

2012. AUGUSZTUS
WWW.SZINHAZ.NET

Színház

Láng Annamária

Kolozsvár
Temesvár
Nagyvárad

Bécsi Ünnepi Hetek

Haumann Péter

FÜGGETLENEK:
Erős Balázs
Goda Gábor
Pintér Béla

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



A Vihar a Közép-Európa Táncszínház előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele



A ROSAS ELŐADÁSA
Közszínházi modell

(24. oldal)



CATE BLANCHETT
Bécsi Ünnepi Hetek
Lisa Tomasetti felvétele

(35. oldal)



FURNITUR
TESZT-fesztivál

(40. oldal)

Interjú

**2 Zsedényi Balázs –
Ugrai István:
A változás elkerülhetetlen**
Beszélgetés független
színházak alkotóival I.

**6 Kovács Bálint:
Felbosszantott emberek**
Beszélgetés Láng
Annamáriával

Kolozsvári randevú

**10 Karácsonyi Zsolt:
Eltökélt menyegző**
Charles Mee:
Tökéletes menyegző

**11 Visky András:
Újra meg újra
visszatértem lopni**
Beszélgetés Charles Mee
drámaíróval

**12 Charles Mee:
Jegyzetek egy Kiáltványhoz**

In memoriam

**15 Szabó Borbála:
Nagy tükörbenező**
Géher István (1940–2012)

Portré

**16 Kővári Orsolya:
Örök szólista**
Haumann Péterről

Tánc

**18 Péter Márta:
Egy nyitott műhely naplója**
Közép-Európa Táncszínház

**21 Kutszegi Csaba:
Túlélőművészet**
Beszélgetés Karlik Józseffel
és Szögi Csabával

Érték és válság

**24 Dragan Klaić:
Vezetés, igazgatás és kultúrpolitika**
Közszínházak a recesszióban

Világszínház

**35 Koltai Tamás:
Sziporkamozaikok**
Hárman a Bécsi Ünnepi Heteken

**40 Ady Mária:
Nyitott színház**
Temesvár: TESZT-fesztivál

**43 Selyem Zsuzsa:
A világ, amelyben élünk**
Temesvár: kortárs román drámák
fesztiválja

**46 Jászay Tamás:
Üdvözlét Váradnak**
Miniévad Nagyváradon

A címlapon: Láng Annamária. Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Mnouchkine rendezése a Bécsi Ünnepi Heteken: Az *Őrült Remény hajótöröttei*. Michele Laurent 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 8. szám
2012. augusztus

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színház.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. 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 Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Zsedényi Balázs – Ugrai István

A változás elkerülhetetlen

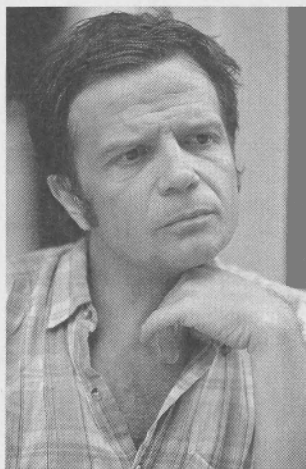
BESZÉLGETÉS FÜGGETLEN SZÍNHÁZAK ALKOTÓIVAL I.

Sorozatunkban a független társulatok helyzetéről szeretnénk körképet adni. Két évvel ezelőtt soha nem látott távlatok nyíltak a VI-os kategóriába regisztrált műhelyek előtt, mára viszont az ellehetetlenülés szélére kerültek. Kíváncsiak voltunk, hogyan látják az egyes alkotók, társulatvezetők a jelent és a jövőt. Mi lett több és mi lett kevesebb az elmúlt két évben? Milyen fennmaradási stratégiák vannak? Van-e lehetőség a mai helyzetben a függetlenek érdekérvényesítésére? A személyes interjúkból a kérdéseket kiszedtük, az így szerkesztett monológok, úgy hisszük, híven reprezentálják a megszólalók nézőpontját, azt, hogy ők mit vélnek hangsúlyosnak az adott kérdésekben. A válaszolók szövegeit megkíséreltük tematikailag különválasztani – ez nem mindig sikerült, ami jól tükrözi, mennyire bonyolult összefüggésrendszerrel van szó. Sorozatunk első részében **Pintér Béla** színész-rendező, a Pintér Béla és Társulata vezetője, **Erős Balázs**, a MU Színház művészeti vezetője, valamint **Goda Gábor** koreográfus-rendező, az Artus Stúdió vezetője véleménye (utóbbi két megszólaló a Független Előadó-művészeti Szövetség alelnöke) olvasható. Három különböző nézőpontot képviselnek: egy alapvetően mozgásközpontú, egy jellemzően zenés-prózai társulat és egy befogadó színház mást és mást érzel hangsúlyosnak – a közös bennük, hogy mindhárman Budapest XI. kerületében játszanak hosszú évek óta. A beszélgetéseket 2012 májusában folytattuk le.

1. A JELENLEGI HELYZET

PINTÉR BÉLA: Olybá tűnik, hogy az előző kormány pénzt adott a független színházi alkotóknak, a jelenlegi pedig témát. Engem inspirál, helyenként provokál a jelenlegi politikai helyzet – nyilván nem a pénzelvonás, hála istennek, ott még nem tartunk, hogy erről csináljak darabot. Irritál a gárdista mint jelenség, illetve a szélsőjobb megerősödése, és – ha nem is egy egész előadást építettem rá, de – a *Kaisers TV*, *Ungarnban* megfogalmaztuk a forradalomról, vagyis annak a jelenlegi hatalmi retorika által kínált értelmezéséről alkotott véleményünket is.

Tavalyelőtt, amikor 70 millió forintos támogatást kaptunk, két előadást mutattunk be, a színeszek jobban kerestek. A mostani évadban a 35 millióból egy premierre futotta, és a színészek nem kapnak próbapénzt – vagyis ingyen dolgoznak. Ha lett volna pénzünk, akkor a szeptemberi bemutatót most áprilisban tartjuk, októberre pedig újjal készülünk. Ebből a szempontból megborult az alkotói bioritmus. Pillanatnyi művészi kondíciónk szerint az évi két premier lenne a természetes. A vendégművészek gázsiját egyelőre ki tudjuk gazdálkodni, de ha előadásinkat nem hívták volna meg



ennyi fesztiválra, és Németh Ádám, a Szkéné Színház igazgatója nem segített volna, akkor a nyár komoly problémát jelentett volna a társulat tagjai számára. A június és a szeptember két nehéz hónap, eddig nem játszottunk, most először igen. A Szkénétől megkapjuk a jegybevétel 90 százalékát, plusz a tao egy részét is. Ez a nézőszám miatt jelentett kockázatot – a legtöbb színházban már májusban maradnak el az előadások, de nálunk szerencsére erről szó sincs: minden júniusi előadásunkra elkeltek a jegyek, sőt többen kérdezték, hogy játszunk-e júliusban is.

ERŐS BALÁZS: Hogy mekkora forrást vontak el a függetlenektől az elmúlt két évben, az a MU Színház támogatottságán mérhető le tényszerűen. 76 milliós támogatásból lett 35 millió, miközben nézőszámunk, működési és művészeti teljesítményünk nőtt. 54 százalékos, 41 millió forintnyi csökkenés – ez rengeteg. Ennek a következménye, hogy csökkent a foglalkoztatottak száma a MU-ban. És még az ittmaradtak 70-80 százaléka is részmunkaidőben dolgozik, nyáron nem kapnak fizetést sem: a működésünket tíz hónapra korlátoztuk. Ez egzisztenciális bizonytalanságot okoz, ami érezhető a stáb hangulatán. Be kellett osztani az embereket nappali és esti műszakra, hiszen mi végezzük az ügyeleti munkát is esténként, nekünk kell megoldani a pénztározást stb. Egy színház nem tud így működni hosszú távon. Azonban a működési koncepció tekintetében nem alkuszom – sőt. A MU Színháznak jelenleg van három koprodukciója, az *Antigoné* és a *Majdnem* a Szputnyikkal, valamint a *Gubanc* a

Kávával. Ebből a Kaposvári Biennálén az *Antigoné* és a *Gubanc* is fesztivál-, illetve nívódíjat kapott. Ez jelzi, hogy e kezdeményezések jó döntések voltak. Nagyrészt a tao-ból származó bevételből tudunk beszállni ezekben a projektekbe. Van két saját tantermi előadásunk

is, az egyik a *Születés*, a másik az *Erőszak* – most csináljuk a harmadikat, koprodukciónban a Szputnyikkal –, és van saját színházi nevelési programunk is. Azt gondolom, e folyamatok nagyon hasznosak – mind a nézői, mind a tulajdonosi oldalról (lényeges, hogy ezek az előadások többek között a kerület iskoláiban zajlanak). Nagyon nagy sikernek érzem, hogy az egyik kerületi iskola most keresett meg minket, hogy egy pályázata keretében beépítené programunkat a tantervébe is. Roppant fontos,

hogy egy színház foglalkozzon az öt körülvevő környezettel, aminek nem az a közvetlen célja, hogy nézőket nyerjen, hanem a társadalmi beágyazottság megerősítése, a közösségteremtés, az értékközvetítés. Ezáltal a MU ismertebb lett, és ez végül nézőszám-növekedést is eredményezett az elmúlt három évben: sokkal szélesebb befogadóréteget találnak meg a programjaink. Szerencsére a kerület is érti a törekvéseinket, működik a kommunikáció, kölcsönös bizalommal viseltetünk egymás iránt. Közszolgáltatási szerződést kötöttünk, amely három évre szól. Ha mind a két fél elégedett, akkor ez az időtartam minden évben automatikusan egy évvel meghosszabbodik. Ebben benne van a színházi nevelés mint kulturális kerületi feladat. Szerintem nagyon sokat tettünk már ez ügyben, és ennek látható jelei vannak: hívnak minket kerületi programokra, eseményekre, vagyis számolnak velünk.

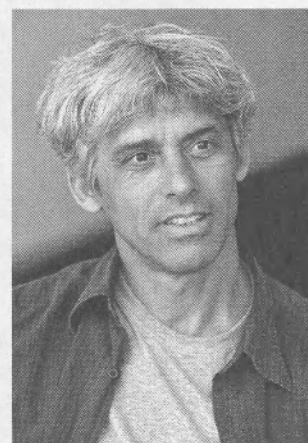
GODA GÁBOR: Egyre nehezebb a helyzetünk, ahogy csúszik a pénz. Az ideai pályázat még ki sincs írva, ősz lesz, mire ebből lesz valami, ezért a tavalyi spórolásból kell működnünk. Csak már nem tudunk. Júniusra vége a tartaléknak. Egyre bizonytalanabb a helyzet. Most még lehet tudni, hogy a működési támogatás, amit megkapunk – ha megkapjuk –, legalább valamilyen összeget jelent, de hogy jövőre mi lesz, bizonytalan. Nincs VI-os kategória, nincsenek százalékok, szempontok, nincsenek függetlenek se. A kínosan hangzó „egyéb” kategória van, amit végül átneveztek pályázatinak. Kár, hogy megváltoztatták, mert annyira jellemző volt arra, hogy mit gondolnak erről a szcénáról. Az Artus május végén lehúzza a rolót, addig játszunk – aztán vége. Fel kell mondanom a társulatnak, így fog nullán állni a kassza, de ehhez még meg kell beszélnünk az ingatlan tulajdonosaival, akiktől béreljük a helyet, hogy hadd legyünk ott ingyen. Nem ígérek semmit a társulatnak. El kell kezdeni gondolkodni, hogyan lehet más forrásból, nem az államnak kiszolgáltatva csinálni a dolgunkat – hiszen a mi dolgunk és hivatásunk kultúrát csinálni, amit nem akadályozhat meg egy rossz rendszer, bár próbálja. A füg-

getleneknek nem kell olyan sok pénzt adni, ezek boldok, megcsinálják úgyis – mondta valaki viccesen. Szörnyű, hogy igaza van, de már cinizmus, hogy ezzel élnek is. A továbbiakra pedig két lehetőség van: az ember mélységes mély depresszióba süllyed a kilátástalanság miatt, vagy tudomásul veszi, hogy kint ül a mezőn, és nincs rendszer, nincs biztos, csak káosz van a feje fölött, és megpróbál így talpon maradni, nem számítva semmire. A „miniszter” szó jelentése *szolga*, magyarul neki kellene megkérdeznie minket, ki kellene szolgálnia azokat, akik csinálják a kultúrát. De nem segítenek, hanem fentről osztanak. Feje tetejére állt minden. Viszont amikor '81-ben elindultunk, nem gondoltuk volna, hogy a kommunista rendszer egyszer megváltozik. Azóta egy kicsit megváltozott. Most azt gondolom, hogy ez a káosz sem fog változni. De változnia kell – a kérdés, hogy mi megérijük-e. Mert nem holnap fog megtörténni. Ugyanakkor azt is tudomásul kell vennünk – lehet, hogy öngól lesz –, hogy mi ezt bevállaltuk. Azzal, hogy „függetlenek” lettünk, bevállaltuk, hogy szembemegyünk. Ennek vannak következményei: nem támogatnak, „egyébnek” és gyanús elemnek minősítenek. Nem akarom, de valahol meg kell értenem – persze kikérem magamnak. De én választottam. Ahogy visszanézek a történelemben, a nagy dolgok mindig a sarokban születtek meg, aztán amikor beérett az ügy, felkarolta a nemzeti kultúra. Szerintem a politikacsinálóknak fogalmuk sincs, mi az, hogy kultúra, és ezt nem is nagyon tagadják. Ezért tartunk ott, ahol tartunk.

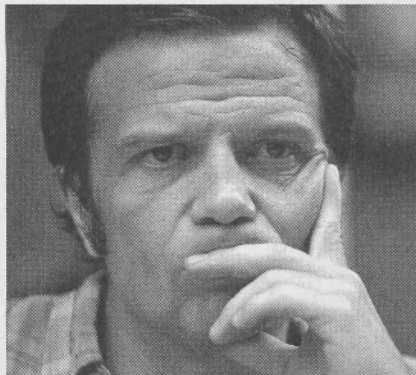
2. FENNMARADÁSI STRATÉGIA

PINTÉR BÉLA: Ha a lehető legpesszimistább prognózissal számolunk, vagyis ha olyan arányok szerint akarják szétosztani a jelenlegi csökkentett összeget, mint ahogy eddig, akkor abból nem tudjuk megcsinálni az évadot, csak decemberig lesz elég. Csökkenteni kell az előadásszámot, meg... Nem tudom, ha ez bekövetkezik, mit lehet csinálni.

Koprodukción partnereket kell keresni. Volt egy jó együttműködésünk a Theater der Welttel: pénzt adtak, és ezenkívül hagyták, hogy dolgozzunk – ilyen (művészi szempontból ideális) partnert nehéz találni. A lassan tizenöt évünk alatt egyre-másra jöttek felkérések, amiket én többnyire elutasítottam – valószínűleg emiatt már nem keresnek. Most nekünk kéne jelentkezni, de idáig még nem jutottunk el. A helyzetünk elég speciális, hiszen én írom a darabokat, a társulat színészeire, arra a közegre reflektálva, melyben élek, így nem könnyű külföldi művészekkel, nemzetközi projektekben együttműködni. Persze ha valaki jönne egy ötlettel, és olyan összeget mondana, ami fél évig megoldaná az életünket, akkor nagyon alaposan megvizsgálám, mit is lehetne tenni – nem mondanék egyből nemet.



De Vidnyánszky koncepciója, a függetlenek beolvasztása a kőszínházakba – ki kell mondani – nem működik. Annak idején, amikor a Stúdió „K” betagozódott a szolnoki színházba, valójában megszűnt önálló művészi alkotóközösség-

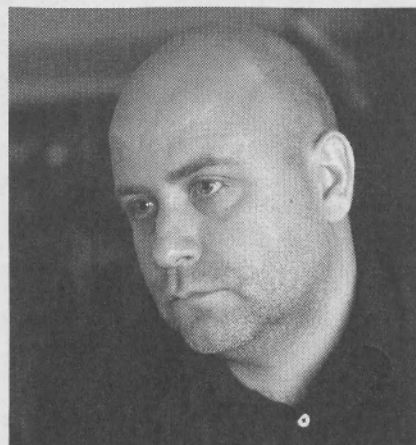


ként működni. Azt meg nem hiszem, hogy egy kőszínház be tudná fogadni, ki tudná fizetni egy teljes produkció létrehozásának költségeit. A jelenlegi kultúrakoncepció a kőszínházi struktúrát bebetonozza, a függetleneket amatőrnek nevezi, akikre nincs szükség. Vidnyánszky egyik mániája, hogy a kőszínházi struktúra hungarikum, egyedülálló, amit meg kell őriznie a kornak. Ebben van igazság, de az kifejezetten káros, hogy úgy akarja megőrizni ezt az értéket, hogy közben az általa deviánsnak, betegnek, rossznak tekintett irányzatoktól meg akarja tisztítani, hogy az ő hittel és reménnyel telibb világképe domináljon. Valamiért azt gondolja, hogy a parlamenti kétharmad érvényes a színházra is. A végállomás pedig a teljes ellehetetlenítés – nem tudom, az milyen.

De miközben erről beszélek, most is az új darabon jár az agyam, és emiatt reménykedem, hogy idén is adnak legalább annyit, mint tavaly. Elképzelhető, hogy megállnak egy bizonyos pontnál, és azt mondják, hogy nem csökkentik tovább a keretet. Kérdés, bevállalják-e azt a döntést, hogy virágzó, a magyar kultúra híret világszerte növelő csapatokat megfojtsanak. De ez már részben folyamatban van. Egyre több társulat szünteti be a munkát. Szponzori réteg pedig – egy-egy egyedülálló kezdeményezésen kívül – nem jött létre. Tudom, hogy nagy cégek vezérigazgatói megfordulnak nálunk,

de azt hiszem, túl kicsi reklámhordozók vagyunk. Talán ha nagyon égne a ház, vagy nagyon visszhangozná a sajtó, hogy bezár a színház, valaki dobna mentőövet, de ott még nem tartunk. Mindenesetre nem tudunk hosszú távra tervezni. Most már állami garancia sincs. Hiába ítéli oda a kuratórium a pénzt, imádkozni kell, hogy ne történjen semmi októberig, amíg át nem utalják az összeget. Ahogy tavaly októberben történt: felmerült, hogy a VI-os kategória megítélt támogatását mégsem fizetik ki. Tudomásom szerint az LMP-nek volt köszönhető, hogy mégis utaltak. De ezzel az erővel akár el is vehették volna.

ERŐS BALÁZS: A 35 millió forint, amit tavaly kaptunk, jelenleg az infrastrukturális költségekre sem elég. Van egy épületünk, van egy kisszámú stáb, amely levezényli a működést, van marketing, és vannak produkciók. Erre ez a 35 millió nem elég, sőt arra sem, hogy a stábot és az épületet egyszerűen fenntartsuk. Ha még kevesebb lesz a támogatás, mint tavaly, akkor megint bele kell nyúlni valamibe. Min tud spórolni az ember? A humán erőforráson, vagyis bizonyos munkakörökre nem alkalmaz embereket, hanem megpróbálja ő maga ellátni. Így válnak leterheltebbé és feszülttébé az emberek – alkotói oldalról szintén, hiszen ők is kevesebb pénzt fognak kapni. Az egész



önmagát generálja. Azt hallom, nem az a cél, hogy a függetlenek megszűnjének. De ha szükség van rájuk, akkor nem az a megoldás, hogy még kevesebb pénzt adjunk nekik, hanem hogy kidolgozzunk egy koncepciót. Láthatunk példát

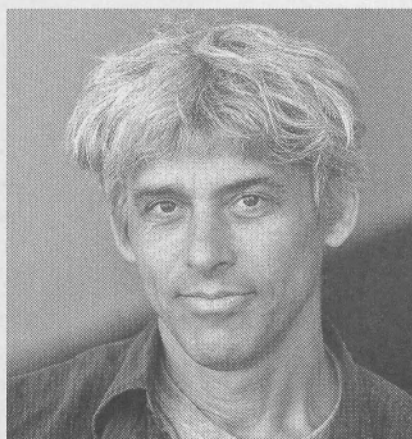
már arra, hogy milyen, amikor már nem bírja tovább egy társulat (Szputnyik, KoMa). Leáll, aztán meglátja, mi lesz pár hónap múlva. Mindemellett az is borzasztó fontos lenne, hogy egyre több befogadóhely legyen. Közben egyre inkább fogynak – megszűnt a Sirály, a Tűzraktér, a Merlin épp átalakul, most úgy tűnik, maradt a Szkéné és a MU. A Trafó helyzete megint csak kérdéses. Ha ezek az alapok eltűnnek, akkor vége a történetnek. A társulatokat is meg kellene védeni, mert ők gerjesztik a legfontosabb szakmai folyamatokat. A „független” státusba mindig belekötnek – egyre többször ideológiailag –, miközben egyszerű a definíció: a függetlenek nem normatív módon támogatott, hanem pályázati úton fenntartott csapatok; akik ezt az utat választják, így akarnak működni, minden szépségével és nehézségével együtt. Ahogy hallottam egyébként, ez a helyzet valahol jót is tesz a függetleneknek, hiszen újra és újra át kell gondolniuk a helyzetüket. Ehhez azonban kellenének a pályázatok, hogy legyen valami garancia arra, hogy a számuk ne csökkenjen. Az Előadó-művészeti törvény kimondja, hogy a művészi szabadságot és sokszínűséget védeni kell. A szabadság abban van, hogy ha valaki úgy dönt, hogy nem állami vagy önkormányzati fenntartású intézményben akar dolgozni, hanem egy szervezetet szeretne fenntartani, megtehesse. Értelemszerűen a MU Színháznak vagy bármelyik független befogadó színháznak soha nem lesz annyi pénze állami úton, mint egy kőszínháznak, és nem is kell, hogy annyi legyen. De ahhoz, hogy működjenek ezek a helyek, állami forrásra szükség van, és azért kell rá költeni, mert ezek az intézmények alapvető szakmai és társadalmi feladatot látnak el.

Egy befogadó gyakorlatilag az együttműködések katalizátora. Amikor 2009-ben megnyertem a pályázatot, az első dolgom volt, hogy a kerülettel felvegyem a kapcsolatot. Érezhetően nem értették, mi történik a színházban. Azt mondták, hogy ilyen lila ködös, húsz-harminc főnek játszott előadások mennek ott. Ez egyrészt nem volt igaz, másrészt nagy baj,

hogy ez a kép alakult ki. 2010-ben ismét bementem a hivatalba, elmondtam az új vezetésnek, hogy mi a MU Színház, és hogy mi a céloom velem. Ezt pozitívan fogadták. Nemrég a kerület keresett meg azáltal, hogy hozzunk létre egy közös kulturális, generációk közötti projektet. Megváltozott a színházról alkotott kép: tudják, hogy nyitott a társadalomra, a közösségre, illetve hogy kezdeményez. Korábban a MU afféle befogadóházként működött. Ez sem az alkotóknak, sem a színháznak nem volt jó – ha jól ment egy előadás, le kellett venni a műsorról, mert nem volt lehetőség tovább játszani. Nem volt kontextusba helyezve az egész. Ezen szelektálással változtattam. A körülbelül negyven alkotóból tizennégy lett – hét színházi és hét tánc. A szelektálásban fontos volt a minőség, hogy hogyan kommunikál egy-egy előadás a nézőkkel, mennyire kortárs módon teszi, milyen problémákkal foglalkozik az adott társulat, milyen produkciós háttérrel, milyen közönség- és közönségbázissal rendelkezik. Közben új arcokat akartam találni a MU-nak, így kerestem meg például Polgár Csabát is, hogy csináljon egy új előadást. Odaadta a *Coriolanust*, hogy olvassam el, beszéljünk róla. Nagyon aktuálisnak és lényegesnek tűnt az anyag, és végül egy nagyon fontos előadás született belőle. Abszolút sikertörténetnek élem meg. Abban hiszek, hogy egy befogadó színháznak így kellene működni. Ez majdnem produceri helyzet, csak sajnos pénzt nem tudok hozzárendelni. Infrastruktúrát és több próbalehetőséget tudok biztosítani – ami azért pénzben is kifejezhető, hiszen egy napra kinyitni a MU Színházat sokba kerül. Ez a példa is azt mutatja, van útja az együttműködéseknek, törekedni kell a partneri viszonyra.

GODA GÁBOR: Nyugalmi időszakban filozofikusabb helyzetekkel foglalkozunk, most kenyérharc van. Mindig arról tudunk beszélni, amiben élünk. Befolyásolja a témát, a tartalmat, az eszközhasználatot, de a művészi kvalitást nem. Pusztá testtel is lehet dolgozni. Előre látjuk, mik a lehetőségek, és úgy tervezünk. Ha lesz pénzünk, az Artusban dolgozunk november-

rig – utána el kell menni külföldre. Ahol melegebb van, és van pénz, oda megyünk dolgozni. Keresünk rezidens helyeket. A nyomor tulajdonképpen mobilizál. Voltak már nehéz éveink: kénytelenek voltunk Új-Zélandon dolgozni. Persze ez furcsa kényszerűségnek hat, de az ország látja kárát, hogy a művészei külföldre mennek alkotni. Ilyetén módon megköszönhetjük a rendszernek, hogy erre készített. Ezek a külföldi kutatómunkák és alkotófolyamatok egyébként remek dolgok. Kicsit olyan ez, mint a természet törvénye. Ha egy kormányzati döntés olyan, mint egy jégeső, ak-



Schiller Kata felvételei

kor be kell húzódnunk valahova, és ott kell dolgozni, míg jobbra nem fordul az idő. Persze nem jó az, ami most történik, de azt keressük, amit ebből ki lehet hozni. Szenvedni nincs értelme – néha azért kiabálunk a rend kedvéért. Alkotói szempontból azt kell megnéznünk, hogy az adott helyzet mire alkalmas. Mindenhol születhet kultúra – a kultúra túlél. Őket is túléli. Mostanra szétesett az az alapstruktúra, hogy van a közönség, amely kulturális igénnyel lép fel, van az alkotó, aki ezt az igényt kielégíti, valamint van egy állami apparátus, amely ezt kezeli, közvetít és lehetőséget teremt. A társadalom azonban úgy viselkedik, mintha rá kéne tukmálni a kultúrát, az állam pedig azt mondja, hogy miért tukmálnám rá, ha nem kell neki magától, ráadásul sok pénzbe kerül. Zsákutcába került az egész kulturális élet: a nyilvánvaló egyáltalán nem nyilvánvaló, vagyis hogy a kulturáltság vagy a szellemiség létszükséglet. Pedig enélkül nem ember az ember, enélkül nincs civilizáltság, enélkül megölik egy-

mást az emberek. Sorvad az igény és a támogatottság, már csak azok hiszik, hogy a kultúra fontos, akik csinálják. Furcsa patthelyzet jött így létre, mert mintha nem létszükségletről, hanem egy fölösleges gesztusról lenne szó, amit egy-két intellektuel vagy agyament óriút próbál a társadalomra ráerőltetni.

3. A FÜGGETLENEK EGYÜTT

PINTÉR BÉLA: Annak idején a Krétakör lobbijának köszönhetően nőtt folyamatosan a független színházak támogatása. Sokan a kőszínházi lét helyett a függetlenséget választották, mert itt bizonyos szempontból szabadabban lehet alkotni.

A függetlenek érdekképviselete igen alacsony határfokkal tud most működni: nem azért, mert tutyimutyi lenne a Szövetség, hanem mert a hatalom nem kommunikál velünk. Én ebben az évben többször hallattam a hangom, mint azt megelőzően fennállásunk tizennégy éve alatt, de a valódi viták Schilling Árpád és Vidnyánszky Attila között zajlanak. Mint halom, nem túl jó hangulatban.

ERŐS BALÁZS: Kár, hogy a nemzeti és kiemelt kategóriába egyetlen befogadó vagy független színháznak, befogadóhelynek sincs esélye bekerülni. A törvény első pontja többek között a művészi szabadság és sokszínűség védelméről szól, miközben bizonyos prioritások, amelyek sajnos nem szakmai alapon, hanem inkább sértettségből fogalmazódnak meg, elzárják ezeket a lehetőségeket. Erre azt mondani, hogy „nincs jó törvény” – merő cinizmus. Ráadásul nem is igaz. Hiszen ha szándék van, akkor ez megvalósítható lenne. Ha szándék a függetlenek és a befogadóhelyek támogatása, akkor ezt meg lehet oldani. Ha ezt komolyan gondolja a törvény, akkor tenni kell érte. Ez a szakma sokszínű – hála istennek –, és ha ezt a törvény is elfogadja, akkor ezt a sokszínűséget meg kell védeni – szakmán és a politikán belül is. Ez nem cél, hanem kötelesség.

GODA GÁBOR: A most megújult Független Előadó-művészeti Szövetség mint érdekszervezet azt jelenti, hogy a színház, a tánc, a báb

és a zene területén együtt gondolkodunk, megpróbálunk egy olyan átlátható, tisztán kommunikáló rendszer szerint működni, ami példamutató lehet. Hogy a közös nevező a kultúrában való hit, és ez nem műfaji kérdés. Szerintem egy alapjaiban rosszul kitalált és csálén felépített rendszer folyamatos toldozgatása, állványozása zajlik, hogy szét ne essen. De így is majdnem összedől. Olyan ez, mintha az állványzatot akarnák felújítani és nem magát az épületet. Tákolják – és tákoljuk még mi is, mindaddig, míg nem történik tabula rasa. Ma minden a gazdaságosságról szól. Varázsszó. Meghajolunk előtte. De feledésbe merült, hogy ha a gazdaságot eszes, ámde műveletlen, érzéketlen, korrupst és felelőtlen emberek teszik gazdaságossá, az csak nagyon keveseknek jó. A fegyver a demagóg retorika. A rövid távú egyéni érdekek felülírják a nagyobb ívű társadalmi érdeket, ez korrupst, szakmaiatlan, álszent,

de elfogadott. Pedig elfogadhatatlan. Nagy baj, hogy a kultúra támogatásáért harcolni kell. De nincs mit tenni, harcolnunk kell. A kimondott szóval, vagy épp a csenddel, a próbákkal, az előadásokkal, a kitartásunkkal.

