezze megalázottságát. Amikor a papa kétségbeesésében sírni kezd, a fiú vigasztalja. Halk, lassú, nagyon sűrű érzelmeket felmutató előadás, amely ebben a hideg közegben izzik fel igazán. Szentimentalizmustól csakis az ábrázolás kegyetlen naturalizmusa óvja meg. Két hatalmas színész van a színpadon: Gianni Plazzi mint a szeretetre és szánalomra méltó apa és Sergio Scarlatella mint a gyengéd és figyelmes fiú.

A szomorú, örök, mozdulatlan, óriási Krisztus-arc pedig tanú és bíró egyszerre, aki figyelmeztet és felszólít. Képként van jelen, de hiányzik is e világból, vagy valami mássá vált. Az előadás szándékos üressége (lassúsága) felébreszti a nézőben a továbbgondolás vágyát. Az apa és fiú olyan (színpadilag) szélsőséges, de voltaképpen mindennapi szituációban figyelhető meg, ami próbára teszi egymás iránti szeretetüket, emberségüket, empátiájukat. Új apa és új fiú ők, akik ebben a nehéz helyzetben meghatóan emberségesek, kicsinységükben hatalmasak. Az én értelmezésem szerint nem Krisztus-rombolás folyik itt, ellenkezőleg: egy új, újradefiniált Krisztus születik meg. Az áldozatot színre hozó előadás eddig a pillanatig azt állítja: szeretet, emberség, megértés márpedig létezik, s ezzel

nem cáfolja, hanem mélyen átéli a hitet. Tétélezi inkább, semmint dekonstruálja a Krisztus-arcot. Ahogy Hans Beltin *A hiteles kép – Képviták mint hitviták* című tanulmánykötetében is olvashatjuk, az új kép mindig kihív maga ellen egy képromboló gesztust, amely azt állítja: az ábrázolás nem hiteles, vagy egyenesen lehetetlen ontológiailag. Hiszen az új ábrázolásmód egyben a régi lerombolása is. Ez az előadás és az őt körülölelő vallási tiltakozás egy ősi képromboló gesztust ismétel meg.

Ha ezen a ponton az előadás véget érne, talán nem váltott volna ki tiltakozást. Még a két alak utolsó jelenete sem lenne elég ok a felháborodásra: Castellucci ugyanis, elhagyva a naturalisztikus ábrázolást, a túlzás eszközével élve valósággal elönti az apát az undorító barna lével, helyesebben az apa önti el saját magát és fehér ágycát egy műanyag kannából az immár egyértelmű hamisítvánnyal. Az elidegenítő túlzással kibillenünk a naturáliák világából, s átlépünk a színházi fikcióba.

Ezt követően kiürítik a színt. Az előadás utolsó harmada azonban nem morális okokból problematikus, hanem inkább mert egyfajta ideologikus tézisdrámává válik, amelyben a szerző a jelek kibogozhatatlan sűrűségét halmozza egymásra (e kettő, belátom, ellentmond egymásnak: az ideológia egy jelentést közvetít, a jelek burjánzó sűrűsége viszont egymást kioltó sok jelentést). Az előadás utolsó harmada, akárhogyan is nézzük, hanyatlás. Ennek első – vélhetőleg a tiltakozást kiváltó – képében egy tíz-tizenkét éves kiskamasz érkezik. Komótosan leveszi hátizsákját, a nézőknek háttal szembenéz a Krisztus-arcra, a földre tett zsákból kivessz egy jókora kézigránatot, kibiztosítja, és a képhez vágja. A becsapódás zaja hatalmas. Majd jön a következő kézigránat. Percek múlva újabb kisfiú érkezik, s ugyanezt teszi. A lassú, hosszú, hangos jelenet végére tucatnyi gyerek dobálja már az arcot, a robaj betölti a teret. Két újabb tabut tör meg a színházi keret: a gyermek mint agresszív, romboló lény és a „felsértett” Krisztus-arc egyaránt egyfajta – nagy keresztény hagyományba íródó – képrombolás. Végül megtörténik a tényleges arcrombolás is: a képet fekete tinta (mások szerint fekália) önti el, majd hátulról szó szerint dekonstruálják, szétszedik. A vizuális eljárások nehezen írhatóak le és foghatóak meg; a kép mögül előtűnik egy felirat és rögtön az ellentéte is: „Én vagyok a ti pásztorotok”, melyben a „nem” szócska is megjelenik, majd alig észlelhetővé sötétül. A vég nem morális felháborodást, csak zavart kelt: a Krisztus-romboló gyerekek jelenléte túlságosan egyértelmű, hogy aztán a vég túlságosan spekulatívá váljék, magára hagyva a nézőt.

A tüntetés után a rendező Krisztus szavait parafrázálva nyilatkozatban „bocsátott meg” a „fanatikusoknak”, „akik nem tudják, mit cselekszenek”. Ez a meglehetősen szerénytelen gesztus alkalom arra, hogy a „szerző” megfogalmazza szándékait, és értelmezze saját előadását – végül a művészi szabadságra való hivatkozás marad egyetlen lehetséges önvédelmi eszköze.



Fészek

(Hód Adrienn társulata)

Koncz Zsuzsa felvétele



# SZEGEDI SZABADTÉRI

2012



Wildhorn–Bricusse

## JEKYLL & HYDE

MUSICAL JÚLIUS 06., 07., 08.

Novák Ferenc

## HEGYEN-VÖLGYÖN LAKODALOM

TÁNCMŰ JÚLIUS 13., 14.

Mascagni/Leoncavallo

## PARASZTBECSÜLET/BAJÁZZÓK

OPERA JÚLIUS 27., 28.

Szarka

## MÁRIA

MUSICAL AUGUSZTUS 03., 04.

Szirmai–Bakonyi

## MÁGNÁS MISKA

OPERETT AUGUSZTUS 17., 18., 19., 20.



[www.szegediszabadteri.hu](http://www.szegediszabadteri.hu)

NÉPSZABADSÁG  
Művelődési

marie claire

EPA

MTVA



PESTIMŰSORI

PORT.hu  
MAGYAR TV-SZABADTÉRI



fidelio



RÁDIÓ88

szinhaz.hu  
Magyar Szabadtéri Színház