Fölmerült a függetlenek konferenciáján, hogy többet kellene kommunikálnunk egymással. Most, hogy szerveződnek a konferenciák, szerveződik a FESZ, ez mindenkit megerősít. Egyetértésben tudunk megfogalmazni javaslatokat, látjuk és mondjuk, amit helyesnek tartunk. Nem tudom, meddig tart a lelkesedésünk, de tény, hogy ez az összefogás beindított művészi folyamatokat is. Egyre korszerűbb és komplexebb alkotások jönnek létre. Anyagi helyzetünk katasztrofális, a teljes ellehetetlenülés felé tart. Lehet, hogy nem lesz több pénzünk, de biztos, hogy megismerjük és ösztönözzük egymást. Paradox módon valami elkezdett pezsegni. A változás elkerülhetetlen.

Felbosszantott emberek

BESZÉLGETÉS LÁNG ANNAMÁRIÁVAL

– *Négy éve, hogy megszűnt (vagy átalakult) a Krétakör. Érz-e valamiféle úrt, amit – emberileg vagy szakmailag – maga mögött hagyott?*

– Szakmailag nem tudom megítélni, mert sosem tudtam kívülről nézni az előadásokat. Már akkor sem értettem, miért vannak az emberek annyira kiakadva attól, hogy nem lesz többé Krétakör, mert nem tudtam, nem fogtam fel, hogy mit jelent az a társulat ebben a városban, országban. Visszagondolva, az utolsó időkben a Krétakör egy túlrejt gyümölcs volt, aminek le kellett pottyannia. Számomra a nagy semmi következett utána, egy furcsa, kapaszkodó nélküli helyzet. Társak nélkül maradtam, és belekerültem olyan színházi helyzetekbe, ahol az, amit én tudtam, egyáltalán nem számított értéknek. Nem volt kihez nyúlni, nem volt kinek a szemébe nézni, nem volt kivel megosztani a munka tapasztalatait, megbeszélni, hogy merre tovább. Voltak munkáim itthon is és külföldön is – például Bodó Viktorral Kölnben –, struktúráján kívüliek közt és kőszínházban, de sehol nem találtam a közegemet. Ám azt, hogy felnőtté, függetlenné válhattam, annak köszönhetem, hogy vége lett a Krétakörnek: ha most is ott, abban a pozícióban lennék, még mindig próbálnék valakit követni, valakit utolérni. Mert ott nem volt szó önálló döntésekről; nem tudtam azon gondolkozni, hogy miben vagyok,



miben akarok vagy nem akarok benne lenni, és végül nem tudtam levonni a konzekvenciákat.

– *Kívülről úgy tűnt, neked könnyen ment a „felnőtté válás”, hiszen már a Krétakör vége előtt kitaláltad és megrendezted a PestiEstit, közvetlenül a feloszlás után pedig a Made in Chinát.*

– Lehet, hogy a folyamat nem látszott kívülről, hiszen valóban voltak már akkor önállósodási törekvéseim. Addigra már nagyon elfáradtam a Krétakörben, nem volt elég levegőm, fulladoztam; szünetet is kértem, akkor mentem el ösztöndíjjal Berlinbe. Igen,

létrehozta önálló dolgokat, de nem azért, mert annyira el akartam mesélni valamit – az élet hozta így; akkor csak úgy jöttek a lehetőségek.

– Mit gondolsz arról, hogy a Krétakör társulatának mára különféle helyeken dolgozó tagjait a legtöbben azóta is „krétakörös színészekként” emlegetik?

– Megmondom őszintén, én ezt nagyon unom, és nem is tudok mit kezdeni vele. Amikor a Szégyent próbáltuk, egy ponton, kutyákat játszva mindenkinek kellett valamilyen félig-meddig civil jellemzőt mondania magára. A többiek azt javasolták, hogy legyek a „krétakörös szuka” – de bár tényleg nagyon jó szerepeket játszhattam, sokat tanultam ott, nekem ez nem identitásom. Talán egy pszichiáter tudná megmondani, miért ragaszkodom ilyen mereven ehhez, és hogy miért megy el a hangom, amikor erről beszélek. Talán mégis annyira erősen a részem, hogy tudat alatt így küzdök ellene, nem tudom. Amit főként magammal hoztam a Krétakörből, az inkább az utolsó, új színházi formákkal kísérletező workshopokkal teli év tapasztalata – erről a legtöbben nem is tudnak semmit. Schilling Árpád akkor összehívott egy olyan nemzetközi csapatot, amelynek néhány tagja ugyan a régi társulathoz jött, de nem tartozott értünk felelősséggel: függetlenül, szabad akaratunkból voltunk egymással. Akkor még nem voltam elég érett ahhoz, hogy megértsem, mi a jó ebben, de ma már a kedvemre valónak tartom ezt a gondolatot.

– Említetted, hogy a Krétakör után sehol nem találtad a helyedet. De mi volt az a közeg, amit kerestél?

– Együttjátszást, együttdolgozást és együttgondolkodást kerestem. Azt, hogy valamennyire érdekelt legyenek abban, amit elmesélek, hogy felelőse legyek annak, amin éppen dolgozunk, mert ha semmilyen értelmét nem látom, akkor jobb inkább otthon ülni vagy bármi mást csinálni. Viszont ha van mit mesélni, és ezt valóban együtt akarjuk elmondani, akkor én vagyok a legszenvedélyesebb munkaerő. Ezzel szemben a Vígszínházban alapvető élményem volt, hogy nagyon messze van a rendező, térben és metaforikusan is, ahogy messze vannak a partnerek is. Elég akár csak a külön öltözőkre gondolni – ott nagyon egyedül tud lenni az ember. Nincs annál szomorúbb, amikor semmi közöm ahhoz, amit a rendező kér; olyankor a színpadon csak valaki másnak a vágyálmait teljesítem, ráadásul nem olyan jó minőségben, ahogyan ő, a rendező elképzeleli, hiszen nem belőlem dolgozik: szinte mindegy, ki van a helyemben.

– Hogyan érheti el egy rendező, hogy a színész felelősnek érezze magát a szerepéért?

– Ennek csak a bizalom lehet a kulcsa. Ha a rendező bízik bennem, azzal felelősséget tesz rám, amivel megpróbálok élni. És kell, hogy a rendező felől érkező impulzus komolyan vehető legyen. A színházak szerintem sokszor álproblémákról mesélnek, és ezt feleslegesnek és felelőtlennek érzem.

– Hogy kötöttél ki mégis a Vígszínháznál?

– A Vig menedéket nyújtott, amikor arra volt szükségem. Kicsivel a Krétakör vége után, magánéleti okokból nem is tudtam, hol fogok élni; úgy volt, hogy Németországban, de nem éreztem ott jól magam. Nem volt semmilyen biztos pont az életemben; akkor nagyon fontos volt számomra, hogy bebújhattam egy

ilyen fészekbe. Ezért hálás vagyok – de végül kiderült, hogy nem nekem való hely.

– Korábbi vígszínházi előadások alapján nem tudtad, mire számíthatsz majd?

– Én igazából sosem láttam vígszínházi előadásokat, fogalmam sem volt, hová megyek. Két évig vendégként játszottam, és amikor a harmadik évre leszerződtem, Fesztbaum Béla azt mondta nekem: „Na, mit szólsz? Vígszínházi színésznő lettél!” És én nem éreztem semmit, nem is tudtam, miről beszél, nekem ez nem jelentett semmit – és még most sem jelent. De ahhoz az állapothoz, amiben most vagyok, és amivel nagyon elégedett vagyok, nemcsak a Krétakör részének kellett lennem, de meg kellett tapasztalnom a másik oldalt is. Hogy milyen a szakmában gyártás, milyen az egyik szerep után azonnal beesni a másikba úgy, hogy azt sem tudom, miért csinálom, és miért azzal, akivel – és közben ő sem tudja, hogy miért éppen azt a darabot próbálja, és miért éppen velem, mert valójában nem rám van szüksége. Hihetetlen volt számomra, hogy ha egy-egy előadásnak volt is valamilyen koncepciója, azt velem egyáltalán nem beszélték meg.

– Egy hozzád hasonló maximalista színész mit tud kihozni egy-egy ilyen helyzetből?

– Semmit. Beletört a bicskám. Folyamatosan az volt az érzésem, hogy a saját fejemre csinállok: ha nem ezt gondolom a színházról, akkor mit majomkodom itt? De kimondottan egy előadás tette be a kaput.

– A Tom Jones?

– Igen. Abba bele is betegedtem, pedig ez nem jellemző rám. Soha nem vettem még részt ennél értelmetlenebb, társulatrombolóbb munkában. De ennél is rosszabb volt, hogy minderről aztán nem lehetett beszélni.

– Miért?

– Mert mindenekelőtti prioritása van annak, hogy a bérletet le kell játszani. És az embernek egy idő után a zúgolódásból is elege lesz: milyen alapon csinállok én rossz hangulatot? Hiszen én vállaltam el a szerepet, én írtam alá a szerződést.

– Csak Eszenyi Enikővel nem tudtál a problémáidról beszélni, vagy a színházban másokkal sem?

– Igazából senkivel sem. A Vígszínház társulata nem úgy társulat, amit máshol annak neveznek. Sok néző van, és sok előadás; mások a prioritások, másról szól a színház. Addig azt hittem, egyféle színház létezik, de rájöttem, hogy sokféle. És biztos ez a fajta is jó valakinek.

– Színészként tudtál a nagyszínpadi zenés-táncos előadások révén olyasmiket tanulni, amiket korábban nem tudtál?

– Nagyon élveztem ezeket az előadásokat, és biztos tanultam is belőlük – de azért ezek valójában olyan dolgok, amiket elég hamar el lehet sajátítani. Azon a szinten, amire nekem szükségem volt, nem volt nagy feladat a mikroportba éneklés nagyzenekarral – persze egy musicalfőszerep biztosan más kérdés lenne.

– Nem hiányzik, hogy egy állandó társulat tagja légy?

– Lett volna lehetőségem azóta is társulathoz csapódni, de ezt a létezési formát nem tudom még egyszer elképzelelni magamnak. Már nem hiszek abban, hogy ilyen szoros együttlétben tudnék dolgozni, de

jelenleg nem is tudok egyetlen olyan társulatot sem mondani, ahol ez sikerülhetne. Az viszont nagyon szimpatikus nekem, ami most Mundruczó Kornél körül körvonalazódik: egyfajta laza együttlét, amelyben mindenki társulati tagnak számít, aki szerepelt valamelyik előadásában. Ugyanakkor nem tartozunk egymás iránt felelősséggel: ameddig tart köztünk a vonzalom, együtt vagyunk, de nem kötelezően. Ilyesmi az a csapat is, amelyikkel Münchenben próbálok éppen: a rendező, Kristian Smeds hívta össze az embereket, és az ő személyisége, rendezői „milyensége” a szervezőerő. Ebben a közegben az az alapélményem, hogy akik összegyűltek, nem felcserélhető emberek: amit ők tudnak, azt én nem tudom, és lehet, hogy amit én tudok, azt pedig ők nem, és mint egy puzzle, ez mind jól összeilleszkedik. Nagyon érdekesnek tűnik ez a projekt: a fiatal finn rendező nagyon tehetséges, és megszállott: démonikus erővel bír. Nagy szerencsém, hogy meghívott Szonya szerepére – hogy miért pont engem, azt nem tudom: kérdeztem, de zavaros választ adott, Litvániát emlegette, ahol egy workshopon látott. Az előadás a *Bűn és bűnhődés*en alapul, már ahogyan ezt hét mindenre elszánt kegyetlen bohóc elképzeli; Kristian nem arról a sztoriról akar beszélni, hanem a művészetéről. Hogy van-e még egyáltalán mit mesélnünk, vagy már minden történetet elmondtak.

– Az, hogy nem tudod magad egyik társulatban sem elképzelni, azt jelenti, hogy nem találsz meg bennük, amit a színházban keresel?

– Igen. Itthon – bár persze nem teljes a képem, hiszen nem jártam mindenütt – sehol nem találtam a helyem konkrétan vagy képzeletben. Amikor másfél éve kimentem Münchenbe, még csak ismerkedni, előadásokat nézni, akkor éreztem először azt, hogy mai esztétikával, mai színházi nyelven, tényleg beszélnek valamiről. Még nem tudtam, hogy ehhez mit adhatnék hozzá, de azt azonnal éreztem, hogy mit lehet tanulni, leszívni belőle.

– És itthon mivel találkoztál?

– Nem akarok megbántani senkit, mert tudom, hogy mindenki nagyon komolyan csinálja, amit csinál, de csak durván tudok fogalmazni. Halotról vagy jót, vagy semmit: én nem tudok mit mondani, mert amit látok, azt halottnak érzem; nem kortársnak. Ami mégis az volt, azt Schilling Árpád hozta létre az utóbbi időben *Krízis-trilógia* címmel (ebből is a *Papnőre* gondolok most), vagy Kornél, de azokban én is játszottam. Hozzáteszem: persze nem láttam mindent, és nyilván idejétmúlt esztétikájú előadás is lehet remek.

– Mit gondolsz ebből a szempontból azokról az előadásokról, amelyekben itthon szerepeltél – például Kárpáti Péter projektjeiről?

– A *Vándoristeneket* zseniális munkának tartom – ahogy a *Szörprájpartit* is –, és nagyon jól is éreztem magam benne. Igen, ez ahhoz a körhöz tartozik, amit élő színháznak tartok. A *Vándoristenek* elképesztő színházi tréning volt: a minden esti improvizációkat nagyon komoly, nézők nélküli improvizációs gyakorlatok előzték meg. Arra treníroztuk magunkat, hogy milyen lesz, amikor majd lesznek nézők, így mire eléjük kerültek, az előadások tulajdonképpen már régen kidolgozott munkák voltak – csak számoltunk annak

az esélyével, hogy aznap bármi megtörténhet. Az nagyon szuper, nagyon nagy dolog volt, hogy behívtam az egyik előadásra egy kameruni fiút, akivel az utcán ismerkedtem össze, tehát a privát életem egy eseménye került be a színházba – és ezzel mindenki tudott játszani.

Aztán az utolsó munkánk, a *Nick Carter* viszont már nem sikerült jól, és ennek én magam is az egyik kérekkötője voltam. Mire elkezdtünk próbálni, már nem hittem abban a formában, amit kitaláltunk, úgy éreztem, a szobában való játékon már túl vagyunk, az már nem tud új lenni, visszalépés. Ráadásul épp akkor derült ki a terhelességem, emiatt sem tudtam olyan szabadon részt venni benne. A *Nick Carter* akkor volt jó, amikor Péter egyszer felolvastatta velünk a *Vándoristenek* egyik improvizációjára készülve: az iszonyú élvezet volt. De azt hiszem, ez a darab ezt tudja; fel lehet olvasni, de eljátszani nem. Volt, hogy egy kicsit megtörtént az előadás, de nagyon soha.

– Mit nevezel élő színháznak? Azt, amit a kameruni fiú példája sugall: hogy valamilyen valódi, emberi, nem csak színházi történésnek kell létrejönnie?

– Vagy kell lennie valamilyen nagyon erős szándéknak, hogy magunkból és magunkról mondjunk el valamit (de ennek rettentő erősnek kell lennie, hogy ne legyen érdektelen), vagy találni kell egy anyagot, amiről azt érezzük, hogy ha ezt nem meséljük el, akkor nem forog tovább a föld. Hogy ezt mindenképp fel kell dolgozni valahogyan, mert mindenkinek tudni kell róla, és az előadás után, később is fontos, hogy erről beszéljenek. Ha nincs ilyen anyagunk, vagy nem gyűlt fel magunkról valami nagyon fontos mesélhető, akkor nem kell, akkor nincs értelme színházat csinálni. Én legalábbis sok év alatt ezt tapasztaltam. Bele lehet magyarázni a legkülönfélébb darabokba, hogy miért jó azt elmondani, hogy miért nagyon aktuális; lehet minőségi szórakoztató előadásokat létrehozni – de a legfontosabb kérdés mindig az, hogy miért kellett elkészülnie az adott műnek.

– Mit gondolsz, meg lehetne valósítani a hazai struktúrán belül – mondjuk, egy kőszínházban –, hogy csupa ilyen „élő” előadás jöjjön létre? Ne csak egyszer-egyszer, hanem minden új bemutatóval?

– Én úgy gondolom, hogy ez társulati formában nagyon nehéz lenne, mert ott nem a szabad akarat tartja össze az embereket. A színészek nem azért vannak egymással, a rendező nem azért van a színészekkel, mert mindenképpen ők akarnak együtt dolgozni, hanem megszokásból, kényszerből vagy egymillió más okból – a szabad akaraton kívül. Amikor én azt mondom, hogy nem szeretnék elvállalni olyan előadást, amit nem érzek úgynek, magamban zárójelben mindig mögé teszem, hogy „amíg egzisztenciálisan megengedhetem magamnak”. Aztán rájövök, hogy nem: én sem engedhetném meg magamnak, de eddig mégis mindig lett valahogy. És nem tudom, hogy másnál is nem alakulna-e végül mindig jól; nem tudom, nem egy kényelmes vagy szorongásból eredő magyarázat-e az, hogy „nekem családom van, amit el kell tartanom”. Ugyanakkor azt nem tudom, hogy Kaposvár vagy a Katona fénykorában mi volt az, amitől olyan fontos előadások születhettek, hiszen ezekben a színházakban is társulatok voltak. Te mit gondolsz?

– Talán számukra az lehetett az a bizonyos fontos ügy, hogy azok, akik ott és akkor összejöttek, kihozzák a maximumot a helyzetből addig, ameddig a kivételes tehetségek tünékeny együttállása tart. De ha ezt pár mondatban össze lehetne foglalni, tíz Kaposvár lenne az országban.

– Én azt tapasztalom, hogy mintha ott születnének jó dolgok, ahol valami nagyon bosszantja a vezetőt, a rendezőt vagy a színészeket. Schillingről például tízenvalahány éven át azt éreztem, hogy egy felbosszantott ember, akit nagyon zavar az, ami körülveszi, és mindenáron erről akar beszélni. Kornélról is mindig azt éreztem, hogy dühítik dolgok, és ezekről mondanivalója van – most a *Szégyen* is ezért jött létre. Ha nincs meg ez a felbosszantottság, akkor nincs semmi. Egy ilyen élményem a Vígszínházban is volt: a *period...*, Szócs Artúr rendezésében. Azt is a bosszantás szülte; Artúr nagyon haragudott magára és a generációjára. Akkor megvolt az a hangulat, amiben jó volt dolgozni.



Schiller Kata felvételei

– Tehát nagy, a Víghez hasonló méretű színházakban is létre lehet hozni „élő” előadásokat?

– Én láttam a Volksbühnén olyan Gotscheff-előadást, amelyet nyolcszázan néztek, mégis minden perce közel volt; és bénultan néztem, ahogy Samuel Finzi kijött egyedül az üres színpadra, elmondott egy Csehov-monológot, és az a nyolcszáz ember között is olyan volt, mintha itt mondta volna nekem, ebben a szobában – zavarba jöttem az intimitástól. Lehet, hogy teljesen mindegy a tér nagysága, ha pontosan tudod, hogy mit játszol és kinek, és nem félsz sem az anyagtól, sem a nézőktől. Nem hiszem, hogy egy nagy térben az ember nem beszélhet a saját hangján, de nekem a Vígszínházban ez nem sikerült. Ha elkezdtem, úgy éreztem, hogy nem figyelnek rám a nézők; át kellett vennem, ahogy a többiek játszottak, és ettől elveszítettem magamat.

– Meg tudod fogalmazni, hogy miért tartod jónak Mundruczó Kornél színházát?

– Kornélt nagyon jó rendezőnek tartom, aki kortárs és szuverén módon gondolkodik a színházról. Mindig

hoz egy nagyon erős anyagot, témát, ami ügy tud lenni. Nagyon bírom azt a csapatot is, amit mindig maga köré gyűjt; azért is erőszakoltam ki a müncheniekből, hogy elengedjenek a *Szégyenre*, hogy Monori Lilivel, Zsótér Sándorral és a volt krétakörös csapattal dolgozhassak. Kornél mindig megadja nekem és a többieknek is azt a bizalmat, ami nélkül nem jó dolgozni. Nagyon sok önállóan elvégzendő munkát ad ki, így az előadás olyan lesz, amilyenné mi tesszük: ő egy bő színopszist hoz, amit mi fejtünk ki, amihez mi csináljuk meg a jeleneteket. Nála sokat lehet gondolkodni. És ő tényleg abból a színészből dolgozik, aki ott van; nagyon figyelmesen szemléli a színészeket, és – ez csak a jó rendezők sajátja – látja is azt, akivel dolgozik. Nagyon izgalmasan, meglepően oszt szerepet: már rögtön ebben megvan a kihívás. Mer nagy feladatot adni, és nagyon jó ezeken dolgozni, ennek megfelelni.

– Hogyan tudod összeegyeztetni a családdal ezt a fajta színházcsinálást?

– Engem azzal ijesztgettek, hogy egy csecsemő mellett az ember beszűkül, elveszíti a kreativitását. Nem így lett. Praktikusán a *Szégyen* nagyon jól jött ki, mert sokszor éjszaka próbáltunk, úgyhogy akkor indultam dolgozni, amikor Elena már javában aludt, az éjszakai szoptatásra pedig újra otthon voltam. Egyébként gyerek mellett amúgy is összeszedettnek, kontrolláltnak kell lenni, nem lehet szétesni, így aztán fizikailag is jól bírom. Már látom, mennyire jó dolog, hogy van az életemben még egy olyan fontos dolog, mint a színház; tudom, hogy azt kellene mondanom, hogy fontosabb, de vegyük úgy, hogy ugyanolyan fontos: amikor próbálok, az a legfontosabb, amikor meg Elenával vagyok, az. Nagyon jó, hogy amint vége van a próbának vagy előadásnak, azonnal, egy másodperc alatt váltani tudok.

– Tényleg? Sokszor – a *Szégyenben* is – elég kemény dolgokat kell megélned.

– Én nem is tudom, miért viszik magukkal a színészek a szerepeiket – unalomból? Vagy ad egy identitást? De nincs azon mit hazavinni, ott kell hagyni: ha délelőtt, a *Szégyen* próbáján megerőszkolnak hárman, azt nem hozhatom haza. Olyan nincs. És mit szólna a férjem?

– A PestiEsti, a *Made in China* és a *Syd óta*, azaz több mint másfél éve nem hoztál létre saját produkciót. Ennek csak a független színházak pénztelensége az oka, vagy az is, hogy nincs, ami felbosszantson?

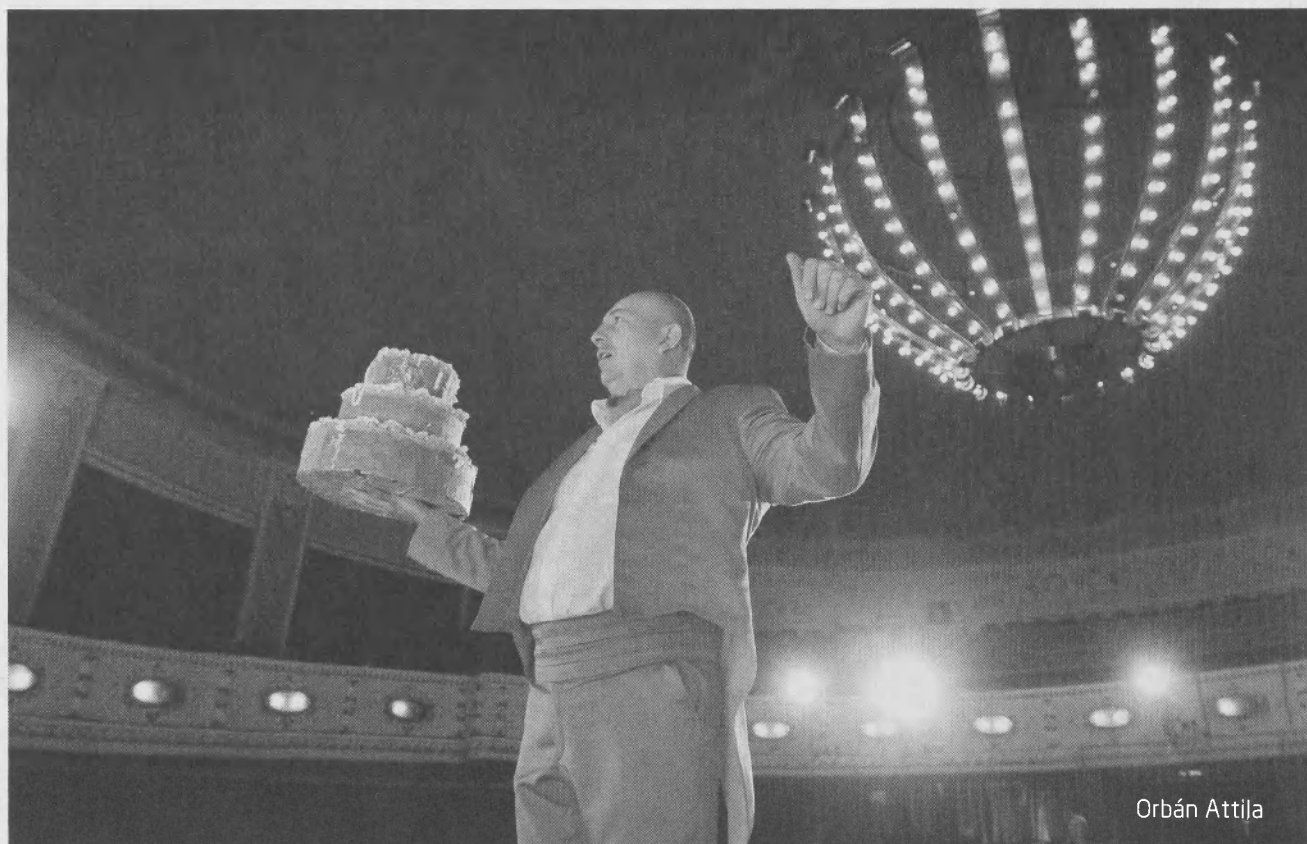
– Főként a szülés az oka; az elmúlt évetem leginkább a terhesség és a kisbaba nevelése kötötte le, és emellett még ott van a *Szégyen* és a müncheni munka is. De az is igaz, hogy mindez teljesen kitölt, nincs is most semmilyen mondanivalóm. Nagyon boldog voltam a *Szégyennel*, abba mindent bele tudtam pakolni, ami bennem van. Most minden úgy jó, ahogy van, nem kínoz semmi. Nincs semmilyen színházi kényszer az életemben, semmit nem azért csinálok, mert kell, hanem mert hiszek benne, és ez a legfontosabb.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:
KOVÁCS BÁLINT

Karácsonyi Zsolt

Eltökélt menyegző

CHARLES MEE: TÖKÉLETES MENYEGZŐ



Bíró István felvétele

Orbán Attila

Ha végre itt a nyár, és meleg az idő, ahogy a pancsoló kislány éneklő a dalban, nem árt egy kis komédia a kolozsvári közönségnek, mégpedig a házasság feletti szükségesség, avagy feletti szükségtelen voltáról. Május 23-án talán ez volt az egyik oka annak, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színházban bemutatták Charles Mee *Tökéletes menyegző* című darabját Karin Coonrod rendezésében. Ismert kortárs szerző, ismert külföldi rendező, ismert és elismert kolozsvári magyar társulat – e három tényező már önmagában elég lehetne ahhoz, hogy pompás, szórakoztató előadást láthasson a néző. Ezt is vártam. Az előadás sorjázó jeleneteit figyelve, pedig azon morfondíroztam, hogy a szórakoztatáson túl egyéb okok is közrejátszanak az előadás műsorra tűzésében, hiszen a kolozsvári társulat igyekszik a társadalom aktuális kérdéseire is felhívni a figyelmet, mint teszi azt a Verespatokról szóló produkcióval.

Az előadás azonban, annak ellenére, hogy nincsenek szociológiai felmérések, egyéb statisztikák a kezem ügyében, úgy érzem mégsem a kolozsvári, erdélyi magyar, avagy romániai valóságról szól. A történet ugyanis azt vázolja fel, hogy adott egy menyasszony és egy vőlegény, aztán a menyasszony az előadás végére egybekel egy másik hölgygel, a lagzit szervezők közül két férfiú is egymásra talál, s hogy a kívülálló vőlegény se maradjon hoppon, milyen különös: egy hölgygel házasodik össze. A darab tehát egy olyan világot mutat be, amelyben a házasságok kétharmada egyneműek között jön létre, ám megengedett – fennmaradó egyharmad – a férfiak és nők házassága is. Ez nem a kolozsvári közönség által megszokott világ. Tiszta Amerika, mondhatnánk. De tudomásom szerint (jelzem – szociológiai felmérések, egyéb statisztikák ez alkalommal sem hevernek előttem) Amerikában sem ilyen a helyzet. Tehát: az egész az írói fantázia szüleménye. Ilyen nincs.

Csakhogy, és most a pancsoló kislány után már egy elhíresült sportriporter mondhatom idézek: „ilyen nincs, és mégis van”. Ilyen nincs, mégis ott van a színpadon, a maga kétharmad *versus* egyharmados pöröségében. Mit kezd egy ilyen világgal a néző?

Mert ez a világ mégiscsak túl van Kolozsváron, Amerikán... Mondhatnánk, hogy az egész egy erdőben játszódik, valahol, egy Szent Iván-éji álom dimenziójában. Ha elfogadjuk, akkor elvileg rendben is lenne minden. Lássuk végre a komédiát.

A nézőtérre benyúló színpadra lépnek fel a szereplők, talán a felső tízezer tagjai. Stilizált, a topmodellek és „topdogok” társadalmát idéző ruhák bukkannak itt fel, és maguk a szereplők is egy sajátos, elrajzolt világ hangsúlyait használják. Könnyed, talán felszínes minden szó, minden gesztus. Történjen bármi, a fő, hogy divatosak és jópofák legyünk. Mosolyogni kell, bármi történjék is. Miközben a felszínen minden szép és jó, újra és újra előtörnek a rejtegetett tények. Olyan világ ez, ahol mindenki csak megjátssza magát. Az egymásra tevődő maszkok alatt azonban nincs igazi arc.

Gyors, pergő dialógusokat hallunk, fanyar humorral tűzdelt, nevetésre fakasztó mondatokat, az üres színpadon, ahol rózsaszín szalagok jelezhetnék a nagyvilágiságot, a felső tízezer világát, ám ez elsősorban a jelmezek esetében válik hangsúlyossá, a kalapkölteményekben vagy a merész színválasztásban. Nem a díszlet a fontos itt, hanem a jelmez, amely minden egyes szereplő saját egyszemélyes világának díszleteként funkcionál. A személyes kapcsolatok sekélyesek maradnak, senki sem lép ki igazán a saját ruhányi várából. Ezt, a kétszínűséget, a széteső miliót kívánja megmutatni nekünk a darab és annak rendezője, ám a színészeknek mintha „nem jönne le”, miről is szól ez a világ. Az előadás kezdetén a dialógusok és a színészi mozgások, gesztusok két külön sávban mozognak, nem érnek össze, ami váratlan a néző számára. A kolozsvári színészek nem ehhez szoktatták a színház látogatóit. Mindegyiküknek sikerül megvillanni, szerepe hosszúságától függetlenül. Látszik,

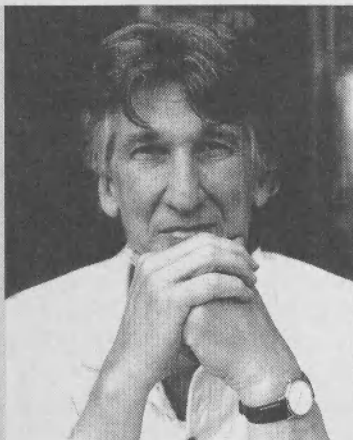
hogy most is jók, de valamiért még akkor sem tudnak teljesen jelen lenni a színpadon, amikor a szöveg és a színészi gesztusrendszer végre szinkronba kerül.

Valami végig eldöntetlen marad. Ezt az eldöntetlenséget az ábrázolt világ felszínességének a számlájára is írhatnánk, csak hogy talán másról is szól ez az eldöntetlenség. Visky András, a szöveg fordítója és az előadás dramaturgja írja Charles Meeről: „Darabjai a végletes identitásválságtól agonizáló nyugati kultúra képeit, történettörédekeit, mítoszait, rémálmait szövik bele legtöbbször kölcsönvett dramaturgiai szövegekbe, a nyugati civilizáció tágabb perspektívájába helyezve a bennünket egészen közletről érintő és fenyegető eseményeket.” Ez a mondat olvasható a színház világháló oldalán, csak hogy a színpadon senki sem agonizál, mindenki „jól” érzi magát. Az előadás mégis úgy ér véget, hogy ezt a képzelt vagy mégsem képzelt, reális de mégis irreális világot elsodorja egy nagyon is egyértelműen jelzett vihar. Komédia, ám nincs igazi hepiend.

Miközben Mee darabjai Visky szerint a „médiadivatoknak kiszolgáltatott emberi és társadalmi viszonyokról rántják le a leplet”, az előadásban nem érezni semmiféle lepellerántó gesztust, sőt, inkább azt, hogy ilyen a világ, mindenki elfogadja ott a színpadon, fogadják el önök is, kedves nézők.

Komédia vagy társadalomkritika? Mondhatnánk: mindkettő. Ám a társadalomkritika csak a zárójelentben egyértelmű – ha egyértelmű –, mert úgy is fel fogható, hogy „mese volt az egész, rémtörténetbe illő katasztrófával a végén”.

A rendezőnek minden jel szerint eltökélt szándéka volt, hogy nem dönti el, miről is szól ez az előadás. Márpedig jó lenne. Talán a színészeknek, sőt a nézőknek is könnyebb dolguk volna, megértenének valamit, amit, bármi lett légyen is az, nem sikerült közvetíteni.



Újra meg újra visszatértem lopni

BESZÉLGETÉS CHARLES MEE DRÁMAÍRÓVAL

A kortárs amerikai színház nagy különce Charles Mee (1938) drámaíró, aki már pályája legelején elfordult a jórészt filmipar által uralt színházi *mainstream*től, kiszállt a történettermelés versenyéből, és az amerikai színházi tradícióban ismeretlen, időközben az ő védjegyévé vált dramaturgiát dolgozott ki. Sokféleképpen elkeresztelték Mee szabad aszociációra, állandó nyelvi váltásra, klasszikus drámák újraformálására, idézettechnikára épülő írásmódját,

amely a tulajdonképpen mindent uraló pszichologikus látásmódot következetesen figyelmen kívül hagyja. Leggyakrabban talán a kollázsdramaturgiát emlegetik mégis vele kapcsolatosan, divatos terminussal élve Mee az ideáltípusa lehetne az ún. posztdramatikus színháznak, amely a szöveg uralmától fölszabadulva laza „nyelvi felületek” létrehozására törekszik, ezek pedig sokkal inkább hatalmas, rendszerint sok szereplő által megalkotott tablókként hatnak, sem-

Charles Mee

Jegyzetek egy Kiáltványhoz

Ha igaz, amit Arisztotelész mond,
 hogy az ember természeténél fogva társas élőlény,
 tehát hogy mi teremtjük önmagunkat másokkal való
 kapcsolatunkban,
 és ha a színház
 az a művészet, amely mindenekelőtt az emberi
 kapcsolatokkal bánik,
 akkor a színház par excellence az a művészet,
 amely által fölismerjük, mit jelent embernek lenni,
 és hogy miként lehetséges embernek lenni.

Sok egyéb mellett
 a darab a szerző meggyőződését testesíti meg arról,
 hogy miként
 lehet élni ma,
 és mit jelent emberi lénynek lenni –
 hogy tehát az, amiről a darab szól,
 amiről az emberek beszélnek, meg hogy hogyan néznek
 ki a dolgok a színpadon,
 és, még sokkal mélyebben,
 hogyan van felépítve egy darab:
 mindez annak a képét nyújtja, mit jelent a Földön élni.

Ha az események váratlanul és megmagyarázhatatlanul
 történnek,
 azért van, mert az íróknak ez a meggyőződése az élet
 természetéről.

Ha az események fokozatosan és logikusan bomlanak ki,
 akkor ez annak a képe, hogy így működik a világ.
 Ha a szereplőket pszichológiai impulzusok vezérik,
 amelyek nagyon korán, még gyermekkorukban, a szülői
 háznál gyökeret vertek bennük,
 ez azért van, mert a drámaíró abban hisz,
 hogy ez az oka annak, hogy az emberek úgy cseleksze-
 nek, ahogyan cselekszenek.
 Vagy ha,
 továbbmenve, egy szereplőt más dolgok is motiválnak,
 vagy, még inkább, elsősorban más dolgok motiválnak –
 a kultúra és a történelem összesített hatása,
 a politika és a gazdaság,
 a nemek, gének, racionális megfontolások és a hóbort,
 könyvekből vagy a bulvársajtóból* szedett értesülések,
 amelyek egyszerre tragikus vagy mulatságos,
 tudatos vagy nem tudatos,
 tájékozatlan vagy jól értesült megoldásokhoz juttatnak:
 ez azért van, mert a drámaírónak az a meggyőződése,
 hogy a dolgoknak ez az összetettsége mozgatja
 a történelmet.

A legtöbb darab, amelyet felnőttkoromig láttam, nem
 hasonlított az én életemhez.
 Ezek amolyan jól megcsinált tárgyak voltak,
 olyannyira szépen megformáltak, tökéletesen működő
 fabulával, cselekménnyel és végkifejlettel,
 a maguk lélektani magyarázataival a történelem okait
 illetően
 meg olyan tiszták és világosan érthetőek,
 és racionális struktúrával bírók...

És az én életem nem ilyen volt.
 Amikor kisfiúként megkaptam a gyermekbénulást, az
 életem egy csapásra és örökre megváltozott.
 Az én életemet nem a freudai pszichológia alakította,
 hanem egy vírus adta meg a formáját.
 És ettől kezdve nem egy jól megcsinált élet volt.
 Sokkal bonyolultabbnak mutatkozott, mint bármelyik
 darab, amit láttam.

mint a dramatikus struktúrában jól felismerhető karak-
 terek előttünk kibomló történetének. Rendszerint már a
 tördelés miatt is szabad versek hatását keltő szövegei
 színpadi események bőséges vázlataiként olvashatók, ra-
 dikálisan nyitottak maradnak tehát, arra ösztönözve ren-
 dezőt, dramaturgot, színészt, hogy a lehető legszabadab-
 ban bánjon a szöveggel, és ne annak színpadi életével,
 hanem a fölvetett problematikák kibontásával foglalkoz-
 zék, egyetlen pillanatra sem válva a szöveg vagy a drá-
 maíró gondolatainak az eszközévé. A világhálón bárki ál-
 tal elérhető és szabadon letölthető darabjaihoz, a híressé
 vált *the (re)making project* nevet viselő drámaírói projekt-
 hez írt előszava első mondata – „Eredeti színdarab nem
 létezik” – hamar híressé válhatott egy olyan színházi, illet-
 ve általánosabb értelemben vett kulturális környezetben,
 amely a médiaipar hatására az eredetiséget bálványozza,
 következképpen jól megtanulható dramaturgiai recep-
 tek segítségével sematikus, gyorsan megfejthető, a politi-
 kai korrektség szabályait dogmatikusan elfogadó történe-
 teket állít színpadra. Nem véletlen, hogy mind Ameriká-
 ban, mind pedig Európában a legújított rendezők
 fordultak Charles Mee darabjai, előadás-javaslati felé,
 olyanok, mint Anne Bogart, Robert Woodruff, Ivo van
 Hove, Jan Lauwers. Külön figyelemre méltó – és ez sok
 mindent elmond az amerikai akadémiai világ, valamint a
 színházi szcéna kapcsolatáról –, hogy a tipikusan off-off-
 Broadway-szerző Charles Mee a New York-i Columbia
 Egyetem drámaírás-tanára, és ingyenesen letölthető iPhone
 App, tehát egyszerre hivatkozási alap, brand, és megle-
 hetős nehézséggel megközelíthető színpadi szerző, aki
 viszont az önmagát bálványozó *mainstream* kultúrát fo-
 lyamatosan próbára teszi élesen kritikai darabjaival és hí-
 ressé vált *Kiáltványában*.

– Amikor februárban Karin Coonrod társaságában találko-
 ztunk a MacDougal utcai Caffè Dantéban, en passant emlí-
 tést tettél arról, hogy a CIA középiskolás korod óta informá-
 ciókat gyűjtött rólad, és ezt az anyagot csak sok évvel később
 ismerhetted meg. Elmondanád az interjú kedvéért még egyszer
 ezt a történetet? A titkosrendőrség működése ugyanis nagyon
 közeli és feldolgozatlan tapasztalatunk ebben az országban.

– Az én tapasztalatom a CIA-val messze nem olyan ke-
 mény, mint amiről általában hallunk. Középiskolás ko-
 romban írtam egy dolgozatot az orosz–amerikai kapcsola-
 tokról. 1954-ben volt ez, miután az oroszok két alka-
 lommal is barátsági szerződést javasoltak az Egyesült
 Államoknak, és az amerikai kormány mind a kétszer
 visszautasította ezt. A dolgozatomban amellet érveltem,
 hogy az oroszok nem fognak följánni egy újabb szer-
 ződést. És akkor eszembe jutott, hogy a történelemtaná-
 runk minden egyes alkalommal számon kérte rajtunk
 a forrásainkat, amelyek alapján a dolgozatainkat írtuk.
 Én meg fölvettem a telefont, és fölhívtam a Kremlt azzal
 a szándékkal, hogy személyesen beszéljek Nyikolaj
 Bulganyinnal, aki akkor a Szovjetunió Minisztertanácsá-
 nak elnöke volt, hogy megkérdezzem tőle, vajon a felte-
 vésem igaz-e. A Kreml végül egy tolmácsot hívott a tele-
 fonhoz, aki beszélt angolul, megtörténhet tehát, hogy a
 tolmács közvetítésével én valóban Bulganyinnal beszél-
 tem. És akkor, az eset után, az egyik barátom azt mondta,
 senki nem hinné el nekem, hogy én fölhívtam a Kremlt.
 Akkor a barátom felhívott egy chicagói lapot, és elmondta

nekik a történetet, azzal a szándékkal, hogy majd a lap újságírója utánajár, megerősíti a történeteket, és nyomtatásban is megjelenik a dolog, így tehát az újságban publikált információt használhatom történelemdolgozatom forrásaként. Így is történt, a chicagói *Daily News* kinyomtatta a történetet, majd a sztori a világ minden táján megjelent különböző lapok első oldalán, és az esti televíziós híradók vezető hírévé vált. Úgy tálalták, hogy én valami olyasmiről tudtam, amiről az Egyesült Államok elnökének sem volt fogalma. Nagy szenzáció lett belőle. Évekkel később megtudtam, hogy a CIA követési dossziét nyitott a nevemre, és attól kezdve gyűjtötte rólam az információkat. Így történt, hogy egy vastag CIA-dosszié tulajdonosa lettem, amiért fölhívtam telefonon a Kremlt.

– Azt mondhatnánk, hogy darabjaid, divatos terminussal élve, a posztdramatikus színház termékei. Legtöbbjük szabad versekben megalkotott átírás, következetesen elkerülöd a pszichologizálást, a fabula el van rejtve benne, vagy teljességgel hiányzik, a szövegben magára a színházra vonatkozó referenciákat találunk. Más szóval a kortárs amerikai drámairodalom magányosan lebegő szigetévé váltál, aki következetesen ellenáll a történetet termelő és fogyasztó színházi és filmiparnak. Darabjaid „kiléptek az amerikai színház hagyományából”, amiképpen a Jegyzetek egy Kiáltványhoz című írásodban állítod.

– Nos, nem is tudom. Én csak elkezdtem csinálni, és jónak és igaznak tűnt fel előttem, amit írok. Így hát nem hagytam abba. Azt hiszem, a világ nagyon bonyolult hely, a színháznak meg bonyolult formákra van szüksége, hogy a világot magába tudja foglalni.

– Újraírtad a görög kánon jelentős részét a híressé vált „re-making project” keretében, több Shakespeare-művet is parafrazeáltál. Ezeket a darabokat olvasva úgy tűnik nekem, hogy a nyugati kultúra hanyatlása foglalkoztat, az átmenet az ismeretlen felé. Ismereteink szerint viszont a görögök számára a katarzis lehetővé tette saját identitásuk átgondolását, tehát valamiféle erőt merítettek ezekből a nagyszabású előadásokból saját lét-helyzetük megértéséhez. Te hiszel a színházi katarziszban?

– Csak ismételni tudom, hogy én véletlenül kötöttem ki a görögöknél. Az egyik rendező barátom egy workshopra akart hívni, nekem meg semmi használható anyag nem volt a kezemben, erre meg előállt azzal az ötlettel, hogy miért ne nyúlunk valami ismerthez, aminek az alapján én majd megírom a saját verziómat. Valamikor a kilencvenes évek elején történt ez, az első iraki háború idején. Elővettük hát az *Oreszteiát*, amelyben a veteránok visszatérnek a háborúból, és én megírtam a magam verzióját. És akkor azt gondoltam, hogy ezek a görög darabok csodálatos módon vannak megalkotva, attól kezdve nem tudtam megállni, hogy újra meg újra vissza ne térjek ellopni és újraírni egy-egy görög darabot, azaz belehelyezni őket a mai világba.

– A Tökéletes menyegző *Thane atya* nevű szereplője teljesen marginalizált figura, senki nem veszi észre őt, és senkinek nincs szüksége szolgálataira az emberi élet legjelentősebb momentumában, amely az anya halálához és temetéséhez kapcsolódik. Vajon a nyugati kultúrát összefogó mítoszok teljességgel kiürültek? Szerinted mi fogja betölteni ezt a spirituális vákuumot? Nemcsak a drámaíró, hanem Chuck Meet, az embert is kérdezem.

– Azt hiszem, igazad van abban, hogy átléptük már világunk legszélső határát, és nem fogjuk megtudni, mit fedezünk fel addig, amíg fel nem fedeztük.

Így hát

az én műveim,
azért, hogy a saját életemre hasonlító dramaturgiát találjak,
valahogyan kiléptek az amerikai színház hagyományából,
amelyben felnőttem.

És ezen az úton engem a görögök inspiráltak.

Szeretem a görögöket,

mert az ő darabjaik gyakran kezdődnek anya- és apagyilkossággal,

vagy hogy egy ember legyilkolja saját unokaöccseit, majd felszolgálja őket vacsorára saját apjuknak.

Ez az, amire azt mondhatjuk, a görögök nem könnyű kérdéseket vetnek fel,

nekünk meg nem áll módunkban a felületes megértés útján megoldásra jutni

az utolsó reklámbejátszás alatt, a főműsoridő előtt.

Nincs tragédia, amelyet a jóakarát megoldhatna,

vagy a gyermekkori trauma elfogadása

és valamicske gyógyítás.

Mély gyötrődést és gyűlölködést és összeomlást

és őrjöngést és gyilkos szenvedélyt és zavartságot, meg törekvést

és vágyódást feltételez a legtisztább szépség után,

ezért a görögök azt mondják:

itt van egy nem könnyű kérdés,

vedd ezt az egészet, és építs fel egy civilizációt belőle.

És azok a formák, amilyenekké ők a saját színházukat mintázták, nem voltak egyszerűek.

A nyugati színházzal ellentétben Ibsentől errefelé, amely

lényegében nem egyéb színpadra állított szövegnek,

a görögök a látványosságot alkalmazták,

zenét és táncot és mozgást,

amelybe a szöveget elhelyezték

mint a színház egyik alkotóelemét.

A formák bonyolultsága és gazdagsága

az emberi jellem és a történelem

bonyolult és gazdag megértését tükrözték.

A görögök és Shakespeare és Brecht

az emberi jellemet a maga gazdag történelmi és kulturális kontextusában értették meg.

Ez az én mintaképem.

1906/07-ben Picasso a kubizmusra mint lehetséges formára talált.

Mindjárt három ceruzavázlatot készített:

az egyiket egy emberről,

a másikat egy újságról és néhány asztali tárgyról,

a harmadikat meg a *Sacré Coeur*ről –

ez a három a művészet klasszikus témája:

portré, csendélet és tájkép.

És ő bebizonyította, saját meglepedésére,

hogy a kubizmus „működik”.

Az én törekvésem az, hogy valami hasonlót vigyek

véghez egy új színházi formáért,

egyképpen zenéből, mozgásból és szövegből,

mint amilyen a görögök színháza volt,

meg az amerikai zenés vígjáték színháza,

meg a Shakespeare és Brecht színháza,

meg Anne Bogart és Robert Woodruff színháza,

meg Robert Lepage és Simon McBurney színháza,

meg Sasha Waltz és Jan Lauwers és Alain Platel színháza,

meg Pina Bausch és Ivo van Hove színháza,

meg másoké, akik Európában dolgoznak most,

meg mint amilyen a világ mindenkori színházi tradíciója volt.

(2002)

Fordította: Visky András

¹ A szöveg a hírhedt *National Enquirer* nevű bulvárlapot említi, amelyet 1926-ban alapítottak. Jelenleg az *American Media Inc.* (AMI) adja ki. [A fordító megjegyzése.]

– *Kiáltványokban azt írod, hogy a színház „nem könnyű kérdéseket” vet fel, majd pedig három őst említed a magad dramaturgiájának: a görögöket, Shakespeare-t és Brechtet. A görögök és Shakespeare nem választották el a politikát a metafizikától, míg Brecht az emberi élet nyomorát a társadalmi rendszerből vezeti le, a transzcendens utópiát egy immanens utópiával helyettesítve. Brecht után te miért tértél vissza a görögökre és Shakespeare-re jellemző poétikus-metafizikus élet- és történelemábrázoláshoz?*

– Mélyen érdekelt a darabírás brechti módja és az ő érdeklődése a történelembe gyökereztetett emberi dráma iránt. De én nem hiszem azt, amit ő hitt, így hát visszatértem a görögökhöz és Shakespeare-hez, mert arra gondoltam, ők az emberi mivolt átfogóbb és jóval komplexebb megértésére törekszenek. Azt hiszem, Brecht arra gondolt, hogy A okozza B-t, és B okozza C-t, és C okozza D-t. Shakespeare meg azt gondolta, hogy A okozza a bíbort, a bíbor meg a 347-et, ami meg az égen úszó felhőknek az oka. És ez igaznak tűnik előttem.

– *Létezik egyfajta amerikai büntudat, amelyet egyebek mellett az Államok külpolitikája vált ki, és ezt a te darabjaidban is jól ki lehet tapintani. Egy hanyatló birodalom képét rajzolja elénk, amely a történelem színpadáról való lelépés módját keresi. Szerinted mi felé halad a nyugati kultúra?*

– Ismét mondom, csak akkor fogjuk megtudni, mi vár ránk, ha már találkoztunk vele. De az is igaz, hogy a nyugati kultúra nem tűnt el annyiszor, ahányszor sikerült magát újraalkotnia, több tucatszor talán. Senki nem jósolhatta meg a Római Birodalom bukását vagy a reneszánsz feltörését Itáliában, és senki nem sejtette, hogy amikor a reneszánsz elhomályosult, akkor a német náciizmus már úton volt. Megtudjuk, ha odaérünk. Az én sejtésem az, hogy mi már egy globális társadalom része vagyunk, amelyben nincsenek uralgó narratívák, de számos narratíva, vélemény és érték, sok világkép azon munkálkodik, hogy békekességben éljünk egymással.

– *A drámaírás professzora vagy a New York-i Columbia Egyetemen. Mit tanítasz valójában? Tanítható a drámaírás? Vannak a szó szorosabb értelmében vett tanítványaid, akik a te dramaturgiádat folytatják? A tanítás során neveled is a diákokat? Meg akarod őket változtatni?*

– A görögök és Shakespeare, Brecht és Visky András bebizonyították, hogy nincs mód nagy drámát írni. Ezért hát a Columbia drámaíró szakos hallgatóit arra bátorítom, hogy a maguk útját találják meg mint drámaírók. Arra biztatom őket, hogy ne csak arra a színházra tekintsenek, amelyben felnőttek, Csehov, Ibsen és Arthur Miller színházára, hanem figyeljenek a kathákali- vagy a nő-színházban született darabokra is, meg a pekingi operára, hogy mit lophatnak el ezektől a saját darabjaikhoz. Ugyanakkor mi tanulmányozzuk a koreográfusok, műépítések, szobrászok, zeneszerzők és festők kompozicionális stratégiáit, hogy fölismertünk más utakat is, amelyek segítségével időben és térben koherens darabokat hozhatunk létre, tehát hogy valóban ellopjuk a mi születő darabjainknak a festők és zeneszerzők szakmai cseleit.

– *Darabjaidat a világ sok pontján igen jelentős rendezők állították színpadra, olyanok, mint Anne Bogart, Robert Woodruff, Tina Landau, Ivo van Hove, Jan Lauwers,*

és most Karin Coonrod a Tökéletes menyezőt mutatja be Kolozsváron. Hogyan működött együtt a rendezőkkel? Mikor érezted, hogy valóban megértették írói szándékaidat?

– Mindegyiket nagyon szerettem. Én azok közé tartozom, akik nem hiszik, hogy végleges változatokkal van dolgunk, gondoljunk akár egy szindarabra, egy nemzetre, egy civilizációra. Szeretem látni a különböző változatokat, és ízlelni azt, amit az egymástól nagyon különböző rendezők csináltak.

– *1994-ben a New York-i Dance Theatre Workshopban rendezted meg a My House Was Collapsing toward One Side (Összeomlott a házam) című darabodat. Mi vezetett ahhoz, hogy saját írásodat a rendező nézőpontjából értelmezd? Hogyan hidaltad át a szavak és a színesi test közötti félelmetes távolságot?*

– Nem azért rendeztem meg azt a darabot, mert rendező szerettem volna lenni, hanem hogy emlékeztessenem magam, hogy a darabok a színpadon élnek, nem a papíron, és hogy alámerüljek ebben a kísérletben, hogy el ne feledkezsem arról, mi az én darabjaimnak a végcélja.

– *Ivo van Hove holland rendezőnek írtad a Tökéletes menyezőt: hogyan hangzott fel neked a saját szöveged egy teljesen más zeneiségű nyelvben?*

– Azt hiszem, ez a kérdés nem nekem, hanem neked szól. Te vagy az, aki megérted mindkét nyelv finomságait, te vagy az, aki meghallhatod a zenei különbségből fakadó eltérő jelentéseket.

– *Darabjaid színpadra állítása folyamatában szeretsz együttműködni a színészekkel?*

– Évekkel ezelőtt fölismertem, hogy a legjobb előadók a már halott drámaírók műveiből születnek, és ez valószínű azért van így, mert ők nem járnak a próbákra, és ők hagyják a rendezőt és a színészeket, hogy szabadon kövessék ösztöneiket. Így hát én sohasem megyek a próbákra. Átnyújtom a darabomat a rendezőnek, és azt mondom: találkozunk a bemutatón. És akkor elmegyek a bemutatóra, és élvezem a meglepetéseket.

– *Mit gondolsz darabjaid nézőiről? Olykor megjelenik előtted az ideális néző képe? Szoktál visszajelzéseket kapni vagy levelet váltani a nézőkkel?*

– Olyan darabokat írok, amelyeket szeretek megírni, és amelyeket a színpadon szeretnék látni. Úgy gondolok önmagamra, mint aki a színházban van, és nézi a darabom alapján készült előadást: azt írom MEG tehát, amit szívesen látnék magam is. És mert én nem vagyok Mars, két-három ember biztosan szeretni fogja rajtam kívül, amit írtam.

– *Memoárkönyvedben (A Nearly Normal Life: a Memoir, 1999 [Egy csaknem normális élet: memoár]) hosszasan írsz arról, hogyan változtatta meg az életedet a gyermekbénulás okozta szenvedés, majd új identitásod megkeresése középiskolás korodtól tulajdonképpen mindmáig. „Megtalálni igazi önmagamot, ha másutt nem, akkor a darabjaimban” – írod a könyvben. Megtaláltad? Tudnál mondani valamit erről a folyamatról?*

– Igen, megtaláltam. Mondani valamit a folyamatról... Nos, azt hiszem, valamennyi darabom így vagy úgy magáról a folyamatról szól. Ahhoz tehát, hogy a teljes válaszod megkapd erre a kérdésre, színpadra kell állítanod az összes darabomat...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VISKY ANDRÁS



Szabó Borbála

Nagy tükörbenéző

GÉHER ISTVÁN

(1940–2012)

„»Magam vagyok könyvemnek tárgya, olvasó« – vallja Montaigne. Én is: ahogy Shakespeare tükrében magamra látok. S amint tükörbe nézel, gondolatolvasóm: Te vagy.”

G. I.: *Shakespeare-olvasókönyv*

Arra vagyok a legbüszkébb, hogy egyszer együtt rosszkodtunk az órán. A Színművészetin volt néhány évvel ezelőtt egy előadás, ami arról szólt, hogy tetten kellene érní a művészi – befogadói – élményt végre a tudomány eszközeivel is. Ennek érdekében az előadó két hegedűművész (egy jó meg egy rossz) koncertje közben elektródákat helyezett el a hallgatóság fején, így vizsgálva a művészet pszichofizikai hatásmechanizmusát. Grafikonokat, táblázatokat és számokat vetített ki elénk.

Géher tanár úrral mi egymás mellett ültünk. Ismertem már őt annyira, hogy előre tudtam: nem fog ez a téma neki nagyon tetszeni! Ő szkeptikus volt mindennel szemben, ami a művészetet tudományosan leírható tények halmazának, grafikonnal ábrázolható objektívitásnak tekintette. Mindig mondta, hogy ő az Emberben hisz – hát igen, mint nagy barátja, Shakespeare –, írta is, hogy: „Próbálok tehát kinyomozni, tetten érní az Embert.” És azt méréssel nem lehet, őszerinte.

Na, úgyhogy már az előadás legelején vágott is egy arcot, a grafikonoknál meg már mocorgott a székén. Néha sokatmondóan pillogott rám a szemüvege fölött. Én meg egyre jobban szórakoztam: kezdtem az ő szemével látni, az ő fülével hallgatni az előadást. Ami közben már nagyon, de nagyon hosszúra nyúlt. Egyszer már úgy tűnt, vége lesz – de akkor meg belépett egy nyakkendő-s tudós az orvosi egyetemről, hogy ideggyógyászati szempontból is megvilágítsa a témát. A nyakkendő-s tudós újabb grafikonokat, táblázatokat, mérési adatokat ismertetett.

A tanár úr ekkor csendesen fellázadt: csörömpölni kezdett a kávéskanálával. Háromnegyed óra múlva az előadó izzadtan közölte a végeredményt: amikor Kovács Dénes hegedűjátékát hallgatta a közönség, nagy agyi aktivitást – vagyis: művészi élményt! – mértek a műszerek, míg a rossz művészt hallgatva sokkal kisebbet!

Géher tanár úr a fülembe súgta:

– Ahá, szóval akkor most kiderítettük, hogy Kovács Dénes jó hegedűművész? Ez jó! Bár ezt speciál eddig is tudtuk.

Visszanyeltem a nevetést. Eszembe jutott egy idevágó rész a *Macskafogó*-ból, amit gyorsan elsutyorogtam neki. Ő bólogatott, és visszakérdezett:

– *Macskafogó...?*

És aztán olyan komolyan, mint ha azt mondtam volna, hogy Lét és Idő, lejegyezte. Ezt így, hogy *Macskafogó*.

Akkor aztán elröhögtem magam, jó hangosan, hogy rám is szóltak: naa, csszt-psztt!!! Géher tanár úr meg csak kuncogott, hogy megúsza, és én vittem el a balhét.

Tizenkilenc évesen az Eötvös-kolégium irodalmi pályázatán, ahol ő volt a zsűri elnöke, én második díjat nyertem. Önmagában ettől a tényről még nem voltam feldobva, mindig is utáltam az ilyen nem első díjakat.

De a tanár úr, akit először láttam akkor, odajött hozzám. Nagy görbe mutatóujjával megkocogtatta a homlokomat, és azt mondta (tegezve – ő volt a legkedvesebb tegező, akit ismertem):

– Van ám itt neked valami! Van bizony!

Beledobbant a szívem, megijedtem, amikor megtudtam, hogy meghalt. A fenébe, mintha lekésstem volna a vonatot! Addig totózáztam, hogy most már meg se mutathatom neki ezt meg azt az írástomat, előadásomat – és még meg se beszéltem, hogy... hogy...

Különben most, ahogy írok róla, jövök rá, hogy hát hogyan beszéltem volna meg! Amióta ismerem, folyamatosan beszélgetek vele.

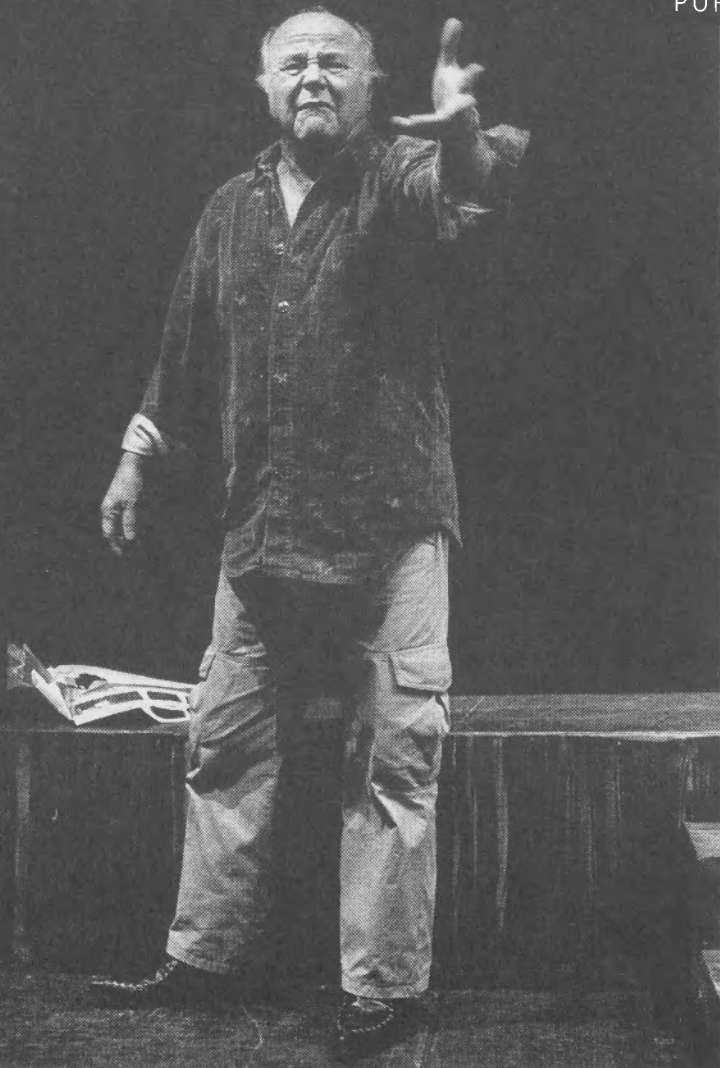
„Ahhoz, hogy társam legyél, olvasó, nem szükséges a nevemet megjegyezned: elég, ha továbbgondolod a gondolataimat” – írta.

Igen, és én továbbgondoltam a gondolatát a művészetéről, ami sosem lesz tudomány, mert nem állandó, folyton változik, mivel maga az élet, és mi tartjuk mozgásban azzal, hogy mindig tovább- meg továbbgondoljuk. Ott együtt a műfordításórán meg a Shakespeare-órán, az egyetem folyosóján, vagy bárhol „a gondolkodás játszótérén, ahol életre-halálra játszunk”. Egy másban tükröződve növekszünk mind, akik szeretjük.

„Aki Shakespeare-ről gondolkodik, soha sincs egyedül.”

És az sincs, aki Géher Istvánra emlékszik. Úgyhogy akkor lehet, hogy még sincs vége semminek. Mert mi tükrödbe nézve, nagy tükörbenéző – mindig látjuk majd magunkat! Még nagyon sokáig, nagyon sokan.

Szerintem Te el se hinnéd, mennyien.



Bruscon,
a színházcsináló

keresendő, inkább az ügynök szerepét játszó színész fejében. Nem az a kérdés, mennyire állta meg a helyét Loman a társadalmi és egzisztenciális vágóhídon, hogy mennyire volt jó és sikeres, avagy sikertelen a szakmájában, csak az számít, ő miként tekint vissza a pályára, melyre maga és családja egész életét feltette.

A Tímár-történet figyelemre méltó momentumuma sem a kellék-ügy, hanem hogy Tímárt a takarásban sikerült megörökíteni olyan lelkiállapotban, amelyben a színpadon is állhatott volna. Több mint fél évszaddal később Haumann Péterrel ez ugyanígy megeshetne. Loman utazó ügynök szerepében másképp játszik a színész. Kifelé fordul, de befelé figyel. Ott áll előttünk egy valóságos megaláztatásokkal és kreált démonokkal küzdő, elgyötört ember, nem Willy Loman, hanem saját megmászhatatlan hegyei gyűrűjében. Felszínre engedve régmúlt sérelmeket, szembenézve megemésztetlen jelenlegiekkel. A miskolci előadás ringjében a színész a maga gyengeségeit győzi le végérvényesen, létező félelmeibe betekintést engedve ad valami igazán, mélyen felkavarót. Haumann, akinek védjegyévé vált, hogy minden gesztusát magából meríti, mégis elvéve láthatjuk „maszk” nélkül, hogy mindent mutat, csak észre ne vegyük félelmeit, bizonytalanságai feletti rémületét, az utóbbi időben nem menekül attrakciókba. Nem akar lenyűgözni, elkápráztatni, sikert aratni. Elő-előbújik professzionális eszköztárából, bűvésztükkök nélkül vállalja magát – ilyenkor látjuk, mekkora színész valójában. (Arthur Miller keretezi a pályát, Haumann egyik első nagy szerepe Péccsett Eddie Carbone.)

Mindent tud a néző elkápráztatásáról. Bármikor eléri, hogy imádják. Óriási bohóc lakozik benne. Ez rejtőzködésének és szinte ars poeticus profizmusának közös eredője. Szomorú bohóc – a legnagyobb nevetetők egyike. Márkus Lászlóval és Körmendi Jánossal jegyzett *Három nővér*-paródiája klasszikus.

A testiségből indul ki. Elsőrangú és kegyetlen utánzó, az odavetettnek tűnő mozdulat tökélyének mestere. Úgynevezett manírjai sem igazán manírok, esetében a kifejezés nem modorossá vált alkotói eljárást, hanem valamiféle elemzést nem igénylő színészi bájt jelöl. Gyermekit. Állatit. Ahogy a nagy bohócok általában, mindenütt elüt a környezetétől, nem tarto-

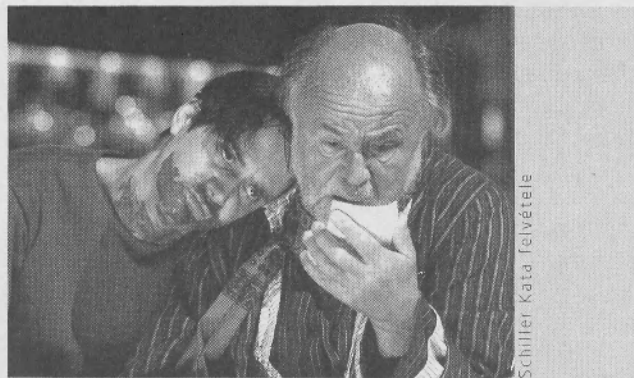
Kővári Orsolya

Örök szólista

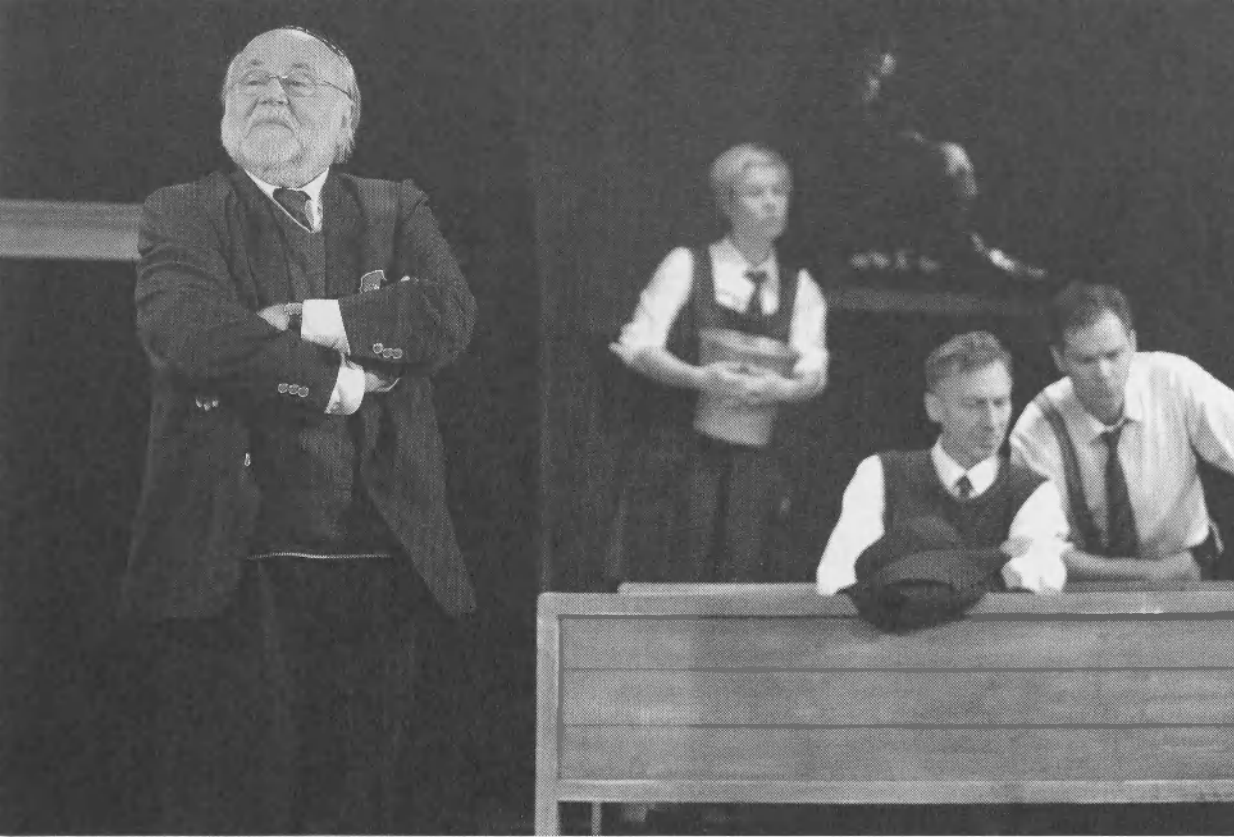
HAUMANN PÉTERRŐL

Aligha akad olyan színházi, aki ne ismerné a képet: Tímár József fájdalmas ábrázattal, görnyedt testtel, két kezében két bőrönddel lépdél Willy Loman ismert végzete felé. Jelenleg főleg a Nemzeti Színház szoborparkjában. A történet érdekessége, hogy a felvétel, mely után bronzba öntötték a színeszt, nem az előadásból való; Tímár egyetlen alkalommal sem tette be a lábát a színpadra két bőrönddel. A kulisszák mögött kapta le Keleti Éva, amint az akkor már súlyos beteg színész a kellékeket próbálgatta, és még mielőtt úgy döntött volna, elég lesz neki a szerephez egy utazótáska is.

Miller drámájának legizgalmasabb olvasata nem a sztóriájában, az öregedésben, a generációs konfliktusokban vagy az amerikai álommal való leszámolásban



Pandarus a Troilus és Cressidában
(Keresztes Tamással)



Abram
A mi osztályunkban
(Pelsőczy Rékával,
Bán Jánossal és
Takátsy Péterrel)

Schiller Káta felvétele

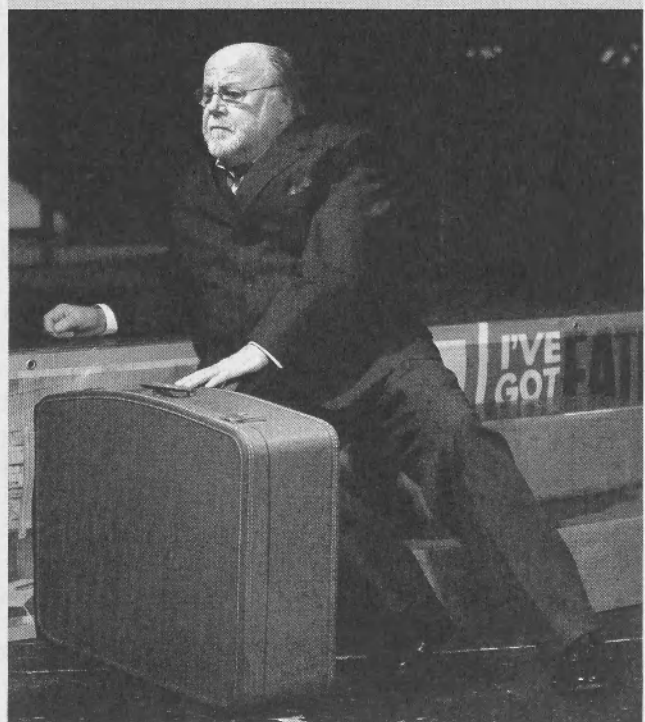
zik sehova, s ez a kívülállás teszi lehetővé számára, hogy büntetlenül kommentáljon. Örök szólista. Gondoljunk csak Harpagonra, Brusconra, Puntila úrra – Haumann nem egyszerűen főszerepet játszik, világ-számot ad elő. Ahogy epizódban is: Pandarusban Purčareténél, Schultz úrban Bozsiknál. Monodrámájával, a *Szókratész védőbeszédével* huszonkilenc esztendősen áll először közönség elé. Máté Gábor sem véletlenül osztja rá Abramot *A mi osztályunkban*, bizzarr névlistájával ő a tűzijáték a sokkoló történelmi műsor végén, akkor jön, amikor már mindent látunk, és egy olyan szituációban, melyben igen sokat kell tudni az arányokról. Nézőtéri friss sebtől vérző lélek hangulati nüánszairól. Haumann gyerekből szólalt meg öregemberként. Megoldása hangulatában emlékeztetett Bertolucci *Huszadik század* című filmjének végére, az árokparton kölykök módjára verekedő vagy inkább egymás felé bottal hadonászó öregekre. Egzotikum egyébként, hogy már fiatalon is meglelt és ravaszkodó hatást keltett, de még most, a hetvenet betöltve is van benne valami tiszta és gyereki.

Pont e „bohócság” félelmetes regiszterei ragadták meg a rendezőként is mindenkor operatőr Fehér Györgyöt. Haumann talán összes többi filmjében nem kapott annyi közelít, mint nála. A gúnyos mosolyok, provokatív vigyorok (*Szerelő*), a gyermeki szertelenségbe csomagolt állati kéj és a gátlástalan alakoskodás (*III. Richárd*), a skizofrén szólamokból kibomló kétségbeesett elidegenedtség (*A bosszú*), a komótos könnyörtelenség és az alantashoz hasonulás (*Szürkület*), a szenttelen züllöttség (*Szenvedély*) a közös filmek alakításainak útjelzői. Fehér – aki tagadhatatlanul vonzódt a teatralitáshoz – rendre megkínozta legkedvesebb színészét, a semmi fölött szerette kirántani alóla a szőnyeget. Sorsuk a rendező főiskolai vizsgájától (*II. Richárd*) összefonódik, sokat köszönhet egymásnak a két alkotó.

Szokás állítani Haumannról, hogy mindenevő. Ez nem igaz. Hátszélben is megérzi a szembejövő bukás sza-

gát, s ha teheti, nemet mond. Nem mindig teheti persze. Műfaji széles spektruma pedig nem mindenevő, hanem ez az a valami, amit színészmesterségnek hívnak, és amiről egyre többen kapnak papírt, de egyre kevesebben gyakorolják. Eljátszani a drámairodalom nagy hőseit, híres verseket szavalni önmagában nem több, mint egy egész életen át operettslágereket énekelni. A nagy színész onnan ismerzik meg, hogy Willy Loman és Harpagon, Tevje és Max (*Producerek*), Hókuszpók és Safranek, Louis de Funès és Peter Fitz, a Katona József Színház, a Tivoli és a Madách egyszerre jutnak róla eszünkbe.

Willy Loman Az ügynök halálában



Bócsi Krisztián felvétele

Péter Márta

Egy nyitott műhely naplója

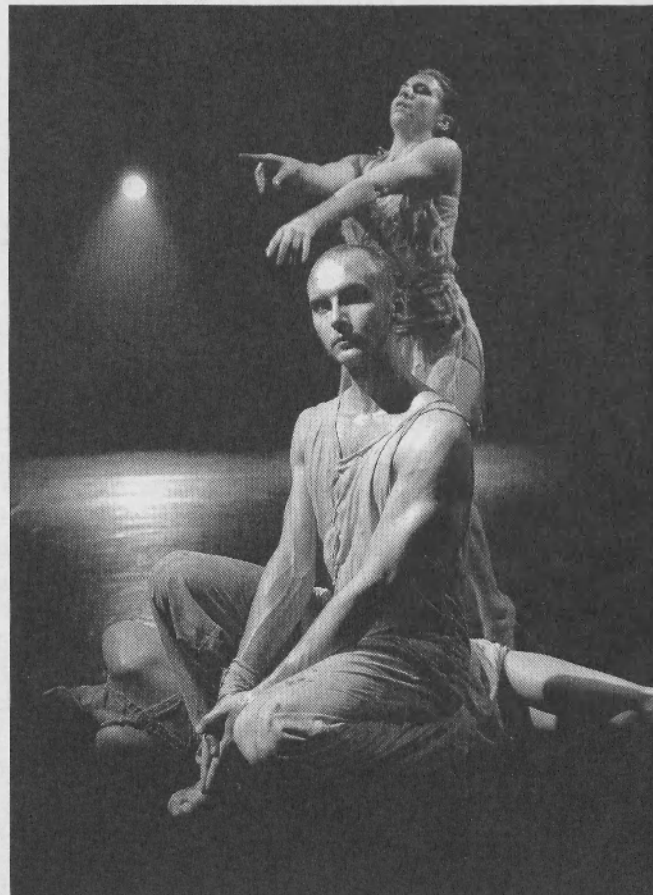
KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ

Vajon miféle portré kerekedik a Közép-Európa Táncszínház huszonhárom évéből a bemutatott művekre gondolva? S milyen, ha a szervezeti átalakulásokra, számokra, adatokra tekintünk? A történet két szála elválaszthatatlan, mert a dolgok állandóan összefutnak, összehurkolódnak, tehát a legtermészetesebb módon szaladunk bele a formális kérdésekbe is.

Fontos tény például, hogy a KET jogelődje a Györgyfalvai Katalin vezetésével működő s a folklór elvontabb vonulatával progresszív színházi utat nyitó Népszínház Táncegyüttes volt, ugyanakkor a társulatot 1988-tól vezető Énekes István és Szögi Csaba a megkülönböztetés szándékával s valamiféle földrajzi, tematikai és stiláris nyitás jegyében is új nevet választ: az együttes 1989-től már Közép-Európa Táncszínházként dolgozik tovább. Innen indul a KET-es korszak, a társulatvezetők úgy huszonkilenc-harminc évesek, fogékonyan a játékosan fanyar, némileg abszurd látásmódra, ahogy azt első bemutatójuk ferdített címe, az *Egy kiáltás képei* is sejteti. A következő éveket a vendégalkotók sűrű látogatása jellemzi, miközben az együttes technikai bázisa és stílusismerete is jelentősen gazdagodik. Sajátos periódust ír Köllő Miklós, aki 1994-től művészeti vezetőként és darabjaival is alakítja a társulati portrét.

Az együttesnek 1996 utolsó napján egy szervezeti és működési változás miatt megszűnik a költségvetési támogatása, s vele az infrastrukturális háttér és a játszási helyek is elvesznek. Szögi Csaba a KET tizenöt tagjával ekkor alapítja meg a Közép-Európa Táncszínház Egyesületet, amit pályázatokon gyűjtött pénzekből tartanak fenn a Bethlen Kortárs Táncműhelyben. Szögi ekkortól az igazgatói és művészeti vezetői feladatokat is ellátja, folytatva az *eredeti színházi- táncszínházi gondolatokkal rendelkező alkotók keresését és kibontakozásuk segítését*. Felkérésére 2000-ben Horváth Csaba lesz a művészeti vezető, s a váltással egy olyan kivételes korszak indul, amelyben egybeesik a személyes alkotói fejlődéstörténet és a Táncműhely talán máig legerősebb és legegységesebb periódusa. Horváth tizenhét műve mellé persze ez időben is felsorakoznak a meghívott alkotók, jól mutatva a társulat egyik lényeges vonását, amelyet a pályakezdőknek szóló bizodalom és a már ismert koreográfusok, rendezők olykor meglepő stílusváltásainak hű pártolása jellemez. Ez az „üzemmód” mindenkor igen fontos volt Szöginnek, aki Horváth 2006-os távozása után is a *nyitott műhely* szellemén örökdik.

E „gyorsfelvételtől” is kiderülhet, hogy a Közép-Európa Táncszínház története nem valami zárt, homogén rendszer kronológiájában teljesül, sokkal inkább egy külső és belső készítésből is dinamikusan változó *szellemi és formai válaszból és e válasz komolyságában* fogható meg. A bemutatókra gondolva úgy



1.

tűnik, hogy a társulathoz alkotók – ha nem is egyforma mélységgel – valamiképp küzdenek/megküzdnek választott anyagukkal. Hogy valamilyen intellektuális igény, egyfajta táncba fogalmazási vágy (kényszer) hajtja őket a formakeresésben, így felelve a *nyitott műhely* kihívására. És felelve e műhely táncosainak várakozására is; a társulat egészen ritka módon tulajdonképpen mindig jó kondíciót mutatott, megfelelő technikával és előadói kvalitással tolmácsolta a sokszor igen eltérő stílus körben fogant darabokat. S mindközben persze óhatatlanul magára is szabta őket. Így épült föl és épül máig a KET sokféleségében is jellegzetes repertoárja. Nézzük most sorjában, miféle szálak szövődtek ebbe az egyedi színpadi szövetbe, miféle vonások teszik karakteressé ezt a műsorrendet.



2.

1. Aréna 2. Hangképek 3. T.E.S.T.



3.

Az indulás utáni éveket a társulatvezető-koreográfusok dunaújvárosi korszakának kísérletező, *iróniára, szarkazmusra és drámai minőségekre* egyaránt fogékony látásmódja alakítja, mindennek színét és fonákját, elejét és hátulját, mélyét és magasát vizsgálják,

aprólékosan, kinevetve, kimulatva s olykor elsiratva, de távol minden érzelmességtől. A már említett „Kiáltás képei” mellett ezt az irányt erősíti például a *Tanulmány a nőkről* és az *Állami Lábszínház* gazdag táncszínházi mozaikja, s itt meg kell említenünk Janek Józsefet és Bognár Józsefet, mert ők is benn foglaltatnak abban a sajátos névkreációban (Janghy B. Zita), amelyet a dunaújvárosiak ötlöttek ki, ekképp is kinyilvánítva *gondolati és stílusközösségüket*; a *Mese-nincs királyfi* rendezője például ez a bizonyos „hölggy”. A bemutatókon mesék (vagy pseudo-mesevilágok?) is színpadra kerülnek, s talán ezzel is összefüggésben a stáblistát íróként gazdagítja Zalán Tibor. – Az útke-resők korábbi generációját idézi meg a *Pólusok* 1992-es bemutatója, amelyen Szigeti Károly és Kricskovics Antal egy-egy fontos művének felújítása jelzi a folytonosság igényét s benne a szellemi elődök tiszteletét.

A repertoár sokszínűségére, a különféle irányok vállalására jellemzően a kilencvenes évek fiatal koreográfusai egymást váltják a próbateremben; a *Napköz* Bozsik Yvette és Mándy Ildikó munkája, Bozsik önálló, *Lakodalom* címmel kreált, abszurdba hajló mozgásfogalmazványa kiválóan illik a KET alapítóinak látásmódjához, s a táncosok karakterformáló készségét is ébren tartja. Sebestyén Csaba és Juronics Tamás *Tánc-esetek* című estjén egy fordított Don Juan-kép és egy báli szatíra kapcsolódik össze „a legeslegújabb kor társas táncainak fejlődéstörténete” ürügyén. A *Duettek* (Hargitay Miklós) és *A kert* (Nagy Zoltán) koreográfiáiban már az egyre népszerűbb kontakt tánc dominál. Egészen más kihívást jelent Krisztina de Châtel *Trió* című, két férfira és egy nőre alkotott műve; Châtel már a repetitív koreográfiai és zenei elemekkel foglalatkosodik, így darabjainak szigorú mozdulati, térbeli és zenei mértana igen erős koncentrációt igényel az előadóktól. – A KET-hez művészeti vezetőként érkező Köllő Miklós a teatralitás sokféle elemét vonja színpadára, miközben egyéni műfajú

Köncz Zsuzsa felvételei

darabjai („katasztrófa-akrobatika”, „Nosztalgia-piruet”) mellett táncjáték/balet kategóriájú művet is jegyez; utóbbiban Bakó Gáborra hárult *Liszt Ferenc úr boldogságos pokoljárásának mozgásba fogalmazása. Tűzugrás* című darabjával 1998-ban jelenik meg a Műhelyben Horváth Csaba, zenei alkotótársul Dresch Mihályt választva. És itt visszapillantva a szerzőkből-muzsikusokból is gazdag névsor kerekedik; Schubert, Liszt, Beethoven, Sztarvinszkij, Rahmanyinov, Ligeti György, Kálmán Imre, Piazzolla, Rossa László, Kiss Ferenc, Ács Gyula, Lajkó Félix...

A következő nagy fejezet épp az ezredfordulón kezdődik; Horváth Csaba művészeti vezető-koreográfus tizenhét táncszínpadi alkotásával a társulat történetének megkerülhetetlen korszakát jegyzi. Alkotásaiban ideaként és formateremtő elvként kiemelkedő hangsúlyt kap a rítus, amelyben a legeltérőbb témák jutnak bizonyos távolságban, *áttetszőségben* tartja, így azok szinte médiumokként közvetíthetnek a kvázi-világok között. E síkok érintődhetnek, összeérhetnek köznapinak tűnő figurákban (*Alkonyodó*), az allegória- és szimbólumképzés olykor egymáshoz közel eső személyes teremtményeivel (*Etna*), archaikus messzeségben derengő lényekkel (*Szarvashajnal*) vagy épp az előadókban *megérezhető* hiányban (*Szindbád*), illetve a hiány eleven, asszociatív formarendjében (*Ős K.*) és különleges módon egy fogalom ritualizálásában (*Barbárok*). Önálló részt írnak a mítoszokat valamiképp újraértelmező művek (*Orfeusz, Médeia*), s aztán – Ladányi Andrea nyers erejű Lány-alakjával – megszületik *A csodálatos mandarin*; a darabot először Bartók zenéjével, majd az örökösök tiltása miatt zene nélkül láthatja a közönség. Utóbbi változat döbbenetes erővel idézi meg Bartók szellemét, ugyanis ekkor derül ki igazán, mennyire erős, szuverén és eredeti színpadi alkotás született, s még inkább, hogy az többet mutat meg a zene lényegéből, mint gondolhattuk volna.

A táncalkotó absztrakciós hajlamával ekkor már a zenei struktúrák mozgássá boncolásának is nekifog, és a gondolkozásmód színpadi lenyomataiként készülnek majd sorra a kemény rajzú, par excellence táncművek (*Hymn, & Echo*). Horváth nagy biztonsággal elemzi táncá a kortárs klasszikusok jellemzően nem „populáris” vonulatát, így Sosztakovics és Schnittke opusait. Közben pedig művészeti vezetőként a színház felé is nyit, így kerül sor a KET és a Zsámbéki Színházi Bázis közös produkciójában készült *Passió (Stációk)* bemutatójára. – E korszak kiemelkedő eseménye a japán vendégművész, Min Tanaka estje; a Csontváry Kosztka Tivadar festményére utaló *Cédrus* szokatlan módon a butó szellemiségében készült, s a dekorativitás helyett inkább a nyomasztó impressziók irányába viszi a művet. Ugyancsak Horváth idejéhez fűződik az ekkor már vendégként érkező Énekes István *Anna Karenina pályaudvar* címmel alkotott „szürrealis játéka”.

Horváth 2006-os távozása után Szögi dolga megint a keresés, eredményeképp számos fiatal alkotót hív az együtteshez, a vonulatból kiemelkedik Gergye Krisztián, aki a koreográfuselődhöz hasonlóan a rítus té-

máját teszi több szinten is tárgyává, vagy eszközévé, míg eljut saját szintéziséig. Letisztult példái ennek a T.E.S.T. nőkre, illetve férfiakra írt és egymásban bonyolultan tükröződő etüdfüzerei, amelyekhez a koreográfus ugyancsak Sosztakovicstól választ zenét. A képzőművészethez vonzó Gergye *Kilencvenkilencperc* című „kortárs triptichonját” Francis Bacon ihlette, zeneszerzőként pedig Sosztakovics mellett Sztarvinszkij nevét olvasni. Erős felütése ez az újabb korszaknak, amelyben majd egyre több figyelemre méltó darab születik, így Duda Évától az *Aréna* és az *Ismeretlen*, Virág Melindától az *Alter Pars* és a *Csendkoordináták*, Katona Gábertól a *Hangképek*. Az ember létlehetőségeinek, egzisztenciális kihívásainak örök témája persze másokat is megszólít, de a koreográfiai válasz nagyon különböző. Hámor József mintha vonzódná a keleti misztikából fakasztott sejtelmességhez, amely úton könnyű elcsúszni egy hígabb New Age-es világ felé. Az *ArTeRrOr* kezdeti légysága azonban – a hajlékonyan szép, de kissé hosszú folkreminiszenciákkal – végül mégis szikárabbra csupaszul, néhány mozgásszekvencia nyers ismétléséből születik zárlat. Elvontság és érzelmesség találkozik a *Filterben* is, Katonka Zoltán munkájában, és a tematikai sokszínűségben feltűnik egy konkrét irodalmi szál; Virág, Jónás és Hámor társalkotókkal (Gergye, Szögi) fog neki 2010-ben a *Vihar* című drámának, Jónás Zsuzsa *Visszavonhatatlan* címmel Lear sorsába bonyolódik, míg a *Shakespeare-mesék* (Gergye, Vlad'ka Mala, Tárnok Marica) már a KET történetének friss vállalásaihoz vezet.

A túlélés, a kulturális térben való intenzív jelenlét, a fiatal generációk megszólítása jegyében több program is születik; a *Shakespeare-mesék* kapcsán például egy drámapedagógiai projekt indul, míg a MU Terminálra utalva 2011-ben megszervezik a KET Terminált, amelynek nyári képzésén próbatánc alapján kiválasztott fiatalok vehetnek részt. A Monotánc Fesztiválra idén már harmadjára került sor, az elmúlt évben viszont a KETFeszt eseményei hoztak telt házakat a Gödörben (a játszóhelyre gondolva már ez is múlt idő...). A KETFeszt programjában mindenesetre feltűnnek a koprodukciók, amelyekben az együttműködő társulatok koreográfusai egyben a KET alkotói közé is sorolódnak (Gergye Krisztián Társulata, Duda Éva Társulat, Gangaray Dance Company) – a közös munkában viszont kétségtelenül közelebb kerülnek egymáshoz a műfaj táncos és alkotó képviselői is, ami ma önmagában is üdvös lehet, a publikum pedig mindenképpen nyer az „össztáncból”. A társulati stratégia a hazai fellépések és fesztiválmegjelenések mellett a külföldi megmutatkozás lehetőségeire is koncentrált; a szűkebb európai régió országai, városai mellett feltűnnek a távolibb helyek, sőt más kontinensek is (Koppenhága, Riga, Párizs, Dortmund mellett Limassol, Kairó, New York, Houston).

Az improzálás adattárra, a bemutatókra, a táncosok erejére, technikai-plasztikai készenlétére gondolva végül is úgy tűnik, a Közép-Európa Táncszínház rendben van, sőt virul. Csak a társulati lét bizonytalanságára gondolva színeződik jelen idejűvé a kép, amelynek alaptónusa a totális pénzügyi bizonytalanság.

– Milyen változás történt idén a Bethlen Táncműhely életében?

SZÖGI CSABA: A Bethlen Táncműhely 2011. december 31-én megszűnt. A mindenkori kulturális tárca 1988 óta kiemelt művészeti műhelyként tartotta fenn: a VII. kerületi önkormányzattól bérelte a helyet, így biztosították előbb a Rock Színház, majd a Bozsik Yvette Társulat és a Közép-Európa Táncszínház (KET) működését. Eleinte próbateremként funkcionált a helyiség, később a KET a saját időkeretének terhére hétvégeként kinyitotta a kapukat, és rendszeresen előadásokat tartott.

– Tehát a minisztérium bérelte a helyet, és ezenfelül kapott például a KET működési támogatást. Ehhez képest mi változott meg január 1-jétől?

KARLIK JÓZSEF: Azóta a Bethlen Téri Színház Nonprofit Kft. bérlti az önkormányzattól a helyet, és tartja fenn a színházat.

– A KET kap a minisztériumtól működési támogatást, de gondolom, abból helyiségbérlésre nem futja...

SZ. CS.: Nem. Annak arra kell elegendőnek lennie, hogy működjön a Közép-Európa Táncszínház.

– Akkor hát honnan lesz pénz helyiségbérlésre? Egyáltalán milyen összegről van szó?

K. J.: Havi bruttó négyszázezer forintról. És ez csak a bérleti díj, ebben nincsenek benne a közüzemi díjak. Eddig a bérleti díjban a víz- és csatornadíj például benne volt.

SZ. CS.: El kell mondani, hogy ez a bérleti díj sokkal magasabb volna, ha valódi piaci alapon kezelnék. Az eredeti, '88-as szerződés határozatlan időre szól, ezt kellett nekünk most megszerezni, megmenteni. Civil szervezetnek nem adhatták át a bérleti jogot, ezért kellett megalapítanunk a kft.-t. Tulajdonképpen nem is a négyszázezer forint a sok, hanem az a plusz havi kábé egymillió, amibe az összes rezszi – fűtés, világítás, takarítás, gondnok, karbantartás stb. – kerül. Ebben a helyzetben a Bethlen Téri Színház Nonprofit Kft. nem tehet mást, mint hogy bérbe adja a bérelt helyiségeit. Megállapodik a fellépőkkel, társulatokkal a próbákra, az előadásokra, de különböző egyéb konstrukciókon is törjük a fejünket, amelyekkel bevételhez juthatnánk. Ez azért is létkérdés, mert



Túlélőművészet

BESZÉLGETÉS KARLIK JÓZSEFFEL
ÉS SZÖGI CSABÁVAL¹

csak most tudtunk előadó-művészeti szervezatként regisztrálni, tehát ebben az évben még nem pályázhattunk.

– Milyen egyéb konstrukciókkal lehet bevételhez jutni?

K. J.: Erősítjük, támogatjuk a befogadó jelleget. Óradíjat számolunk fel, és nemcsak előadásokra, próbákra adjuk ki a színháztermet, hanem például társasházi közgyűlésre, fotózásra, konferenciákra is.

– Az itt fellépők is óradíjat fizetnek a próbákért?

K. J.: Ez megbeszélés kérdése. Van, aki óradíjat fizet, van, akivel felezzük az előadás jegybevételét, de az utóbbi összeg nem a kft.-é, hanem a KET-é, mert a jegyértékesítés rajta keresztül megy. Általában a fellépőkkel megbeszéljük, mennyi a próbák óradíja, azt kifizetik a Bethlen Téri Színház Kft.-nek, a jegybevétel pedig megfizetjük. Így jut a pénzből a fellépőnek, a kft.-nek és a KET-nek is.

– Akkor a kft. közvetlenül nem is részesedik belőle... Mennyire fontos egyáltalán a jegybevétel növelése?

SZ. CS.: Nagyon.

K. J.: Nagyon, mert a jegybevétel után tudjuk felvenni a tao-támogatást, és azon kívül a KET is komoly bérleti díjat fizet a kft.-nek, tehát fontos, hogy legyen rá pénz.

SZ. CS.: Igen, raktárért, irodáért, próbáért, mindenért fizet a KET...

K. J.: Fix havidíjat és azonfelül óradíjat is.

– Ezek szerint a Bethlen Téri Színház amolyan félig államilag támogatott, félig kereskedelmi színház? Helyes ezt így meghatározni?

SZ. CS.: Igen. A Bethlen Téri Színház azáltal kap önkormányzati támogatást, hogy a helyet kedvezményesen bérlti, egyébként az azonfelül érkező bérleti díjakból, valamint a jegybevétel tao-jából tartja fenn magát.

¹ Karlik József ez év január 1-jétől a Bethlen Téri Színház Nonprofit Kft. ügyvezető igazgatója, Szögi Csaba 1988 óta – különböző funkciókban – a Közép-Európa Táncszínház vezetője. Idén – hogy megmentsék a Bethlen téri játszóhelyet – újszerű működési modellt hoztak létre.

– Engem makacsul a jegybevétel érdekel, ugyanis akkor nevezhető egy színház kereskedelmének, ha a fenntartásához szükséges keretben a jegybevételnek számottevő az aránya. Hogy alakul idén a jegybevételek? Lehet már erre következtetni egy csonka félév után?

K. J.: Azzal, hogy befogadó színház lettünk, nagyon nagy mértékben megnöttek a jegybevételeink. Idén május közepére már a tavalyi összeg kétszeresét teljesítettük.

– Mekkora rész ez a Bethlen téri Színház teljes költségvetésében?

K. J.: Körülbelül húszszázaléknyi.

– Ha ennyire fontos a jegybevétel, miért nem játszottok folyamatosan? Idén már volt bábszínházi, gyerekszínházi, sőt alternatív zenés színházi bemutatótok, de az előadásokat csak egyszer-kétszer tűztétek műsorra.

SZ. CS.: Január közepén kezdhettünk el befogadó színházként dolgozni. Akkor a KET premierjei már ki voltak tűzve. Tulajdonképpen csak arra volt lehetőségünk, hogy a meghívott előadásokkal betömjük a lyukakat. Ebben a kezdeti stádiumban egyébként az a legfontosabb, hogy a közönséget tájékoztassuk arról, hogy itt váltás történt, már nemcsak a KET táncos előadásait lehet látni, hanem más táncos és színházi produkciókat is, valamint bevezettük a gyerek- és családi programokat. A színházi produkcióink látogatottsága előadástól előadásra nő, egyszerűen idő kell ahhoz, hogy a hír terjedjen. Ráadásul a Bethlen Téri Színháznak nincs külön reklámkerete, a színházat is a KET felületein reklámozzuk.

– Apparátusa van-e a Bethlen Téri Színháznak?

SZ. CS.: A táncos produkciókat a KET szervezi, a színházi programokért a FÜGE a felelős, a bábszínházi előadásokat pedig az ESZME-re bíztuk. Mindhármuknak van saját bázisuk, közönséghálózatuk, amit el tudnak érni. De nemcsak az információ eljuttatása a feladatuk. Fontos, hogy a szakmai minőséget is garantálni tudják.

– Az említett ernyőszervezetek vagy „árnyékszínházak” már valóban máshol is bizonyították, hogy nívós előadásokat menedzselnek. De gondolom, nem ingyen dolgoznak. Tehát az anyagiak szempontjából újabb szereplők az ügymenetben, akikkel a bevételen osztozni kell. Az ESZME által szervezett három bábszínházi előadás után volt min osztozni?

K. J.: Az első két előadás még mínuszt produkált, a harmadik már hozta a null szaldót.

– Hány előadást kellene havonta produkálni ahhoz, hogy megérje egy darabot bemutatni?

K. J.: Ha telt házzal menne, mint az utolsó bábszínházi, akkor már havi négygel megtérülne a befektetés.

– Akkor már megérné a fellépőknek, az ESZME-nek és a Bethlen Téri Színháznak is?

K. J.: Igen.

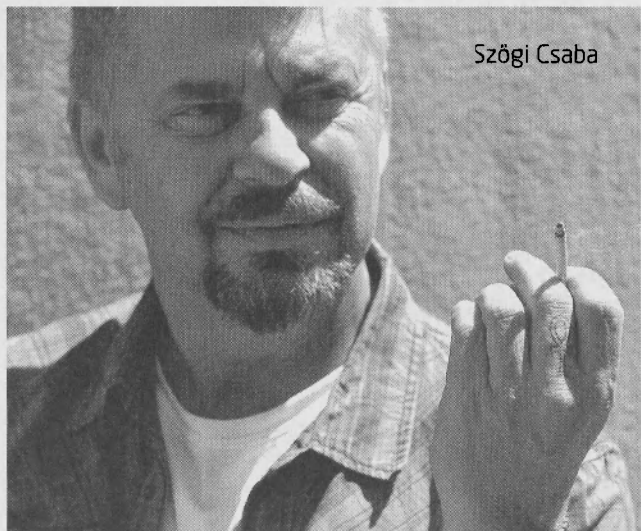
– Egy szépséghiba szerintem van a történetben. A FÜGE, az ESZME, a KET és az itt fellépő független tánc- és színházi társulatok mind-mind kapnak állami támogatást működésre. Elhiszem, hogy fontossá vált a jegybevétel, de itt lényegében állami pénzek egyik zsebből másik zsebbe rakosgatása zajlik.

SZ. CS.: Külső-Erzsébetvárosban egy olyan színház, amelynek küldetése van, amely jó minőségű kortárs előadásokat kínál, pusztán üzleti alapon nem tud megélni. Itt az arányokat kell nézni, hogy mekkora a támo-

gatás, és mekkora a forprofit rész. Az eddigi működésünket körülbelül nyolcvan százalék támogatás és húsz százalék bevétel jellemezte, ezt most megpróbáljuk ötven-ötven százalékra kihozni. A távlati cél persze az, hogy minél kevésbé függjünk az állami támogatástól.

– Milyen arculat-, esetleg profilváltással jár ez? Mindannyian tudjuk, milyen műfajokkal lehet kasszasikert garantálni...

SZ. CS.: Ahogy a táncprodukciók szakmai színvonalát én garantálom, a színházi és gyerekprogramok koncepcióját a FÜGE, illetve az ESZME elnöke határozza meg. Fontos, hogy ők is hosszú távon, bázisként számolnak a Bethlen Téri Színházzal, tehát nem úgy tekintenek rá, hogy megcsináltunk egy előadást,



Szögi Csaba

ezzel letudtuk, és kész. Ez egy speciális tér, itt speciális előadások fognak születni. Ki fog alakulni a színház repertoárja, és az fogja meghatározni az arculatot. Kétségtelen, január óta tűzoltás zajlik, kérdés volt, hogy évad végéig egyáltalán mit sikerül megcsinálnunk, az új partnereinket is meg kellett ismernünk.

– A speciális térről jut eszembe: a telt ház hány nézőt jelent a Bethlenben?

K. J.: Eddig nyolcvanan fértek be, de éppen most cseréltük le a székeinket úgy, hogy a nézőterünk kibővült százhuszasra. Mobil nézőteret is tervezünk, hogy igény esetén megfordíthassuk a mostani helyzetet: ha a nézőteret a játéktéren alakítjuk ki, akkor százötven néző is befér.

– Úgy látom, ambícióból, tenni akarásból nincs hiány a Bethlen téren. De azt gondolom, elsősorban nem rajtatók múlik a jövő. Mi lesz akkor például, ha a legnagyobb bérlő, a KET jóval kevesebb működési támogatást kap idén? Ez – pestiesen szólva – sajnos benne van a pakliban. Az is elképzelhető, hogy be kell zárnotok?

SZ. CS.: A hely, a színház bezárásától annyira nem tartok. Nagyobb veszélynek gondolom a Közép-Európa Táncszínház elsorvadását.

– Hogyhogy? Ha nagyon későn is, és kevesebbet, de valamennyi támogatást fogtok kapni idén, tehát valahogy kihúzzátok az évet. Jövőre pedig vagy pályázik a Bethlen Téri Színház is, vagy ha sikerül közszolgálati szerződést kötnetek, bekerülhettek a kiemelt kategóriába, és akár jóval több pénzhez is juthattok...

SZ. CS.: A KET tavalyi támogatása 28 millió forint volt. Mellette biztosították számunkra a Bethlent, ami – akárhogy is számolom – minimum 16 millió forintot jelentett. A Bethlen Téri Színház Kft. legkorábban jövő ősszel juthat pályázati pénzhez, tehát valamivel több mint egy évet kell kihúzni. Ha addig a KET-nek kell vállalnia a költségek nagy részét, akkor komolyan el kell gondolkodnom, hogy milyen formában tudom működtetni az együtttest. A helyet nem szabad feladnunk, mert amíg van „termelőeszköz”, addig mindig van esély a túlélésre. Ha szűkíteni kell valamelyik tevékenységét, az csak a KET lehet. A lényeg: ha kevesebbet kap a KET, nem engedhetjük meg magunknak, hogy ugyanolyan formációban működjünk tovább.

Karlik József



Schiller Kata felvételei

– Például nem lesz állandó társulat havi fizetéssel?

SZ. CS.: Lehet, egész évre nem, csak fél évre. Lehet, majd csak projektfinanszírozás lesz lehetséges, vagy kevesebb táncos, nem tudom... A legrosszabbra is fel kell készülni, de az nem azt jelenti, hogy megszűnik a KET, hanem hogy jelentősen át kell alakítani a működését.

– Ezek szerint a Bethlen Téri Színház sikere a KET korlátozásával érhető el?

SZ. CS.: Rövid távon lehet.

K. J.: De hosszú távon az ellenkezője is bekövetkezhet: lehet, hogy a Bethlen Téri Színház sikere biztosít nagyobb lehetőségeket a KET-nek.

SZ. CS.: Azt reméljük, hogy hosszú távon a színházra könnyebb lesz támogatást szerezni. A színház színesebb, sokrétűbb, könnyebben értelmezhető, például a családi, az ifjúsági programokkal vonzóbbá tud válni a közönség és a szponzorok szemében is.

– Itt muszáj visszatérnünk a műfaji kérdésekhez. Mennyire akartok nyitni a nívós, de szórakoztató, populáris műfajok felé?

SZ. CS.: Például beszélgetünk, tervezgetünk Méhes Csabával, akinek régi álma egy olyan – az ő mozgásvilágán alapuló – varietészerű pantomimszínház, amelyben humor, egy kis cirkusz is van. Ez szórakoztatás, de egyben szakmai kihívás is. Lehetne itt olyan alternatív varieté, amelyet vendéglátással is összekötnénk, tehát a nézőtérén asztalok lennének és fogyasztás.

– *Be tudnátok fogadni a Pintér Béla Társulatot vagy a TÁP Színházat? Ők mindenhol telt házzal játszanak...*

SZ. CS.: Erre külön pályáznunk kéne. Azt gondolom, velük nem lehetne úgy megegyezni, hogy megfelezzük a jegybevételt. Ők már egy másik kategóriába tartoznak, másogy is működnek.

– *Miért nem csináltok igényes dumaszínházat? Egy ember egy mikrofonnal nemrég a Thália Színházat is megtöltötte. Vagy hogy komolyabb szakmai kihívást is említsek, az alternatív stílusú, kortárs ízlésű, színvonalas zenés, táncos közéleti varietére, kabaréra szerintem tódulnának a nézők...*

SZ. CS.: Mindenre nyitottak vagyunk, sok mindent szívesen kipróbálnánk, de szeretnénk a saját közegünkből elindulni, ezért is említettem példának a Méhes Csabával folytatott tárgyalásainkat.

– *Vidéki, esetleg határon túli színházak befogadásáról gondolkodtok-e? Közülük soknak vannak stúdióprogramjai, nem egynek éppen közönségbarát alternatív előadásai.*

SZ. CS.: Ez is pályázatfüggő, mert komoly fix kiadás van vele: az utaztatás. A Bethlen Téri Színház szívesen pályázna ilyen programokra, kérdés, hogy Budapest VII. kerületében mennyire van igény vidéki, illetve határon túli előadásokra.

– *Azt tapasztalom, hogy néhány előadást megtöltenek azok a nézők, akiknek vidéki vagy határon túli gyökereik vannak. Rengeteg ilyen ember él a fővárosban.*

SZ. CS.: Hosszú távon látok fantáziát a dologban, de biztos, hogy kell hozzá egy stabil pénzügyi alap, amit akár az NKA-tól is meg lehetne szerezni pályázati úton.

– *Ha már hosszú távról beszélünk, megkérdezem, vannak-e iskolai drámapedagógiai programokkal kapcsolatos terveitek. Sok anyagi gondokkal küzdő független formáció fordul erre, mert viszonylag kevés pénzből lehet – hosszú távon – biztató eredményeket elérni. A befogadó MU Színház is szoros kapcsolatokat ápol a környező iskolákkal...*

SZ. CS.: A Shakespeare-mesékkel mi is elindítottuk – drámapedagógusok bevonásával – a befogadó színházi programunkat, folyamatosan építjük az együttműködések rendszerét. Nagyon nehéz az iskolákkal kapcsolatot létesíteni, még ha a készség meg is van bennük, rengeteg logisztikai probléma merül fel. De a Bethlen Gábor téren két nagy egyetem is működik (egy amerikai alapítványi egyetem, a McDaniel és az Állatorvos-tudományi Egyetem, valamint két sarokkal messzebb a Kommunikációs Főiskola), rájuk gondolva hoztuk létre a Bunker Klubot, amelyhez klubkártyarendszer is kapcsolódik kedvezményekkel a Bethlen Téri Színház kávézójában és a színház programjain. Klubmozit is csinálunk, merthogy a Bethlen vagy ötven évig mozi volt, beszereltük a projektorunkat, tudunk filmet vetíteni. Építgetjük a támogatói köreinket az ötezer forintos székvásárlástól a VIP-kategóriáig. Ha jövőre állami támogatást is kap a Bethlen Téri Színház, és főszponzorunk is lesz, akkor talán rentábilissá válunk, és talán hosszú távon elképzelhető lesz, hogy megrendelőként is fel tudunk lépni, azaz helyspecifikus produkciók készítésére fogunk felkérni alkotókat.

– *Mikor térhetek vissza a témára, mikor számolhatok be konkrét eredményekről?*

K. J.: Ha jól alakul, akár egy év múlva.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Dragan Klaić

Vezetés, igazgatás és kultúrpolitika

KÖZSZÍNHÁZAK A RECESSZIÓBAN

A növekvő nyomást, amelynek az európai közszínházak ki vannak téve, nagymértékben tovább fokozta a 2008/2009-es gazdasági recesszió és a kormánysszubszenciók ezzel kapcsolatos csökkentése. Mi több, a recesszió és folyamatai, úgy látszik, kihatottak a művészeteknek juttatott támogatások politikai megítélésére is. Mintegy hatvan éven keresztül Európában meglehetősen széles politikai és társadalmi konszenzus hagyta jóvá, hogy a minőségi művészeti intézmények a közösségnek nyújtott teljesítményük fejében állami szubszenciót érdemelnek. Hogy ez mekkora legyen, és milyen feltételek szerint, milyen processzus keretében ítélik oda, az nem elvi kikötéseken, hanem a nemzeti, majd később a regionális és a városi pénzforrásokon és megegyezéseken múlt. A szubszenciók hatása és hatékonysága fokozatosan vált fontos vagy épp aggályos kérdéssé, és a támogatott művészeti intézmények pénzügyi teljesítménye a legtöbb európai országban foglalkoztatni kezdte a szubszenciókat nyújtó szervezetet. Az előadó-művészeti intézmények számára ez azt jelentette, hogy érdemeik elbírálása attól a képességüktől függött, hogy a támogatáson felül mennyi saját bevételt termelnek meg; a játékterek elbírálásának legfőbb szempontja pedig az eladott helyek átlagos száma lett. A hatóságok valamennyi, szubszencióban részesülő intézményt egyre növekvő számú további elvárással és követelménnyel szembesítették, és a közpénz egy részét oktatási és szolgáltatási célokra, mobilitásra, nemzetközi profilra, multikulturális programokra stb. tartották fenn. Mivel az elérhető művészeti támogatások összességében folyamatosan csökkeni fog, elképzelhetjük, milyen súlyosan érinti majd ez a folyamat a művészeti intézményeket – sokkal inkább, mint a kulturális örökséget ápoló létesítményeket, például a múzeumi gyűjteményeket, amelyek minimális fenntartási igényeit csak egy bizonyos határig lehet vitatni.

Miután 2010 tavaszán az angliai Arts Council szubszencióit kezdetben csak 5 százalékkal csökkentették, az új konzervatív-liberális kormánynak az a szándéka, hogy minden minisztérium költségvetését 40 százalékkal lefaragják, az angol előadó-művészeti intézmények számára azt jelentette, hogy a falon megjelent az

írás. A *The Guardian* és más médiumok hasábjain és blogjaiban élénk vita tört ki a művészetek céljáról egy civilizált társadalomban. A vita intenzitásából kitűnt, hogy a résztvevők tudják: a művészetek közösségi szubszencionálásának elve immár nem tekinthető magától értetődőnek – ellenkezőleg: azt igényli, hogy szenvedélyesen kiálljanak mellette, és friss érvekkel erősítsék meg. Mark Ravenhill azt fejtegette, hogy az előadó-művészeti intézményeknek mindenekelőtt csökkenteniük kellene túlduzzasztott kommunikációs, menedzseri és forrásgyűjtő apparátusukat, hogy minél több pénzt takarítsanak meg alapvető feladatuk, azaz színházi előadások létrehozásának céljára. A vita más résztvevői azt bizonygatták, hogy a művészet jót tesz a gazdaságnak, sőt kiemelték, milyen fontos a jegyeladásból származó áfa összege, de John Kay a *The Financial Times*-ben egykettőre a helyükre tette őket, leleplezve a gazdasági gondolkodás álságos mivoltát, és elítélve a megrendelt és magasán honorált hatástanulmányok végtelen áradatát, amelyek a költségeket szembeállítják a haszonnal, de a művészi tevékenység kulturális hatásairól nem vesznek tudomást.

Ugyanebben az időben Bulgáriában hatalmas felháborodást keltett a kulturális miniszter suta manővere, hogy a költségek csökkentése érdekében egyes városokban mechanikusan összevonjon bizonyos társulatokat. Ám a felzúdulás során nem merültek fel új, elvi alapon álló érvek amellett, hogy legalább egy állandó színtársulathoz minden városnak joga van. A szakma nem állt elő új javaslatokkal a kommunizmustól örökölt anakronisztikus színházi modell korszerűsítésére, holott a húsz éve tartó átmeneti korszakban az elszegényedett, és művészi tartalékait is felélte – a vitának immár arról kellene szólnia, hogyan orvosolják a szóban forgó modell mind hosszabbra nyúló intézményi és rendszerbeli kifáradását.

Olaszországban, ahol az állami pénztartalékok zsu-gorodását a Berlusconi-féle médiagépezet sem tudja eltüntetni, az előadó-művészeti szakma körében fatalizmus és csökönnyösen görcsös túlélési erőfeszítések harapóztak el. Az operaházi igazgatóságok részéről nem mutatkozik felelősségérzet az évek folyamán felhalmozott, majd félmilliárd eurós deficit miatt, és senki sem kezdeményezi a banki alapítványokat és a különböző hatósági szinteket összekuszáló, nehéz-

kes vezetési struktúrák megreformálását. A terület legfőbb jellemzője, hogy hallgatólagosan mindenki elfogadja a folyamatosan zsugorodó teljesítményt, a produkciók számának csökkenését, a szezonok rövidülését és az ideiglenes szerződések növekvő számát, valamint a romlékony kezdeményezések és szervezetek következetes felkarolását, főleg a kisebb helységeken, ahol ezek a szervezetek családtagok, barátok, támogatásra kész kisvállalkozások és helyi csoportok informális, de annál szorosabb hálózatán, továbbá a szürkegazdaságon és a helyi szolidaritáson nyugszanak.

Görögországban, amelyet az EU és az IMF az állami pénzügyek gigászi nagyjavítására kényszerített, a nagy felfordulás, a repterek földi személyzete, a vasutasok, a teherautó-sofőrök, a hajók és kompok dolgozói, a közalkalmazottak és az összes többi szakma sztrájkja és ellenállása közepette a közszínházak nyomorúsága észrevétlen maradt. 2010 kaotikus nyarán a kormány rendszabályaival szembeni általános engedelmesség csak tovább rontott a helyzeten, mert elijesztette Görögországtól a külföldi turistákat. Mindeközben azonban az athéni, epidauroszi és egyéb színházi fesztiválok program szerint zajlottak, ha talán közönségük meg is fogyatkozott.

Szerte Európában a színházi szakma képviselőinek bőségesen van okuk aggodalomra: vajon a művészetek állami támogatását illető nagy múltú konszenzus csak ideiglenesen gyengült-e meg, avagy végképp összeomlott? Am még ha ez a fejlemény csak rövid életű is, és csak a pánik szülte, mivel a politikusok megrettentek a recesszió és a növekvő adósság kettős fenyegetésétől, a művészetek terén elszenvedett kár komoly lehet, a felépülés pedig lassú és bizonytalan. Ha azonban a 2008/2009-es recesszióból való kilábalással egy távlatosabb paradigmaváltás jár, amelynek keretében a politika nem vállal többé felelősséget a közösségi kultúráért, ha a váltás, ahelyett hogy csak a politikai pragmatizmus és a spórolós háztartás-vezetés manővere volna, sokkal inkább az Európában hatalmon lévő liberális és konzervatív pártok közös ideológiai meggyőződését tükrözi, akkor egészen másról van szó: a közösségi kultúra feláldozásáról az üzleties szellemű kulturális ipar túlsúlya javára. Angliában több ok is valószínűsíti, hogy a recesszió csak ürügy olyan, régóta gyökeret eresztett ideológiai meggyőződések törvényesítésére, amilyen a kormány támogatásának minimalizálása és a piac hegemoniájának érvényesítése a többi területhez hasonlóan a kulturális termelés vonatkozásában is. Ha ez igaz, akkor a váltást, amelyet az amerikai neoliberalis preferenciák ösztönöznek, valószínűleg – mint a múltban már annyiszor – Európa-szerte utánozni fogják. A közszínháznak ekkor majd fel kell fognia, hogy tulajdon fennmaradása forog kockán. A színházi vezetőkkel, igazgatótanácsokkal, közösségekkel és hálózatokkal szemben az elvárás nem kevesebb, mint hogy új és finom hangolt politikai érvekkel álljanak elő, de a politikusokat olyan hiteles gyakorlati javaslatokkal is szembesítsék, amelyek alternatívát jelenthetnek a szubvenció mechanikus lefaragásához és egyéb, a bürokrácia számára most is, a továbbiakban is oly kedves önkényes rendszabályokhoz képest.

A vezetésről. Képzeld meg egy kulturális szupermenről

Minél inkább elvárják egy nem profitszerzésre létesült kulturális szervezettől, hogy üzleti vállalkozásként viselkedjen, annál több vezetési koncepciót kényszerítenek rá. A vezetésre és varázserőjű problémamegoldó képességére való hagyatkozás ugyancsak az amerikai politikában és üzleti szellemben gyökerezik, elsőnek azonban Angliában karolták fel, ahol gyorsan áterjedt a kulturális szektorról szóló diskurzusra, majd szétterült egész Európában. Az Egyesült Királyság továbbra is elharcosa a közösségi és magánjellegű forrásokhoz köthető kulturális vezető-képző programoknak. Az individualista, elitista és lényegileg anti-egalitárius vezetési értelmezések elfedik a nonprofit kulturális szervezetekben támadt rendszer alapúságot, lévén hogy ez utóbbitakat meggyengítette és összezavarta a globalizáció és a migráció, teljesítményüket kérdésessé tette reprezentatív jelentőségük kétségbevonása, hírnevükre pedig árnyékot borított az erőszakosan nyomuló üzleties kulturális ipar és annak sztárkultusza. A kulturális közintézmények elleni kihívást, amelyet Pachter és Landry oly találóan ír le, nem redukálhatjuk egyedül a vezetés kérdésére és a vele járó állítólagos megoldásra: a vezetőre, akit egyfajta kulturális szupermennek képzelnek, akinek művészi víziója van, aki ért a média nyelvén, ösztönzően hat a személyi állományra, remekel az adományok gyűjtésében, a szponzorok kedvence, és egy nagy jelentőségű nemzetközi hálózathoz kapcsolódik. Az ilyen hiperbolikus, robotszerű arckép aligha illik hús-vér emberekre; továbbá nem valószínű, hogy az olyan kivételes személyiségek, akik netán megközelítik ezt az idealizált ábrázolást, éppen a közösségi kultúra csúcspozícióit céloznák meg, avagy fejedelmek ajánlólistáira kéredezkednének fel. Sokkal valószínűbb, hogy az ilyen abszolút bajnokok inkább a nagyvállalatok vezető pozícióit választják, a velük járó hatalmas fizetéssel és számtalan extrával, avagy választással elérhető közhivatalra pályáznak, amely egyben politikai tekintélyt és hatalmat jelent számukra, esetleg azt a rangot, dicsfényt és vagyont részesítik előnyben, amelyet a médiában befutott karrier biztosít.

Az előadó-művészeti szervezetekben a vezetés kontextusba helyezését elsősorban az intézmény típusa és mérete határozza meg. A komplex szerkezetű operaházakban, a nagy együtteseknél, a több játékhellyel rendelkező nagy komplexumoknál, valamint a saját társulattal és egy vagy akár több játszóhellyel rendelkező szervezeteknél óhatatlanul létezik valamilyen menedzselési rangsor, amelyen belül a vezetést nagy hatalmi koncentráció, magas fokon látható jelenlét és jelentős presztízs illeti meg, függetlenül attól, hogy a posztot művész vagy producer, menedzser vagy intendáns tölti-e be. Közepes és annál kisebb előadó-művészeti szervezetekben a rangsor is kurtább, és a vezetői posztot szimbolikus, kevésbé hivatalos módon töltik be; ilyenkor az alkotófolyamat kollektív jellegét könnyedebben élék meg és értékelik – még akkor is, ha a hatvanas és hetvenes években oly népszerű kollektív alkotás, közös döntéshozatal és szigorú egyli-

tarizmus bálványozását már levetkezték. Bár az előadó-művészeti szervezetek professzionalizálódása részeként a menedzselési funkciók és feladatok megszorodtak, és megszaporozódtak a kommunikációs, piackutatási és pénzgyűjtő munkakörök, még változatlanul tovább él az a kollektív meggyőződés, miszerint a szervezet lelke továbbra is a művészi munka marad: ez határozza meg a szervezet identitását és értékét, és életben tartását nem lehet rábízni valamilyen szerződött külső félre. A legfontosabb művészi döntések még fesztiválok és önálló produkciók nélküli befogadó színházak esetében is a műsor összeállítójának szerepében koncentrálnak, és mind a szervezetben belül, mind azon kívül ezeket a döntéseket tartják meghatározónak.

Egyes színházi szervezeteket mindenestől az alapítóikkal azonosítanak, akik hosszú időn át őrzik vezetői pozíciójukat, és tartósan meghatározzák a szervezet művészi identitását: a Théâtre du Soleil éppoly elképzelhetetlen Ariane Mnouchkine, mint az Odin Teatret Eugenio Barba és a Rosas Anne Teresa de Keersmaeker nélkül. A Forsythe, Emma Dante, Pippo Delbono és sokan mások által létrehozott társulatok gátlások nélkül viselik alapítóik és állandó vezetőik nevét. A fesztiválokon még most is gyakori az alapító atyák és anyák tartós vezető szerepe, de számos bizonyíték szól amellett, hogy ez fékezheti a növekedést, a fejlődést és a kontextus változásaihoz való alkalmazkodást, és végső soron a szervezet fennmaradását is veszélyeztetheti.

A színházi vezető állandó interakcióban van együttesekkel és sztárokkal, teamekkel és csapatokkal, hatóságokkal és szolgáltatókkal, művészekkel, művészeti munkatársakkal és igazgatótanácsokkal, valamint menedzselési, adminisztratív és műszaki beosztottakkal. Bár az egyes felelőségek átruházása elkerülhetetlen, a vezető az utolsó cseppig megéli e funkciók és feladatok egymástól való függésének strukturális feszültségeit, miközben folyamatosan munkálkodik az egész vállalkozás személyes felelősségi köreinek, preferenciáinak és tudatos szolgálatának finomhangolásán. A mai, rögeszmésen médiafüggő kultúrában a színházi vezető a külvilág felé is érzékelteti vezetői szerepét, nevezetesen a közönség és a média, a támogatók, szponzorok, jelentősebb adományozók, más vezetők, kollégák, támogatók és versenytársak előtt.

Az opera gépezete által megkövetelt komplex kollektív tevékenységben nagyon sok múlik a csúcsetvezetőknél. Gérard Mortier a brüsszeli La Monnaie/De Muntot az európai operaházak élcsoportjába lőtte. Ezután az 1989-ben megnyitott Opéra Bastille-t fejlesztette valóban demokratikus kulturális központtá, többek közt a legmerészebb művészek, például Peter Sellars, Bill Viola videoművész, a La Fura dels Baus, Robert Wilson és Anselm Kiefer szerződésével. Most, hogy 2010-ben Madridba tette át székhelyét, van rá esély, hogy megis-



Flora Bemporad felvétele

1.

méltódik a De Munt nagy kalandja, és a spanyol főváros jelentős operai központ lesz, ami ez idő szerint nem mondható el róla. Amszterdamban, közel húszéves vezetői ténykedése alatt, Pierre Audi gondoskodott róla, hogy a De Nederlandse Opera (www.dno.nl) teljes befogadóképességéig megtöltse az 1986-ban megnyitott Muziektheater (www.het-muziektheater.nl), részben saját produkcióival, részben a meghívott és többször is visszahívott fantasztikus rendezők munkáival. Amszterdam, amely nem rendelkezett kivételes jelentőségű operai hagyománnyal, és küszködött egy új, sok vitát és frusztrációt kiváltó épülettel, kiváltságos operavárossá fejlődött, ahol rendszeresen kerül sor új operák ősbemutatójára, emlékezetes klasszikusfelújításokra, összefüggő Janáček-, Mozart- és Monteverdi-sorozatokra, és olyan gigászi logisztikai vállalkozásokra, amilyen a wagneri *Ring* és Berlioz *A trójaiakja*. A DNO produktivitása viszonylag szerény szubvencióval, de igen hatékony vállalkozási modell alapján valósul meg: az épület szolgáltatásain, valamint a műszaki és közönségszolgálati személyzetén az opera a Nemzeti Balettel osztozik. Állandó alkalmazásban csak a kórus van, a szólistákat egyenként szerződtek néhány hét próbamunkára és nyolc-kilenc előadásra mindössze négy héten belül, és minden produkcióra más hollandiai szimfonikus zenekart vagy alkalmanként kamaraegyüttest szerződtenek. Budapestén Kovalik Balázs rendező új ízlést és stílust injekciózott a tiszteletre méltó, de megfáradt Állami Operaházba (www.opera.hu) a maga *Elektra*-, *Fidelio*- és *Turandot*-produkcióival, majd az intézmény művészeti vezetője lett. Ám mielőtt lényeges változtatásokat vezethetett volna be, 2010-ben az új jobboldali kormány elmozdította.

A tiszteletet érdemlő művészeti vezető képes rá, hogy a bonyolult és láthatatlan művészi folyamatokat összekösse a társadalommal és a környező közösségekkel, ahelyett, hogy az előadó-művészeti szervezetet üzleti vállalkozásnak tartaná, vagy a politika útjársának szegődne; remélhetőleg olyan emberről van



1. Eugenio Barba a Theatrum Mundi próbáján
2. A Rosas előadása
3. A La Fura dels Baus produkciója

telekre és a globális trendekre. Dióhéjban tehát az a színházi szervezet, amely vezetőt keres magának, igyekezzen olyan embert találni, akinek kifinomult érzéke van a helyhez és az időhöz, képes öt évre előre látni, érti a maga közvetlen környezetét, és képes azt összekapcsolni a külvilággal. Továbbá képesnek kell lennie a munkatársak ösztönzésére és motiválására, növelnie kell az igazgatótanács, a személyzet, a társult művészek és a közönség interkulturális hozzáértését, és ahelyett, hogy csupán a táblázatokkal bána ügyesen, és könnyörtelenül dolgozná át a költségvetést, a személyzet alkalmazását és elbocsátását is kellő határozottsággal intézi.

Az állandó társulatok, játékhelyek, önálló produkciókat alkotó színházak, fesztiválok és egyéb színházi szervezetek művészeti vezetésének kinevezése kiterjed tekintélyes közpénzek ellenőrzésének jogkörére is. Ezért a mandátumot mindenképpen négy évre kell korlátozni, és csak kivételesen hiteles és magas színvonalú teljesítmény esetén lehetne egy ízben meghosszabbítani. Ekként a vezetői posztok legalább kissé jobban összehangolódnának a legtöbb előadóművész jelenleg szokásos rövid távú szerződésével, amely egyetlen produkció időben korlátozott szerződésére vagy legjobb esetben is egyetlen évadra szól. Az állandó társulatok határozatlan idejű szerződésének gyakorlatától a legtöbb európai ország gyors ütemben válik meg, és a kulturális igazgatás terén mindinkább szabványnak számít a közszínházak vezetőinek korlátozott idejű alkalmazása.



szó, aki a művészi alkotást állampolgári funkciónak tartja, nem pedig a politikai hatalom vagy bármilyen csoportidentitás reprezentánsának. A művészeti vezető kívánatos szaktudásához tartozik továbbá az a képesség, hogy a szervezetet egy középtávú fejlesztési stratégia révén fenntarthatóvá és önálló arculatúvá tegye; az a jövőbe látó szemlélet, amely felismeri a soron következő kihívásokat és alkalmakat; és az a személyes dialektika, amely egyszerre figyel a helyi felté-

Az igazgatás kérdései. Az igazgatótanács mint az autonómia bástyája

Még a legerősebb és legrátermettebb színházi vezetőnek is szüksége van arra, hogy valakinek felelősséggel tartozzon, különösen a közszínházakban, amelyek állami szubvencióra vannak utalva, és amelyekről elvárják, hogy a közösséget szolgálják. A vezetőket olyasvalakinek kell kiválasztania és kineveznie, akinek jog-

köre magában foglalja ellenőrzésüket, sőt elbocsátásukat is, mint ahogy szükség van olyasvalakire is, aki gondját viseli örökségüknek és az adott szervezet folyamatos működésének, vagyis mandátumuk lejártá, nyugdíjba vonulásuk vagy más okból való távozásuk esetében megtervezi utódlásukat. Ezeket a kulcsfontosságú feladatokat ajánlatosabb az adott szervezet autonóm igazgatótanácsára bízni, semmint az intézményt szubvencionáló állami hatóságra, egy politikai testületre vagy egy politikai végrehajtó tisztség betöltőjére ruházni. Hogy miért? Mert az autonóm igazgatótanács elsősorban és mindenekelőtt a szervezet érdekeit tartja szem előtt, míg egy politikai testület vagy a politikai meghatalmazott elsőrendűen testülete politikai megfontolásait vagy tisztsége hatalmi meghatározottságát képviseli. Az igazgatótanács, legalábbis bizonyos mértékig, elszigeteli az alkotófolyamatot a politikai beavatkozástól, kezeskedik autonómiájáról, és vállalja a felelősséget azokért az intézményi, szervezeti és pénzügyi problémakörökért, amelyek a művészi alkotás számára optimális feltételeket teremtenek.

Az Európában honos kulturális igazgatás változatos formáiról vagy akár csak a színházművészet terén uralkodó igazgatási modellekről és gyakorlatokról lehetetlenség általánosságban szólni. Míg az EU és az egyes országok szabályozásainak megjelenésével a vállalati igazgatás az érdeklődés homlokterébe került, a kulturális igazgatás területe meglehetősen elhanyagolt és kezdetleges. Gyakori feltételezés, hogy az dönt, aki fizet. Ez annyit jelent, hogy a szubvenciókat osztó állami hatóság közvetlenül jelöli ki és bocsátja el a színházi szervezet vezető tisztségviselőit. Sok országban a közszínházaknak nincs is saját igazgatótanácsuk, mivel az ilyeneket nem autonóm szerveknek, hanem az állami hatóság egyik szolgáltatásának tekintik. Ezekben az esetekben közvetlenül a városi önkormányzat megfelelő tisztségviselője, a regionális kulturális osztály feje vagy egyenesen a kulturális miniszter dönt mindenben, ő választja ki, bocsátja el, ellenőrzi vagy számoltatja be a vezetőket. A kulturális tisztségek politizálódása odáig mehet, hogy a választások után a győztes párt vezetői kirúghatják a közszínházak vezetőit, és saját lojális híveiket ültetik a helyükbe. Közép- és Kelet-Európában például a legtöbb színházi igazgatótanácsnak, amennyiben egyáltalán vannak ilyenek, formális vagy pusztán tanácsadói szerepe van, mivel a politikusok beavatkozása megbénította vagy fölöslegessé tette őket. A XX. század végéig Németországban és Ausztriában általános gyakorlat volt, hogy a közszínházak igazgatótanácsának elnöki tisztét vezető politikusok töltötték be, azon az alapon, hogy a színházakra fordított közpénz máskülönben nem volna biztonságban. Sok kisebb előadó-művészeti létesítményben, amely jogi szempontból egyesületként működik, és alkalmi állami szubvenciókból él, az igazgatótanácsok a művészeti vezető barátaiból állnak, és ennek következtében szerepük inkább a támogatás, semmint az igazgatás és az ellenőrzés.

Európában a színházi szervezetek és egyéb kulturális intézmények igazgatótanácsai, ha egyáltalán léteznek, különbözőképpen jönnek létre. Ha egyesületről van szó, az igazgatótanácsot, legalábbis formailag,

a taggyűlés választja meg; ha a színházi szervezet másfajta jogi státussal jött létre, az igazgatótanács tagjait az alapítóból és a legfőbb anyagi támogatóból álló testület jelöli ki, sőt az elnököt is megválasztja. Ugyanígy előfordul, hogy a színházi szervezet alapokmányában megnevezett köztestületek, magánalapítványok és szakmai szervezetek tagokat delegálnak az igazgatótanácsba; és létezik olyan változat is, hogy az aktuális igazgatótanács tagok üresedés esetén új tagot kooptálnak. Mindezen rendszereknek megvannak a maguk előnyei és hátrányai, és szilárdan gyökereznek az adott ország kulturális és politikai hagyományaiban, minek következtében az országon belül magától értetődőnek, normaérvényűnek számítanak. Az igazgatótanácsok kialakításában a nemek közötti egyenlőség csak lassan érvényesül – túlnyomórészt a férfiak dominálnak, noha egyre több nőt neveznek ki vezető pozíciókba. A vállalatok igazgatótanácsai helyiségeinek rossz hírű üvegmennyezete a közösségi kultúrában is megtalálható.

Mindezen kialakítási módszerek és nagyságbeli különbségek ellenére a közszínházi igazgatótanácsok hatásköre alapvetően azonos: stratégiai döntéseket hoznak, ellenőrzik megvalósításukat, értékeli a szervezet és legfőbb vezetője működését. Állandó feladatuk, hogy a szervezeten belüli munkafolyamatokat kritikusán értékeljék, és nyomon kövessék intézményüknek a szélesebb kulturális kontextusra gyakorolt hatását.

Az igazgatótanácsnak az a feladata, hogy védelmezze a szervezet autonómiáját és alkotófolyamatait, valamint a közérdeklődéssel való összhangját, érzékeny egyensúlyozást kíván. Az autonómia nem eleve adott állapot, és nem tévesztendő össze a függetlenséggel. Dinamikus és változtatható viszonyoknak kell tekinteni, amely folyamatos egyeztetések, védelmezés és újbóli megerősítés által létezik; tudomásul kell vennie a szervezetnek más tényezőkkel – szponzorok, partnerek, vetélytársak, munkatársak, médiumok, nézők stb. – való kölcsönhatását és egymástól való kölcsönös függését. A színházi szervezetek esetében az intézményi autonómia magában foglalja a művészi autonómia érzékeny, de alapvetően fontos aspektusát, amely összefügg a műsor kialakítását célzó művészi döntésekkel, a munkatársak megválasztásával, az alkotói folyamattal és a közönségnek való feltalálás módjával. Mivel a színházi produkció létrehozása komplex, művészi, pénzügyi és műszaki erőforrásoknak alávetett, továbbá jelentős logisztikai és tervezőmunkát igénylő tevékenység, nehezen képzelhető el, hogy a művészi autonómia létezhet és védelmet kaphat intézményi autonómia nélkül. A művészek igen érzékenyek a művészi autonómia problémáira; nemcsak külső beavatkozás-ként élik meg őket, hanem az alkotó teamen vagy szereplőgárdán belüli feszültségforrásként is a különböző egyéni elgondolások és megközelítések, illetve más szolgáltatórészlegek és osztályok és saját szervezetük között.

A kulturális szervezetek igazgatótanácsaitól elvárható, hogy biztosítsák az intézményes fejlődést és folyamatosságot, noha az előadó-művészet szervezeti-

* Üvegmennyezetnek (*glass ceiling*) nevezik azt a grafikont, amely a férfiak és a nők fizetésének egyenlőtlenségeit illusztrálja egyenlő szakmai képzettség és rátermettség esetén. – *A ford.*

ben a folyamatosságnak más a jelentése és az értéke, mint például egy múzeum esetében. Az előadó-művészetekben a folyamatosság nem számít abszolút értéknek, és jelentheti a rutinnal vagy akár a művészi stagnálással szembeni elnézést is. A folyamatosság megszakadásának meglehetnek a maga érdemei, sőt szükség is lehet rá egy új művészi fázis meghonosítása végett. Egyaránt elősegítheti egy fesztivál arculatának újrafogalmazását, egy új játékhely felépítésének, avagy a meglévő renoválásának elhatározását, a társulat produkciós modelljének átalakítását, egy intenzív vendégjátékprogram bevezetését, a társulat átköltözését egy másik, kedvezőbb feltételeket kínáló városba, avagy a vezető művészi team felfrissítését. Mindezek a megtervezett és gondosan megfogalmazott diszkontinuitás pozitív döntései lehetnek, amelyeket az érintettek egyáltalán nem érznek kényszerűnek.

Kevés példa van olyan szervezetekre, amelyek külső nyomás, például az anyagi támogatás megvonásának veszélye nélkül, önként függesztenék fel tevékenységüket. 1990-ben Ritsaert ten Cate, a legendás producer, nemzetközi kísérleti előadások előmozdítója bejelentette, hogy az amszterdami Leidsepleint körülvevő játékhelyeken zajló Touch Time fesztivál befejezése után megszűnteti Mickery nevű szervezetét a nemzetközi együttműködés politikai támogatásának hiánya és elégtelen anyagi támogatás miatt. 2000-ben Rose Fenton és Lucy Neal döntött úgy, hogy megszűntetik 1981-ben alapított LIFT fesztiváljuk (www.liftfestival.com) eredeti modelljét, mert úgy érezték: sikerült a nemzetközi színházat Londonban széles körben hozzáférhetővé tenniük, és ezzel teljesítették eredeti küldetésüket. A LIFT mint fesztivál túlnőtt keretein, és inkább a nyitott, kísérleti, kutató és produkciós munka fórumává alakult. Mindkét esetben a művészeti döntés az igazgatótanács teljes támogatását élvezte.

Az igazgatótanács által képviselt és biztosított közérdeket nehéz megragadni és megfogalmazni, mert egy pluralista demokrácia gazdag, sokrétű kulturális kontextusában a fogalom óhatatlanul diffúz és heterogén lesz. Mindazonáltal a színházi szervezetek vonatkozásában azt jelenti, hogy a testület állandó figyelmet szentel a művészi és kulturális sokszínűségnek, a társadalmi, gazdasági és kulturális szempontoknak, a működés és a gazdálkodás elszámoltathatóságának és átláthatóságának, valamint a megfelelő művészi színvonalnak és a közönség nevelésének. Bizonyos válsághelyzetekben az igazgatótanács különös felelősséget visel a művészi színvonal és az autonómia fenntartásáért. Tipikus példa lehet az az eset, amikor a szervezetben, többnyire egy, a helyi véleményformálók egy csoportját irritáló és erős negatív reakciókat provokáló előadás miatt, intenzív belső nézeteltérések dőlnek, avagy egy pénzügyi válságban – okozza bár a deficit vagy egy jelentősebb pénzforrás, illetve szponzor elvesztése – kell a folyamatosságot és a konszolidációt biztosítani.

Mind a nyilvános viszály, mind a pénzügyi krízis erős és jól összehangolt igazgatótanácsot igényel, amely olyan átütő stratégiai választ képes adni, hogy az a médiában is megjelenjen, és mozgósítsa a támo-

gatókat és partnereket. Mindazonáltal az ilyen válságok destabilizálják, sőt meg is nyomoríthatják a színházi szervezetet, elidegeníthetik közönsége egy részétől, vagy csorbítják a jó híret. Belső vita esetén az igazgatótanács azzal segíthet, ha további vitalehetőségekre teremt alkalmat a különböző nézetek, érvek és szempontok megnyilvánulása érdekében, és tekintet nélkül ama véleményformáló csoportokra, amelyek sértettnek, megbántottnak vagy mellőzöttnek tartják magukat, védelmébe veszi a művészi kifejezés szabadságát. Mai médiatársadalmunkban az érintett csoportoknak bőségesen van alkalmuk alternatív nézetek és narratívák kifejtésére, és módjukban áll létrehozni önreprezentációjuk alternatív változatait, de ahhoz nincs joguk, hogy egy színházat cenzúrázni vagy elhallgattatni próbáljanak, a művészeket és a közönséget pedig bosszúval és erőszakkal fenyegezzék.

Pénzügyi válság esetén az igazgatótanácsnak elsősorban a saját felelősségét kell megvizsgálnia – amely felhalmozódott és fel nem fedezett deficit esetén igazán egyértelmű –, és olyan pénzügyi stabilizáló stratégiát kell előmozdítania, amely esetleg jelentős átszervezéssel, a munkafolyamatok és a kiadások átstrukturálásával, valamint esetleg a művészi és gazdasági vezetést is érintő létszámcsökkentéssel jár. A vezető tisztségviselők egyszerűen nem vészelhetnek át egy belső viszályt, nem küszöbölhetik ki a pénzügyi válságot, és nem kezdeményezhetnek átszervezést, ha nem élvezik az igazgatótanács hatékony támogatását; ugyanakkor nyomásnak is ki lehetnek téve annak érdekében, hogy a rossz gazdálkodásért viselt felelősségüket felismerjék, és levonják belőle a szükséges következtetéseket. Akárhogy is van, az igazgatótanácsnak esetleg tárgyalnia kell az állami hatóságokkal a további anyagi támogatás feltételeiről, és ennek során méltányosnak és bölcsnek kell mutatkoznia; szolidárisnak kell lennie a színház személyi állományával, és egyszerűen határozottan kell fellépnie, máskülönben csak azt érné el, hogy egy-egy vezetőtől vagy épp a teljes vezetői teamtől meg kell válnia. Am ha az intézmény híre csorbult, és az igazgatótanács is veszített integritásából, nehéz lesz megfelelő utánpótlást toboroznia.

Szélsőséges időkben az igazgatótanácsnak nem esik neheze, hogy zökkenőmentesen funkcionáljon, de válsághelyzetben hasznosabb, ha előzetesen írott szabályzatban rögzítette a maga működési és döntéshozatali folyamatait, tagjai számára időben korlátozott mandátumot állapított meg, és jó előre leszögezte, miképpen kívánja kezelni azokat a helyzeteket, amelyek a vezetőkkel támadt nézeteltérésekből erednek, és amelyekben a szervezeti és pénzügyi problémák veszélyeztethetik az alapvető művészi folyamatokat.

Ha az igazgatótanács tagjait hivatalos hatóság jelöli ki, vagy éppen az ilyen hatóságok, alapítványok, kulturális intézmények és egyesületek delegálják őket, a testület összhangja és hatékonysága válságos időkben veszélybe kerülhet, könnyebben keletkeznek nézeteltérések, és a válságnak a színházi szervezet érdekeitől független politikai következményei is lehetnek. Különösen kényesek lehetnek azok a helyzetek, amelyekben az igazgatótanács egyes tagjai az őket delegáló és a maguk érdekeit féltő testületek nyomására elveszítik személyi autonómiájukat. Ha az ilyen érde-

1. A trójaiak az amszterdami Operaház előadásában

2. A Wagner-Ring az amszterdami Operában

3. A Kovalik Balázs rendezte Fidelio az Operaházban

4. Kovalik Balázs Elektra-rendezése a Magyar Állami Operaházban



Cláudio e Matthias Baus

1.



Hans van den Bogaard felvétele

2.

kek ellentétbe kerülnek egymással, vagy ha különböző politikai pártok érdekeit tükrözik – az egyik a minisztérium, a másik a régió, avagy a régió és a város javát tartja szem előtt, és mind érintettek az adott színház szubvencionálásában –, akkor az előadó-művészeti szervezet sakkfigura lesz nagy hatalmú ellenfelek politikai játszmájában, és presztízsvédelmi manővereik áldozatává válik. Az elismert művészi érdek és az ésszerű gazdálkodás csökkenheti – de ki nem zárhatja – a politikai túlhatalom ilyen jellegű megnyilatkozásait.

A Bayreuthi Ünnepi Játékokat (www.bayreuther-festspiele.de) egy olyan alapítvány működteti, amelynek igazgatótanácsában egyaránt részt vesznek a helyi hatóságok, valamint a bajor és a német szövetségi kormány képviselői, de az alapszabály a döntő szót a Wagner

család képviselőinek tartotta fenn. Az intézményt mélységesen kompromittálta a náci rendszerrel való kollaborálása, de amikor a második világháború után, a demokratikus német államban közpénzekből újjáélesztették, igazgatásának kialakítása komoly engedményt tett az alapító család misztikumának. Következésképpen a betegeskedő Wolfgang Wagner utódlása körül kibontakozó családi szappanopera az igazgatótanács üléstermében zajló drámává alakult, amely végül a vetélkedő Wagner leányok együttes igazgatói kinevezése révén jámbor kompromisszummal zárult.

Erkölcsei minimum egy közszínházi rendszerhez

A színvonalas vezetés, valamint az erős és éber igazgatótanács után most egy harmadik összetevőt kell megvizsgálunk; mégpedig a színházművészeti rend-

szer és a kultúrpolitikai elvek szerkezetét, a közszínház jó közérzetét meghatározó eszközöket és folyamatokat, és egy adott területre kifejtett hatását. A különböző európai országokban megint csak a rendszerszerű megoldások változatos skálájával találkozunk, aszerint, ahogy ezeket a történelem, a hagyomány, a méretek, a lakosság kulturális sokszínűsége, a gazdasági helyzet, valamint az ideológiai preferenciák meghatározzák. Mindazonáltal a színházművészet *valamennyi* európai országban élvez bizonyos közösségi támogatást, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy e támogatás nagyságáról, feltételeiről, elvárt viszonzásáról, odaítélésének folyamatáról és a támogatáshoz való hozzáférés jogának meghatározásáról mindenütt vita folyik. A színházművészet hivatásos képviselői hajlamosak az elégedetlenségre és a kritizálásra, anélkül, hogy szükségképpen alternatív megoldásokat terjesztenének elő, és még ha mind egyetértenek is abban, hogy a közszínház több közpénzt érdemel, abban, hogy ki kapja ezeket



Schiller Kata felvétele



4.

amelyek a népesség sajátos csoportjait kívánják elérni: azokat, amelyek társadalmi-gazdasági helyzetük, lakóhelyük, tanultságuk vagy bizonyos kulturális ismervek alapján távol vannak a közszínháztól. Többnyelvű közösségekben az előadások szimultán tolmácsolása vagy feliratozása ugyancsak közérdeket szolgál. És mert a színházművészet intézmények és feltételek, produkció és elosztás komplex rendszereként működik, bizonyos közösségi támogatás illeti meg a szakosodott támogató szolgáltatásokat, a közvetítőket, a népszerűsítést, az információt és dokumentációt, a kutatást és a fejlesztést, valamint a képzési és vitafórumokat, amely feladatokat a szektor egésze vagy egyes fontos területei érdekében megfelelően szakosodott ügynökségek vagy szervezetek látnak el.

Függetlenül a színházművészet rendelkezésére álló közpénz mennyiségétől, kiemelhetjük a juttatások néhány közös alapelvét. Az egyik ilyen a juttatás időtartamának rugalmassága volna, vagyis adományt kaphatnának bizonyos meghatározott projektek, mint ahogy lennének éves, kétéves, hároméves és négyéves intézményi juttatások is, feltételezve, hogy hosszabb távú adományokra eséllyel csak igazolt alkotói múlttal bíró színházművészeti szervezetek pályázhatnának, és hogy a juttatásokkal szerződésben lefektetett kötelezettségek járnak együtt, amelyek meghatározzák, milyen teljesítményeket és határidőket várnak el az adományban részesülőtől. Ez azonban csak akkor vihető keresztül, ha a támogatottak képesek lelkiismeretes önértékelésre és teljesítményük bizonyos fokig semleges, kívülálló felmérésére, valamint ha a juttatást folyósító szerv világos, méltányos és átfogó monitoringrendszerrel működtet, hogy

a pénzeket, mire kapja, és milyen feltételek között kapja, soha nem fognak megegyezni. Legtöbbjüknek csak homályos elképzelése van arról, hogyan szabályozzák más országokban a közszínház szubvencionálását.

Ha azonban a közszínház alapvető funkcióit szemügyre vesszük, találhatunk közös szempontokat. Közösségi támogatás szükséges az új alkotásokhoz, új művek, köztük új drámák megrendeléséhez és bemutatásához, új koreográfiákhoz és zenés színházi alkotásokhoz, mert ez ösztönzi az újítást, és csökkenti a művészi bukás kockázatát. Ugyanígy közösségi támogatást érdemel a befogadó színházak és a fesztiválok színvonalas műsortervezése is, hogy az igényes és komplex kísérleti alkotások próbára tehessek

3.

Schiller Kata felvétele

ellenőrizze, hogyan hasznosulnak szubvenciói a gyakorlatban. Az utóbbi gyenge pontja a legtöbb országos szubvenciórendszernek, kivált mert a juttatásokat folyósító szervek vagy minisztériumok manapság hajlamosak a hatékonyság kedvéért főkönyvelőket alkalmazni, akik csak a pénzügyi jelentéseket veszik figyelembe, és félresöprik a támogatottak teljesítményének minőségi mutatóit.

Kényes kérdés a juttatásokhoz való hozzáférés is, mivel az állami hatóságokhoz történetileg számos közszínház megalapítása fűződik, és ezért sajátos, akár jogi felelősséget is éreznek fennállásukért és alkalmazottaik elégedettségéért. A munkájukhoz szükséges támogatást szinte automatikusan újíttják meg egyik évről a másikra, ám nincsenek forrásaik annak a sok új autonóm kezdeményezésnek a támogatására, amely az elmúlt néhány évtizedben az állami hatóságok közreműködése nélkül jött létre, művészileg azonban minden jogcímük megvolna a támogatás elnyerésére. Pedig hát az állami támogatáshoz való egyenjogú hozzáférés kiküszöbölne, vagy legalább csökkentené a kategóriák szerinti differenciálást kiváltságos és kiváltságok nélküli, rendszeres és alkalmi pályázók, hagyományosan támogatottak és újabb keletű jövevények között. A kategóriák szerinti egyenlőség előfeltétele az érdemeken alapuló szubvencióosztásnak, bár ha minden pályázót szigorúan aktuális érdeme szerint, hagyományaitól és múltbeli teljesítményeitől függetlenül ítélnének meg, ez a gyakorlatban veszélyeztethetné egyes történelmi jogcímű szubvencionáltak folyamatos ellátását; ám ha a szubvenciók listákról törölnek egyes régi támogatottakat az új kezdeményezések bevonása kedvéért, járjon ez akár a szubvenciójukat elvesztett szervezetek rendezett felszámolásával, ez szükséges lépés minden olyan színházi rendszer részéről, amely dinamizmusra törekszik, nyitva akar maradni az új tehetségek és művészi megközelítések előtt, és ennek következtében kénytelen szankcionálni az intézményi kifáradást és a művészi megrekedést.

Szubvencionálás: döntéshozók és kritériumaik

A következő megvizsgálandó kérdés: ki hozza meg a szubvenciókat illető döntéseket? A testületek közül, amelyek azért létesültek, hogy a művészeti teljesítmény szubvencionálásával kapcsolatos döntéseket elszigeteljék a politikai befolyástól, az 1946 óta működő angliai Arts Council a legrégebb. Napjainkban nem kevesen bírálják mint felduzzasztott, arrogáns bürokratikus szervezetet; kevés lelkesedést tapasztal a szakma és kevés tiszteletet a politikusok részéről. Másutt Európában azonban most is úgy igyekeznek utánozni a művészeti tanács intézményét mint fejlett és szofisztikált megoldást. Csalódások azért előfordulnak: a kiemelkedő bőkezűséggel szubvencionáló és intézményi kultúrájáról elhíresült Katalóniában 2009-ben létesült művészeti tanács a régióval együtt nehéz gazdasági helyzetbe került; az új tanács máris erősen csökkentett költségvetéssel kénytelen gazdálkodni, amellet alapító okirata nem kevés reprezentatív és hivatalos feladattal is megterheli. És mégis, Spanyolország egyéb vidékein, ahol az ilyen támoga-

tás mind állami, mind regionális szinten ismeretlen, vagy Franciaországban, ahol a szubvenciót hivatalnokok utalják ki politikai tisztségviselők égisze alatt, a színházi szakma képviselői úgy hivatkoznak a művészeti tanácsra, illetve a szakmabeliek testülete által megfogalmazott minősítésre mint kívánatos megoldásra. A sokféle művészeti tevékenységre fenntartott, félig autonóm támogatási összegek, amelyek a holland rendszert jellemzik, a művészeti tanácsok vagy más olyan szervek, amelyek a tanácsadói vagy döntési szakaszban szakmai személyiségek véleményét kérik ki, feltétlenül többet érnek, mint az olyan, támogatással kapcsolatos döntések, amelyeket a politikai lojalitás motivál, vagy olyan bürokraták hozzák meg őket, akik értenek ugyan az évi pénzügyi beszámolók megvizsgálásához, de a művészi érdemek megítéléséhez mit sem konyítanak.

A szakmai véleményezés alapvető problémája, hogy olyan egyértelmű magatartási kódexre kellene alapozni, amely kizárja a klikkszellemet, és kiküszöböli az érdekek összeütközésének még a látszatát is, más szóval szavatolja a döntéshozatal transzparenciáját. Kisebb rendszerekben, ahol jóformán mindenki ismer mindenkit, a véleményezők különösen hajlanak rá, hogy szívességeket tegyenek, és ne sértsék meg a kollégákat negatív véleménnyel. Ezt a nehézséget, legalábbis szélesebb választék esetében, talán oldhatná, ha nemzetközi értékelőbizottságok jönnének létre olyan külföldi szakemberek részvételével, akik kívülről szemlélik a dolgokat, és mentesek a lojalitás helyi szempontjaitól. A bolognai folyamaton belül hasonló nemzetközi mechanizmusok működnek a felsőoktatási intézmények és programjuk minőségi értékelése terén. Az olyan alkalmi javaslatok, miszerint a szubvenciók odaítélésében a közönség képviselőinek is hangot kellene kapniuk, elsiklanak a tény fölött, hogy a közönség már a jegyvásárlással, tehát fogyasztói mivoltában meghozza a maga döntését, noha egyes északi országokban a közönségszervezeteknek van bizonyos beleszólásuk a helyi műsorpolitikába, sőt, véleményük a szubvencióra is hatással van. Jó lenne, ha a közönség aktív hányadának a műsortervezésbe való bevonásával helyi szinteken többet kísérleteznének, különösen mint olyan taktikával, amely alkalmas a műsor és a nézők kulturális sokszínűségének növelésére.

Ami a vizuális művészeteket illeti, a kurátori gyakorlat is sugallt ötleteket az olyan intendánsok kiválasztására, akik határozott megbízást kapnak a közpénzek speciális célokra való részleges felhasználására, például egyes művészek vagy kezdeményező kedvű kisebb színházi és tánccsoportok korlátozott idejű és elszámolásköteles támogatására. A kollégákból álló testületekben is döntően fontos, hogy tagjaik kétévénként cserélődjenek, nehogy érdekszövetségek vagy üzletpolitikai monopóliumok jöjjenek létre.

A szubvenciókról döntő vagy azokat véleményező személyeknek alkalmasnak kell lenniük, hogy felbecsüljék és megítéljék a pályázó szervezetek múltbeli teljesítményét és eljövendő terveit; ez utóbbiaknak ki kell terjedniük a művészi és intézményi fejlődés kérdéseire, az üzleti szempontokra és a pályázók helyzetére az adott színházi rendszer kontextusában meghatározó elemzésre. A rendszernek mint egésznek minő-

seget, sokoldalúságot és folyamatosságot kell nyújtania; ugyanakkor azonban kiderült, hogy mindezt egyetlen, központi döntéshozó szerv nem biztosíthatja, ha a régiók és a városi hatóságok nem vállalnak részt a felelősségből. Ekként a szubvenció forrásainak szinkronitása és egymást kölcsönösen kiegészítő volta a művészetek szubvencionálásában érdekelt közösségi rendszerek lényeges feladata lett. Ugyanakkor azonban a *minőség* problematikus fogalommá vált, olyan ernyőszerű meghatározássá, amely alá különböző önkényes tartalmak férnek be, és általában a pályázókat értékelő személyek egymás közötti szubjektív konszenzusából fakad. A művészeti kiválóság szervesen foglalja magába a professzionalizmust, az eredetiséget, az újítást, a művészi fejlődést és a meggyőzőképességet. Európa-szerte azonban buzgón kutatnak olyan további kritériumok után, amelyek segítségével pontosabban meg lehet különböztetni és fel lehet becsülni a zsugorodó vagy stagnáló források támogatását mind nagyobb számban igénylő kérelmezők érdemeit.

Az ilyen *kiegészítő kritériumok* között kaphatna helyet a pályázó szervezetnek az a módszeres vállalása, hogy növeli a művészek, a személyzet, a vezetés, az igazgatótanács és a közönség interkulturális kompetenciáját, vagyis jelzi, hogy a kulturális változatosságot és terjeszkedést komolyan veszi, és az általa kifejtett művészi, szellemi (diszkurzív) és társadalmi tevékenység révén bővíteni kívánja az állampolgári státusz megélését. További kritériumok magukba foglalhatnák az oktatási és egyéb szolgáltató programok kifinomultságát és hatékonyságát, avagy a szervezet együttműködési készségét, művészi és működési társulásainak gazdagságát. Tekintetbe lehetne venni a (regionális, nemzeti és nemzetközi) mobilitás megnyilvánulásait is, már ha a mobilitás nem reprezentációs és presztízspolitikai gyanánt, hanem mint fejlesztési stratégia jelenik meg. Természetesen szerepelne a szempontok közt a jó gazdálkodás, a felelős igazgatás és a jól kiszámított vezetési ismérvek is.

Nem lenne meglepetés, ha egyes színházi szervezetek berzenkednének az ilyen pótlólagos kritériumok ellen, és a közhatóságokat a művészi kreativitás szociális szempontú korlátozásával vádolnák, sőt a szemükre hánynék, hogy az ilyen pótlólagos elvárások fékezik a művészi fejlődést. A közhatóságok azonban teljes mértékben jogosultak arra, hogy a közpénz elosztásához további kritériumokat csatoljanak annak érdekében, hogy anyagi támogatásukkal a közérdeket is szolgálják, különösen ha a szubvenciót a társadalmi képzeletbe való művészeti jellegű beruházásnak tekintik, egyúttal pedig a társadalmi összetartozás érzetét, valamint a lehetőségek egyenlőségét is erősíteni kívánják – mindaddig, amíg ezek a kritériumok méltányosan és következetesen valamennyi pályázóra vonatkoznak.

Erősödő vita tárgya a saját bevétel és a szubvenció viszonya is. Az ilyen elvárásokat nem lehet szabványosítani – legalábbis abban az Európában, ahol a színházak jövedelemszerző potenciálja a gazdasági potenciál, a vásárlóerő, a létfenntartási költségek, a látogatási szokások tekintetében oly változatos; de nem uniformizálhatók még egyetlen ország és közszínházi szervezetei különböző típusainak viszonylatában sem,

mely utóbbiak méretben, pozícióban és tevékenységük típusában ugyancsak erősen különböznek. Végül a minimális bevételi normát a politikai döntéshozók általában önkényesen határozzák meg, mondjuk, a költségvetés vagy a folyósított szubvenció tizenöt, húsz, avagy harmincöt százalékában. Gyakorta reklámozzák azt az elképzelést, hogy valamely színházi szervezet költségvetésének egyharmadát eszményi esetben a közösségi szubvenciónak, egyharmadát pedig saját bevételének kell fedeznie; ez a formula azonban túl szép ahhoz, hogy hihető legyen. A legtöbb színházi szervezetnek, különösen a szegényebb országokban és a kisebb helységekből, soha nem állna módjában, hogy az adományokból meg a szponzoroktól egyharmadot összeszedjen. Az egyharmad összegű saját bevétel normává emelése sem veszi tekintetbe a közönség vásárlóerejének eltéréseit, a jegyárak rugalmasságának korlátait, valamint azt a tényt, hogy számos színtársulat kevés számú néző számára alkotja munkáit, és a színészek, illetve a közönség közti kommunikáció intimitására épít. A saját bevétel és a szponzori hozzájárulás szabványai legfőleg nagyobb városokban rögzíthetők, különösen az olyanokban, ahol a céges jelenlét és az idegenforgalom koncentráliódik, de nem válhatnak normává kisebb helységekből és gazdasági hanyatlás közepette.

Vannak színházi tevékenységek, amelyek gyakorlatilag elképzelhetetlenek közösségi szubvenció nélkül; gondoljunk a kisebbségi nyelveken történő előadások létrejöttére és terjesztésére vagy az igényes és becsvágyó gyermek- és ifjúsági színházakra, amelyek oktatási-nevelési programokat is teljesítenek. Ugyanez vonatkozik a sajátos, előnytelen anyagi helyzetű rétegekhez szóló közösségi színházakra is, amelyek például fogyatékosokat akarnak ellátni, vagy szegényebb városi övezetekben, esetleg távoli, alacsony népsűrűségű vidékeken működnek. Extra helyváltoztatási kiadásokkal jár minden nemzetközi tevékenység, és külön költségeket igényel a fiatal tehetségek fejlesztése, még akkor is, ha az ilyen programokat alkalmanként magánalapítvány támogatja. A színházi tevékenység fenti aspektusait nem látja el a piac és a piaci szereplők, ezért különös felelősség hárul a közszínházra és szubvencionálóra.

Közszínház és közkultúra

A színházművészetet támogató közpolitika hatvanéves fennállása nyomán Európában gyakorlatilag valamennyi országos szubvenciórendszeret anakronisztikus sémák, elavult megoldások és egyre halmozódó kötelezettségek terhelnek. Mégsem mutatkozik kellő politikai akarat a rendszer nagyobb szabású, átfogó átalakítására és áramvonalasítására annak érdekében, hogy összehangolják a közkultúra mai, megváltozott körülményeivel, amelyeket a globalizáció, a migráció, az európai integráció, valamint a kulturális termelés és fogyasztás digitalizálódása hívott életre. A politikacsinálók is jól tudják, hogy a rendszerszintű változás további anyagi forrásokat igényel, és nem hajtható végre a manapság számos kormány napirendjén szereplő költségvetési elvonások közepette. Átfogó gene-

ráljavítás helyett, amely a közkultúrát izgalmasabbá és a társadalmi folyamatokban aktívabbá tehetné, a politikusok ideológiai elvek mentén kétes értékű hatékonysági reformokhoz ragaszkodnak, vagy radikális csökkentésekre törekednek, sőt még a művészetek közösségi szubvencionálási rendszerét is szét akarják verni, hadd vegye át az uralmat a piac – azaz a közteret átengedik az üzleties kulturális iparnak.

A színházi szakma képviselői természetesen megvannak rettenve. Sokan abba a súlyos hibába esnek, hogy ősrégi, megkopott szólamokat hajtogatnak a művészet értékéről, avagy kétes gazdasági érveket ismételtetnek – mintha például a színház közhasznúságát eurómilliókban pontosan kiszámítható pénzügyi értékévé lehetne átszámítani. A művészek és szövetségeseik nem okvetlenül a legjobb közgazdászok, és amikor a művészetek értékéről beszélnek, olyan haszonra és előnyökre hivatkoznak, amelyek a kívülállók számára távolian és elvontan hangzanak, tehát hidegen hagyják őket. John Holden mutatott rá az önmagát folyamatosan továbbbörökítő félreértésre: eszerint a művészek és egyéb kulturális szakemberek a kultúra intézményi értékére hivatkoznak, a politikusok a szubvencióért cserébe reprezentációs vagy gazdasági előnyöket várnak el, míg a közönség az élmény belső értékét pártolja, függetlenül attól, hogy az élményt az üzleties vagy a nem üzleties kultúrától kapja. Mindhárom tömörülés ugyanazokra a koncepciókra és fogalmakra hivatkozhat, mégis rendkívül különböző értékfogalmakat és elvárásokat képviselhet. A kulturális közgazdászok közül csak David Throsby mer rámutatni, hogy a kulturális alkotásokban megtestesülő kulturális érték fölötté áll az így megtermelt gazdasági értéknek.

Míg a színházi szakma képviselői meglehetősen ügyesen fejtik ki felháborodásukat a nyilvánosság előtt, kevésbé értenek a módszeres érveléshez, amely mozgósíthatná a média támogatását, és a közvéleménnyel is elfogadtatná az alternatív megoldásoknak a rendszerben való megjelenését. A legtöbb országban a szakmabeliek, azon intézményi kapcsolatok és pozíciók függvényében, amelyeket a fennálló rendszerben élveznek, különbözőképpen értelmezik a maguk érdekeit, tehát különböző, sőt olykor egymással összeegyeztethetetlen alternatívákat képviselnek. A nyilvánosság előtti hangerő gyakran egyetlen, meghatározott társulatot, feszítvált vagy befogadóhelyet tüntet ki, amelyet a szubvenció csökkentése vagy megvonása fenyeget, ahelyett, hogy kidomborítaná azt az elvi kérdést, miszerint a közkultúra értékes tartozéka a választásokon alapuló demokráciának – szemben a szabad piacon prosperáló üzleties szórakoztatással.

Néhány európai országban a színházak közösségi értékéről folytatott vita mellékvágányra siklik, mivel elsősorban egy specifikus színházi törvény és annak cikkelyei állnak a napirend központjában – mintha valamiféle törvénykezési produktum egyik napról a másikra megváltoztathatná a hibás adottságokat. Az ilyen törvények meghozatalára irányuló erőfeszítésekből, illetve magából a helyenként már megvalósult törvényből azt szűrhetjük le, hogy ezek létező monopóliumokat és uralkodó produkciós modelleket próbálnak megőrizni, legyenek bár ezek mégoly anakronisztikusak és fenntarthatatlanok, mivel így akarnak

szentesíteni bizonyos felhalmozódott kiváltságokat, és megerősíteni a kapuk őreit az újonnan érkezők és a vetélytársak ellenében. Még ha az ilyen törvényalkotási szülemények előírják is, hogy a kiemelt jelöltekhez némi szubvenció csordogáljon, a végső ellenőrzés a pénzügyminisztériumok kezében van, amelyek blokkolhatják vagy csökkenthetik a rendelkezésre álló összegeket. *A közszínházat nem stabilizálhatja semmiféle színházi törvény – sőt, az ilyen törvények gyakorlatilag fölöslegesek.*

Új színházi törvények helyett Európában arra van szükség, hogy újrafogalmazzák a kultúrában megtestesülő közérdeket, valamint azon eszközöket, kritériumokat, eljárásokat és forrásokat, amelyek az említett közérdeket a létező és kialakuló kulturális infrastruktúrán belül érvényre juttatják, egyszersmind markánsan elhatárolva egymástól az üzleties és nem üzleties kulturális termelést és elosztást. Ez az újrafogalmazás nem tarthat csupán az országos politikára – a regionális és helyi közegekben is szilárdan le kell horgonyozni. Pusztán a művészetpolitika és ezen belül a színházpolitika egymagában nem teljesítheti ezt a feladatot. Ehelyett olyan kulturális politikára van szükség, amely összekapcsolja a kulturális sokféleséget és befogadókészséget, a város- és vidékfejlesztést, a migránsok integrálását és az állampolgári lét minőségét, eltörli a határokat művészet és nevelés, valamint kultúra és nevelés között, és biztosítja a közösségi teret mind helyi és európai, mind fizikai és digitális vonatkozásban. Az ilyen ambiciózus napirend megvalósulásához nem elegendők a művészet és kultúra pártolását jelenleg szolgáló modellek és platformok. A kulturális szakembereknek és intézményeiknek, az oktatóknak, iskoláknak és egyetemeknek széles koalíciókat kell alkotniuk, amelyekbe be kell vonniuk a közönséget, vagy legalábbis annak legmotiváltabb, leginkább elkötelezett magvát, és amelyekhez meg kell nyerniük a helyi üzleti élet támogatását, ám mindezt nem szűk nemzeti alapon, hanem biztos európai kitekintéssel. A közszínházat és közkultúrát pusztán a szakmai körök, valamint az ő művészi és kulturális szervezeteik nem kelthetik új életre sem egymagukban, sem politikusokkal karöltve. Át kell fogniuk, magukkal kell ragadniuk a közönséget is, bármily heterogén és amorf legyen, mégpedig kezdetben helyi szinten, a maga közvetlen környezetében. A közszínház rendszerszerű elveit és feltételeit nem nehéz felvázolni, ám egy ilyen rendszer nem teremthető meg a közkultúrának mint a demokrácia lényeges alkotóelemének való széles körű szakmai, politikai és társadalmi elkötelezettség nélkül. Az utóbbi évtizedekben ezt az elkötelezettséget nagymértékben gyengítette a neoliberalis ideológia piackultusza, a privatizáció és a menedzseri hatékonyság mantráinak térhódítása. Most arra van szükség, hogy a közkultúra fontosságát a válságok és költségvetési deficitek ellenére is megerősítsék, úgy is, mint a demokráciába és egy tisztességes, reflexióra kész társadalomba való alapvető befektetést.

A szerző A színpad újradisztelezése (Közszínház a piac és a demokrácia között) című könyvének 9. fejezete.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



Koltai Tamás

Sziporkamozások

HÁRMAN A BÉCSI ÜNNEPI HETEKEN

A Wiener Festwochen mintegy harminc színházi programja (és kétszáz előadása) az idén a dél-amerikai kontinens kataklizmáira fókuszált. Ez a számunkra itthon elképzelhetetlen elkötelezettség a gyarmatosítást, fizikai atrocitást, általában az emberiségellenes tevékenység nyílt vagy rejtett szörnyűségeit feldolgozó színház iránt átfonta a csaknem öthetes fesztivált. Egy másik projekt a városiak közvetlen életébe „beavatkozó”, Bécs kerületi lakosaival kommunikáló ad hoc találkozásokra épült. Egy harmadik a világszínház extrái – nemzetközi híró rendezők, színészek, társulatok előadásai – közül válogatott. Ebből a harmadik kategóriából láttam hármat.

A nő mint sziget

Sydneyből érkezett az az ausztrál színház, amely korábban Ascher Tamás rendezésében mutatta be a *Ványa bácsit*. Bécsbe Botho Strauss 1978-ban írt *Kicsi és nagy* című színművét hozták. A produkciót eredetileg Luc Bondy, a Festwochen művészeti vezetője rendezte volna, de betegsége miatt végül Benedict Andrews vállalta magára. Főszereplője a kivételes – filmekről jól ismert – Cate Blanchett, aki Aschernál Jelenát játszotta. Kiemelése nemcsak ismertsége miatt indokolt, hanem azért is, mert több mint főszereplő, a bizonyos értelemben egyetlen nagy monológnak tekinthető darab az általa alakított Lottéra épül. (Előadásával korábban nálunk is kísérletezett egy félig-meddig mozgásszínházi feldolgozás.)

A hetvenes években divatos elidegenedéskultusz jegyében írt, első olvasásra erősen szövegcentrikus színmű magán viseli a szerző drámaírói kvalitásait, de nem tűnik „közönségbarátnak” (hogy ezt a színházesztétikai lealjasodást jelző fogalmat használjam). Mozaikos, epizodikus, szaggatott. Nincs cselekménye, csatangolási pikareszk, utazás az eltűnt kommunikáció nyomában. Lotte – harmincas éveinek közepén járó elvált nő – kapcsolatokat kutat, viszonyulási pontot, fogódzót a létezéshez. Többször visszatér elvált férjéhez, kihallgatja idegenek beszélgetését, benyit egy panzió szobáiba, elutazik egykori osztálytársnőjéhez, útközben buszmegállóban, alkalmi kapcsolatainak munkahelyén, orvosi rendelőben keres „megállót”. Olykor még a rokonai között is. Hiába. Nincs kontaktus. Nincs megértés. Nincs nyugópont.

A történetmesélés hiányát a hívei közül sokan hajlamosak a posztdramatikus színház javára írni (függetlenül attól, hogy Botho Strauss idején még nem volt föláltalva). Ámde mit ír Racine a *Bérénice* előszavában: „A sok cselekmény csak azoknak a költőknek a menedéke, akik nem érznek géniuszukban sem elegendő bőséget, sem elegendő erőt ahhoz, hogy öt felvonáson keresztül lekössék nézőiket egy egyszerű cselekményre, amelyet a szenvedélyek heve, az érzelmek szépsége és a kifejezés eleganciája támogat.” Straussnál a hozzáadott érték a melankólia humora és a tehetetlenség groteszkje. A kifejezés eleganciája marad.

Az előadás háromórás, egy szünettel. Gyakorlatilag üres a színpad. A rivaldánál fehér fémkeret, amely mintha kihásítana egy darabot a fekete térből, mögötte könnyedén siklik ki-be néhány, többnyire szintén fehér térelem (vagy a díszletezők segítik beállítani), bútorok, tárgyak, enteriőrreszletek, amelyek „kilógnak” a keretből. Az egyik jelenetben egy lakóház kivilágított bejárata, valójában kapualj kaputelefonnal, ezen keresztül próbál Lotte kapcsolatba lépni a barátnőjével, akinek csak a lánynevét tudja, s miközben a találomra felhívott lakók így-úgy reagálnak, a megtalált barátnő pedig fásult közönnyel veszi a lapot, Lotte a háztömb körül sétáló házaspár – részeg török vendégmunkás és német felesége – vitájába is bekapcsolódik.

Csupa jelentéktelenül jellemző apróság, amelyből összeáll a mozaik. Lotte a panzióban keresi volt férjét, aki durván kiutasítja. Egy heroinfüggő lány – hústorony fiatal nő rengő combokkal, nálunk szétröhögnék a groteszk pillanatot –, Lotte megpróbálja „eltakarni” őt az illetéktelen szemek elől, a bécsi közönség tapintható empátiával, csöndben figyeli a küzdelmet. Egy kislány, aki sátorban lakik a szoba közepén, mert a szülei elutaztak, és magára hagyták, csak a felállított sátrat látjuk, ahogy Lotte jöttére ide-oda mozog. Egy alkalmi partner, aki mellett titkárként dolgozik valami irodában: bürokratikus apparátus és bizarr marionettmozgás.

Blanchett bámulatos színész. Félelmetes komika, szarkasztikus mély hangokkal, nedvdús humorral, szélsőséges kedéllyel és dinamikus gesztusokkal. Lottéja híján van az önsajnáltnak, semmi szenvedés és szenvedés, csillogó szemmel, odaadón közlekedik a világban, lelkesülten veti magát bele minden virtuális kapcsolatba, és optimistán esik pofára minden alkalmmal. „Amaaaaaazing!”, kurjantja percenként, miközben kihallgatja két férfi fecsegését egy marokkói

társasutazáson, csak foszlányokat ért, a beszélgetők elmosódott sziluettek a háttérben, s az *elképesztő* dolog, amiről beszélnek, érezhetően banalitás. Kis piros, antennás tévét (hetvenes évek!) és mappát visz mindenhová magával, ez a málhája, a birtoka, a „hozománya”. (Régi idők-

Lotte a végén egy pszichiáter várószobájában üldögél az előjegyzett és egyenként behívott páciensek között. Apró foglalatosságokba merülő magányos szigetek. Lassan elfogynak mellőle. Kijön az orvos, kiderül, hogy Lotténak nincs időpontja. És semmi



Lisa Tomásetti felvételről

FENT: Robert Menzies, Cate Blanchett és Lynette Curran a Kicsi és nagyban

JOBBRA: Cate Blanchett

ben vagyunk ugyan, a sakkozó Polugajevszkiyt, Korcsnojt és Fischert emlegetik, de márka helyett eurót mondanak.) Időnként felhördül, és vad vitustáncot jár. Persze a depresszió is ilyen, alighanem erről van szó, de a következetes ellenjátéktól éppen hogy közelebb kerülünk a karakterhez, ahelyett hogy távolságtartó, *idegen* együttérzéses figyelni.

A szövegből – a német színházról alkotott beidegződés szerint tévesen – kiolvasható *mész nő* helyett ugyanaz kerül elének a visszajáról: a túltengő életerő reménytelen fickándozása. Mint a partra vetett halé, ami egyfelől vitustánc, másfelől haláltusa, attól függ, minek akarjuk látni.

Mindez Strauss szorosán vett instrukcióinak betartásával történik. Blanchett akkor veszi le a parókáját és a műszempilláját, amikor a szerző előírja. A rendező csak apró képi kommentárokat helyez el. Amikor csalódottan eljön az osztálytársnőjétől, egy pillanatra belülről hozzátapad a kivilágított kapualj üvegajtájához. Ikonikus akváriumi szituáció, éppúgy, mint a semmibe állított telefonfülkében elhangzó beszélgetés-monológ.

Minimálszínház maximális hatással – ha még nem rontott el bennünket teljesen a szemfényvesztő színpadtechnika és a „minden percben történjen valami üres effekt” körúti ízlése. Blanchett zsenialitásán kívül finom, paszellszínekkel, egyszerű, bensőséges eszközökkel dolgozó, a klisé-stilizálást mesterfokon birtokló és azt étellel megtöltő színészekre van szükség hozzá. Alkotókra, akik a tömegszórakoztatás helyett a színházban hisznek. Nézőkre, akik még nem hülyültek el teljesen a sziporkának álcázott gagyitól és a kommersz semmitmondástól.



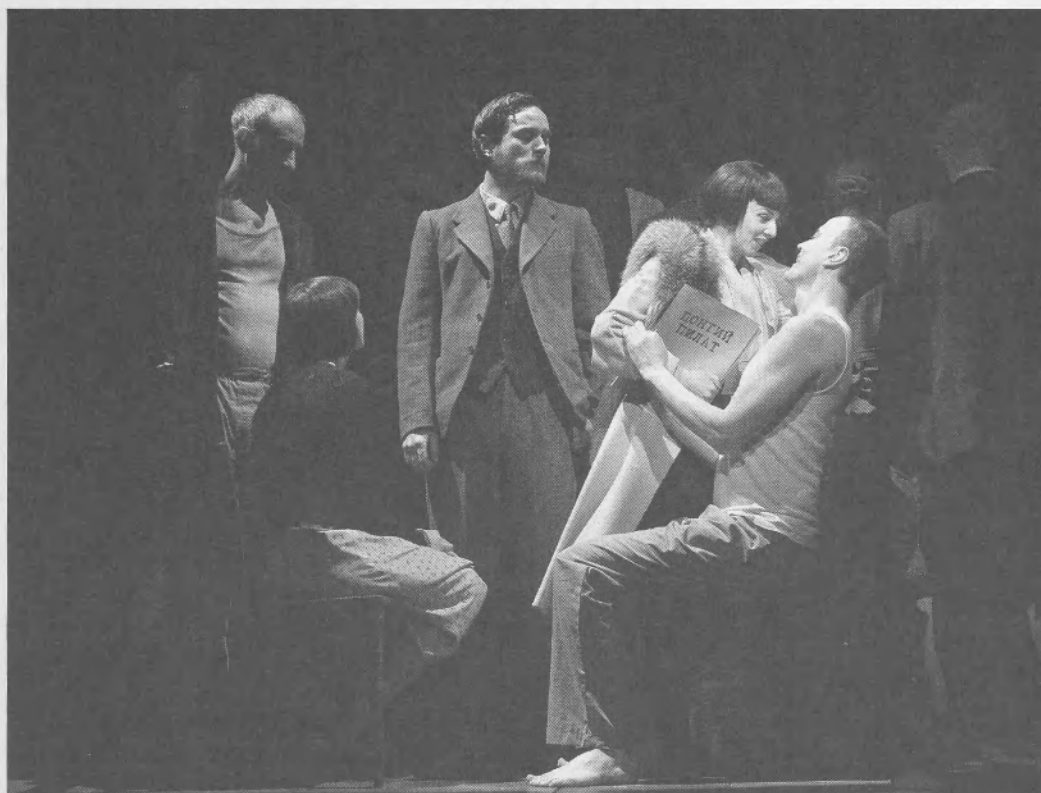
baja sincs, mondja ő maga. Akkor minek van itt? Menjen el! Blanchett megfordul, és lassan elindul a feketén ásitó fenékszínpad felé. Pajkosan vidám zene kíséri, mint végig, az egész előadásban.

Az ördög varázslata

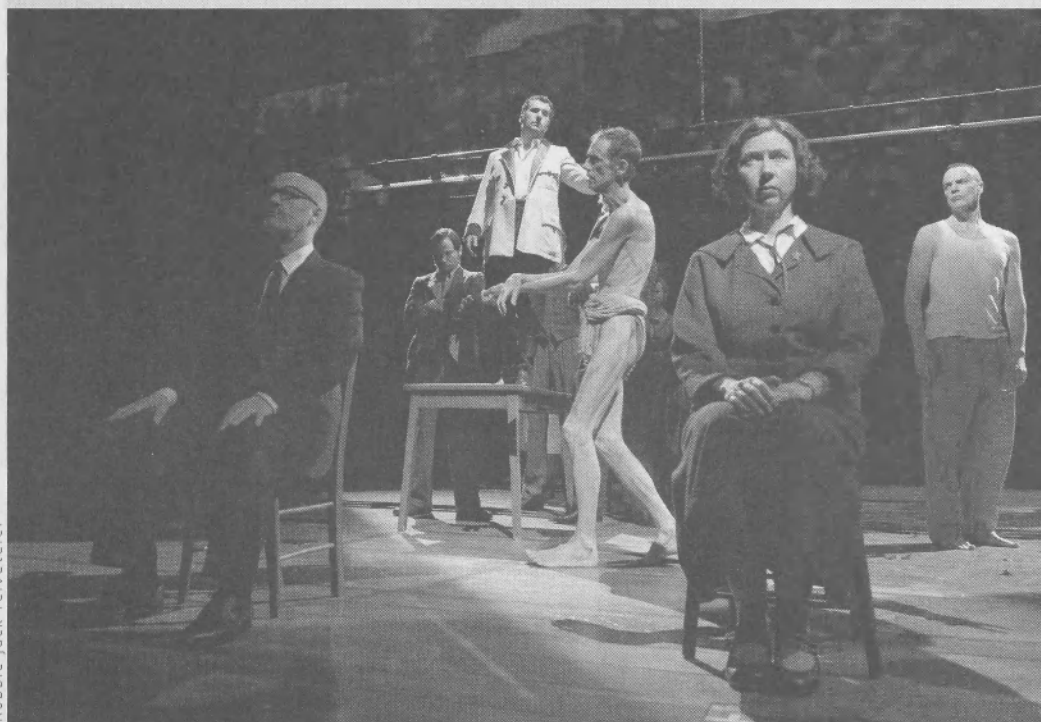
Bizonyos tekintetben az előző ellentéte a londoni Complicite Simon McBurney rendezte *A Mester és Margarita*-előadása. Elsőként a színpadi működés virtuozitása ragad meg. Szívesebben nevezném technikai, mint fizikai színháznak, mert nem annyira a színészi, inkább a szcenikai sokoldalúság dominál benne. Káprázatos képi varázslatok nyűgözik le a nézőt, nézőpont kérdése, hogy képzeletserkentők vagy képzeletpótlók. Mindenesetre igen gazdag az effektvilág, az egyszerű vetítéstől és világítástól a 3D animációig és a zoomoló Google-térképig, amellyel fölülről megközelítjük a regény ismert moszkvai helyszíneit.

A vizuális trükkök könnyedek és elegánsak, nem tartanak tovább néhány másodpercnél, már jön a következő. Előállításukban tevélegesen vesz részt mind a tizenhat színész, aki az előadásban játszik. Hirtelen népesítik be és ürítik ki a színpadot, amelyet rézsút fények világítanak meg, a szereplők mozgása koreografált, szinte balettszerű, tonettszékeikkel különös stilizációkra képesek, például lovak vágatását imitálják. Semmi sem naturális, minden költőien jelzett. Egy üvegkalitka hol utcai büfé, hol a Berlioz fejét levágó villamos. A levágott fej az utcán vagy a varieté bűvésztrükkjeként a fekete színház eszköztárából származik, sötét drapériával és fénytelenességgel állítják elő a színpad két oldalán a sötétségből kihaló fejet és törzset. Behemót ember nagyságú, szálkás plüssből készült bábu, villogó piros lámpaszemekkel, többen mozgatják. Margarita a földön hasalva „evez”, de a kamerák által kivetített Google-térképen olyan, mintha repülne. Az üres színpad háttérében téglafal – lakóház tömbje – magasodik, ez is vetítés, vakablakai mögött animált árnyak (egyszer-egyszer „megélednek”, ilyenkor a színész fizikai valóságában is az ablakba kerül), Woland mágiája menet közben megrepeszt, és a végén összeomlasztja a virtuális tömböt, hogy a csillagos ég ragyogjon föl a helyén.

Mindez elsősorban a regény mágikus világát idézi fel, és másodsorban a harmincas évek Moszkvájának *couleur locale*-ját. Nincs egészen eldöntve, mikor vagyunk. Íróportrék között óriási (vetített) Sztálin-arcmás, szatirikusan megjelenik a szovjet bürokrácia topográfiája, a végén még Bulgakov sorsát is elnarrálják *homage*-ként, ami itt nem egészen stílusos. Közben természetesen azt sem lehet elfelejteni, hogy minden színházi cselekmény itt és most történik. Woland az adott közönséget szólítja meg (a varietésház jelenetében néhány másodpercre kötelességszerűen fölkapcsolódnak a nézőtéri fények, a fe-



A Mester és Margarita



Robbie Jack felvételei

nékfal tükrében mi jelenünk meg), de nem a korabeli közönséghez beszél, amikor a moszkvai változásokat jellemzi, hiszen iPhone-t és iPadet emleget. Kicsit elmosódott ez a „hozzánk szólás”, hiszen itt és most nincs szovjethatalom, a kulturális terror sem (mindeniütt) működik, vagy nem úgy, ahogy a kommunizmusban. Sokkal inkább a fantázia és a valóság összeütközésének univerzális lehetőségéről van szó. A Mester zaklatott elméjében a környezetére vonatkoztatott Krisztus-történet általánosabb morális tartalommal telítődik. Amikor például a Jesua (Ha-Nocri) és Bar-Rabban közti választás dilemmájáról van szó, az utóbbi fölmentését egyértelműsítő tömeghisztéria illusztrációja a náci tömeget felvillantó bejátszás.

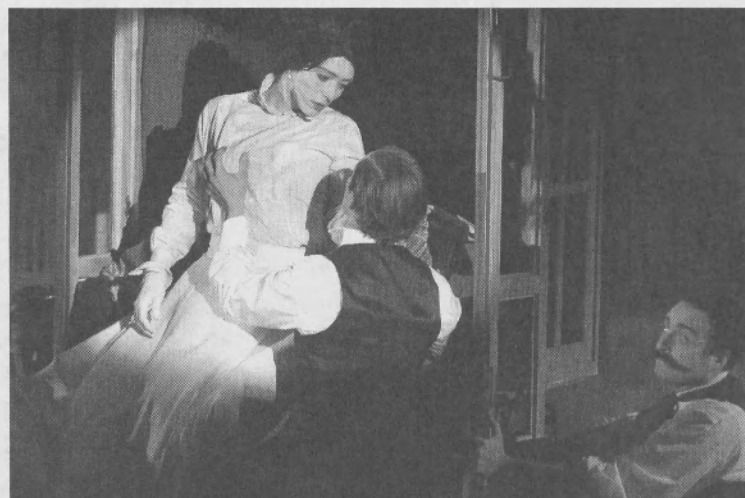
A szereposztás koncepcionális eleme, hogy Wolandot és a Mestert ugyanaz a színész, Paul Rhys játssza. Számomra ez csak az utolsó pillanatokban derült ki. A professzor-mágus magas, sovány, feketébe öltöztetett, kissé „sifírozott” figuráját tovább semlegesíti egy fekete szemüveg. A vége felé ágyékkötőre vetkőzik, Mesterként átkarolva Poncius Pilátust (Tim McMullan) gyengéden kivezeti a színpadról, mintegy fölmentve őt a bűn alól. Ebben a jelenetben ikonikusan a Jézus-figurával (César Saeachou) is azonosítható. Az író egyégy forrasztása teremtményeivel szép gondolat. Utóvégre az egész történet a Mester (értsd: Bulgakov) fejében játszódik le. Ezt a többszörös áttélt a rendező McBurney azzal is tudatosítja, hogy – díszlet nem lévén – könnyedén fonja egybe a regény (dráma) idősíkjaikat. Nincsenek külön valóságos és virtuális szférák, az epizódok egymásba mosódnak, a technika segítségével Jeruzsálem és Moszkva, a keresztre feszítés és a kórház, az Írók Háza és a sátán bálja lazán váltja egymást, az előző „helyszín” szereplői még ott vannak, amikor a következő már „játsszának”. És nincsenek sem ideológiai, sem vallási ikonográfiák, a megfeszítésnél sem látható kereszt, Krisztus egy talapzaton áll emblemikus tartásban, vékony „nyilakkal” mint egész alakra kiterjedő töviskoronával körbezárt testtel, szoborszerűen.

Erős színészet jellemző a produkcióra, de az előadás karakteréből következően az alakítások nem a pszichoanalízisre, nem a finom részletekre, nem az intimitásra koncentrálnak. Mikroporttal fölhangosított, nagy érzelmi amplitúdóval megszólaló beszédaktusok részesei vagyunk, nem a bensőséges építkezés, hanem a gesztikuság, a csoportszínházi pontosság nyűgöz le mindenekelőtt. Valaki vízszintes rudat tart a magasba, másvalaki lehúzza derékmagasságig: ez az ablaknyitás. Az „ajtók” is így működnek, például összehordott székeket kikerülve használható a „bejárat”. Egy-egy életszerű pillanatot – zsúfoltságot a vilamoson vagy utcai jelenetet – elegáns koreográfiával állítanak elő. Ha valaki, akkor Sinéad Matthew Margaritája – apró termetű, rekedtes hangú, belső meggyőződését energikusan közvetítő személyiség – emelhető ki.

De az egész az, ami hat. A hömpölygően romantikus kísérőzene, a színpadi mechanizmus költői metaforája és a lakonikus, fégyelmezett színészet együtt.

A remény színháza

Számomra a szintézis Ariane Mnouchkine előadása, a *Les Naufragés du Fol Espoir*. Hozzávetőleges magyar fordításban: *Az Őrült Remény hajótöröttei*. A Fol Espoir egy párizsi „guingette” (zöldvendéglő) neve, amelynek tulajdonosa kiadja a padlásteret egy csapat megszállott filmesnek (korábban a nemzeti filmipar alkalmazottai), akik amatőr szereplőkkel némafilmet forgatnak. A játék alapideje: 1914, az első világháború kitörése. A készülő film egy Verne-regényen alapul, témája az 1860-as évek emigrációs hulláma, az aranyláz, a gyarmatosítás, az indiánok üldözése, helyszíne egy tengerjáró hajó, szereplői az utasok, akik a Hornoknál hajótörést szenvednek. A baloldali szellemű



Az Őrült Remény hajótöröttei

filmesek az emberiség XX. századi utópiáját (őrült reményét?) próbálják fölrajzolni, mozijuk cselekménye a liberális, sőt forradalmi szabadgondolkodó, Európa felszabadításáról álmodozó Rudolf trónörökös és Vetsera Mária halálával (1889) kezdődik, amelyet politikai gyilkosságként mutatnak be. A továbbiakban kalandos jelenetekben ábrázolnak, illetve fikciónak történeket, találkozásokot, eszmei összecsapásokat, például az indiánokat gyilkoló kolonialistákra vadászó „apáca-kommandó” akcióit, a dél-amerikai gyarmatosításról tárgyaló Viktória királynő és Charles Darwin diskurzusát és egy sor – olykor tettelegességig fajuló – vitát a marxizmusról, a pacifizmusról, a női választójogról, a politikai merényletekről, és így tovább. A filmforgatás szüneteiben hír érkezik az odakinti eseményekről, a szarajevói merényletről, a szocialista politikus Jean Jaurès meggyilkolásáról, és mindarról, ami *életszerűen* belejátszik művészi munkájukba.

Mnouchkine elkötelezetten baloldali Napszínháza maga – tőlünk nézve – elképzelhetetlen munkamódszerével (ezt az előadást csaknem egy évig próbálták naponta reggel fél kilenctől estig) nosztalgikusan és bánatosan tekint a szocialista mozgalmak megghiúsult reményeire. Elkötelezettsége mellett van benne egy adag fájdalmas ironia. Képzeljék el, hogy egy jelképes menekülthajó utasai – szicíliai emigránsok, romantikus szerelmesek, aranylázban égő férfiak, affektáltan bágyatag művésznők, agitátorok, anarchisták és nő-emancipátorok – együtt éneklék a hajóorrban az *Internacionálét*. És a bécsi közönség megtapsolja.

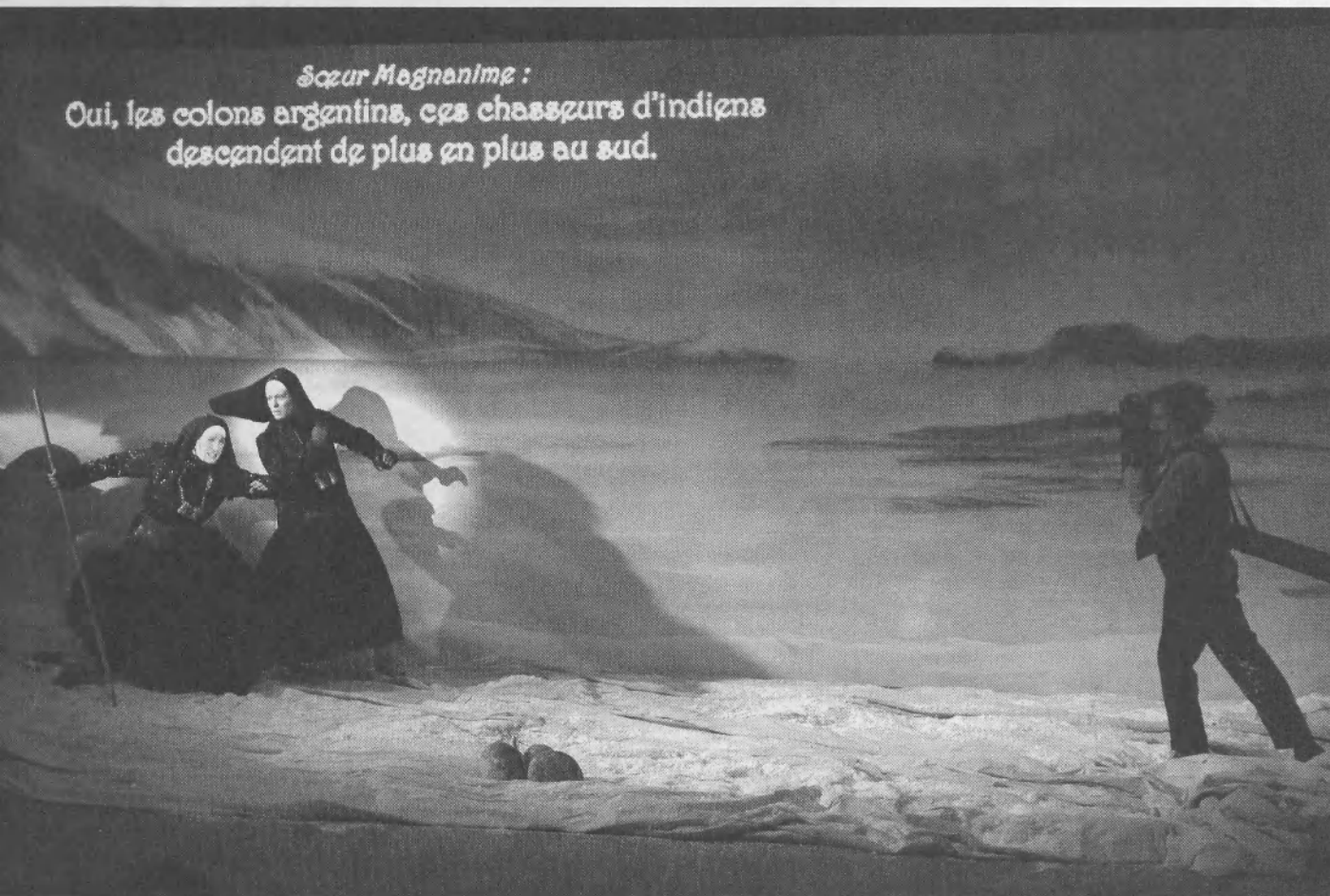
Fantasztikus képi világban és színészballetban van részünk. A Mnouchkine-nál mindig helyspecifikus (nem hagyományos színházba kontemplált) tér, a párizsi Cartoucherie-t helyettesítő jókora pavilon – Bécsben a vásár egyik csarnoka – csodák színhelyévé válik, amelyeket a negyventagú „stáb” állít elő a szemünk láttára. A legfőbb attrakció a filmforgatás. Nem az egyetlen kurbli masina, hanem az imitált technika. A jeleneteket „némában” forgatják, mintha a kész filmet látnánk, a színészek tátognak, arckifejezésük, szemforgatásuk, gesztusaik hihetetlenül hitelesen idézik a régi moziból ismert képeket, szövegeket pedig



a szokásos némafilmfeliratként jelenik meg. Mivel nem a „kész filmet” látjuk, látómezőnk messze túlterjed a képzeletbeli vásznon, tanúi vagyunk a stáb működésének, a díszlet- és jelenetváltásoknak, az effektusok előállításának. Csodásan összehangolt tevékenység folyik, mintha koreografált baletet néznénk, könnyedén, puhán, elegánsan zajlik minden. A „műszak” trégerekkel, húzó- és kötélrendszerekkel cseréli a díszletpaneleket, emeli a ketrecbe állított operatort, a szereplő színészek mögé bújva egész hadsereg dolgozik, ventilátorok kavargatják a szelet, madarakat röptetnek rudakon, lekuporodott segédezők mozgatják a kabátszárnyakra zsinegelt spárgát, lobog a színészek haja, lobognak a szélfúttá ruhadarabok. Mindez a játékos stilizáltság magas fokán. Pasztell krémszínben

de bármelyik pillanatban követjük bármelyik epizodistát, mindegyikük teljes életet él, mindenki része az egésznek, az is, aki csak oldalt a reflektorokat kezeli, vagy a szélfújást intézi. Lenyűgöző a szellemi és szakmai elkötelezettség emelkedettsége és profizmusa.

A dolog természeténél fogva minden mű és minden igazi. Ahogy szőnyegekbe és panelekbe létrehozzák a befagyott hajó körüli jégmezőt, ahogy menetelnek az orkánban, ahogy menekülnek, megsebesülnek és meghalnak, az virtuóz *pastiche* és tapintatos emlékezés egyszerre. Néhányan felróják, hogy nincs „darab”, nincs mélyebb tartalom, csak stílus van és (re)produkció. Engem elbűvölt és meghatott az előadás ethosza és virtuozitása. Négy teljes órára belefeledkeztem a páratlan *teljesítménybe*. A gondolat és a



Michele Laurent felvételei

Sœur Magnanime :
Oui, les colons argentins, ces chasseurs d'indiens
descendent de plus en plus au sud.

hangolódnak egymáshoz a finom ízléssel tervezett ruhák, a hajviseletek, bajuszok, szakállak kísértetiesen pontosan idézik a korabeli stílust, óraműszerűen végzi mindenki a dolgát, hatalmas munkát fektetnek bele, mintha csak pehelysúlyokat emelgetnének.

Elképesztően hitelesek a korabeli típusok és manírok. Külön közjáték az amatőr színészek – pincérek, szakácsok, vendéglői alkalmazottak – kiválasztása, a velük való próba, a leállások, ismétlések, komikus küszködések visszatérő motívuma. Apró súrlódások árnyalják a munkát, a forгатás „lelke”, a kamerát kezelő hölgy például beugrik egy férfi szerepbe, és fölbosszantja, hogy a rendező-barát ilyenkor is a női néven szólítja. Senki sem lehet elmélyült karakter, nincs rá idő, csak étellel telített klisék előállítása lehetséges,

mesterség együttes szárnyalásának élményével ajándékozott meg. Az előadás keretjátékában ketten a kortársaink közül feljönnek a poros padlásra, hogy fölmenőik hagyatékában megtalálják az elkallódott filmtekerceket. Ez a gesztus köti össze a „régiek moziját” és a mai színházat. Adózás az utópisták emlékének, akik hittek a mozijukban és az emberiség jövőjében. Ilyen patetikus és ilyen egyszerű. Szól a némafilmek alatt a szívszorító vagy a hömpölygő zene, a *Traviata* előjátéka és a *Wagner-Ring*. Hamiskásan melodramai múltidézés és alig titkolt pátosszal aláfestett odaadás egy csoport bohém bolond elkötelezett művészeit iránt.

Aki szkeptikusan úgy véli, hogy *őrült remény* hinni a világ megjavulásában és a színházban, az zarándokoljon el megnézni ezt az előadást. Akár a világ végére is.

Ady Mária

Nyitott színház

TEMESVÁR:

TESZT-FESZTIVÁL

A Temesvári Eurorégiós Színházi Fesztivál, azaz a TESZT valóban ünnep: egy nappal is, késő éjjel is nyitott, nyelvi és szellemileg sokszínű színházmodell családiás kivitelű ünneplése: a tíz nap eseményeiből a színház közösségi térként való meghatározása rajzolódik ki, az előadások esztétikai értéke és eszmei tartalma beszélgetésekkel, főzőversennyel és színházbejárással egészül ki.

A válogatás mögül már nem sejlik fel olyan határozott koncepció, mint amilyen a fesztivál arculatát meghatározza. Fellelhetők ugyan előadócsoportokat alakító esztétikai célkitűzések és tematikai motívumok, a hívószavak közötti átjárhatóság pedig hálózatos szerkezetet eredményez, de erre sem fűzhető fel a teljes műsor. Nyilvánvaló a mozgásra építő tánc- és fizikai színház iránti elkötelezettség, de a válogatás egésze mégsem ennek a jegyében történt. Jó néhány darabot maga köré szervez az utazás-motívum, amely az *ittthon* és az *otthon*, a *saját* és az *idegen*, illetve az *én* és a *másik* közötti viszonyokat kirajzolva kapcsolódik a „találd meg önmagad”, illetve „légy önmagad” frázisokra rákérdező előadások identitáskereséséhez; némelyek közülük játékosan, míg mások filozofikusan-komolyan teszik fel egzisztenciális kérdéseiket. Utóbbiakhoz csatlakozik a „gyerek” mint hívószó, akár a jövő zálogaként, akár a szüntelen rácsodálkozás, kérdés és nyitottság metaforájaként vagy a terméketlenséget szimbolizáló fájó hiányként.

A Háy János megrajzolta Gézagyerek Bérczes László rendezésében mintegy a világ tengelyére ül fel, és onnan kérdezi: miért forgatja, hogyan képes cél nélkül hajtani ki-ki a maga mókuskerekét. A *Fur-nitur* című Vinnai-darab főhőse már régen elfelejtett kérdezni, ami nem jelenti azt, hogy megérett volna egy gyerek kér-



A Peer Gynt Horváth Csaba rendezésében

déseinek megválaszolására – mint azzal egy különleges bútoráru-

ház alkalmazottai készségesen szembesítik. Heiner Müller *Kvartett*-jének cinikus élvhajászai nem velejükig romlottak, inkább végzetesen kiábrándultak: tragédiájuk éppen az életük középpontjába állított, eszmeiségtől megfosztott „test” fantáziátlansága, a variabilitás végessége, az élvezet leplében is visszalopódzó egzisztenciális szorongás és az ennek megfelelő terméketlenség. Biológiai és szellemi értelemben egyaránt örökös nélkül marad Thomas Bernhard Kantja is, aki a felderengő végtől szorongva egy papagáj betanításának szenteli munkaidejét, abba a csalóka ábrándba ringatva magát, hogy a megjegyzett és visszamondott gondolatok így archiválódnak – holott valójában kiüresednek, mechanikussá, értelem-

mentessé és így terméketlené válnak.

A felnőttléttel járó döntéskényszer és felelősséget háritaná a végtelenségig Peer Gynt, ha az idő nem telne olyan kérlelhetetlenül, végesre szabva az útkeresést. Éppúgy hiába menekül fantázia-világába, ahogyan Ingmar Bergman Vidovszky György rendezésében felnőttként megjelenő Alexanderének gyermekkori traumái sem tűnnek el, hanem inkább megsokszorozódva és kísértetiesre torzulva térnek vissza látálmáiban, amelyek egyre inkább vele maradnak nappal is. Akárcsak a lehetőségek között csapongó Peer, a várakozó Vladimir és Estragon is képtelen önmaga számára irányt és célt szabni – Godotól remélnék útbaigazítást, míg ez a köztes állomás, átmeneti cél át nem veszi az értelemadó végcél szerepét, és Godot hiányként megnyugtatóbbá nem válik, mint ha valóban megérkezne. Alibit szolgáltat, akárcsak Harold Pinter

A gondnokának főhőse számára a cipőtlenység, ami megakadályozza, hogy útra kelve szembenézzen azzal, honnan indult, és hova, meddig nem jutott. Az énkeresés lehetetlen és mégsem feladható feladatáról szól játékosan-ironikusan a Tünet Együttes *Alibije* is, ahol táncosok és színészek kergetik körbe-körbe önmagukat a nagy igyekezetben, hogy egyszer végre megpillanthassák, és lehetőleg jól megszemlélhessék énjüket, ha már úgyis folyton az az ember érzése, hogy elvéve önmagát nem esik egybe azzal, amit a sajátjának hisz. Persze a megragadás lehetetlen, az önmagunkról tett állítás a kijelentés pillanatában már nem aktuális, minthogy egy múltbéli állapotot rögzít, de a jelenről képtelen érvényes megállapítást tenni. Ennek elfogadhatatlansága és a keresés kikerülhetlensége teszi Vladimir és Estragon várakozását telítettté, Godot-t hiányként is létezővé, Kantot minden kétélye ellenére is alkotóvá, a fogyatékos Gézagyereket az élet értelmének kutatójává, Peert halogatásaiban is élővé és aktívvá, ellenben a cinizmusuk bástyája mögé menekült, a kérdéseket és a küzdelmet feladó mülleri Merteuilt és Valmont-t élőhalottá.

A lét értelmének firtatásához Horváth Csaba *Godot-ra várva*-rendezése adja meg a feszítvonalon az alaphangot. Vladimir (Kádas József) és Estragon (Krisztik Csaba) két izig-vérig mai figura egy elhagyatott országút sivár betonján: stopposok dizájnos sportfelszerelésben, labdával – egyikük cipőjének sárgája valósággal ríkit, akárcsak az út narancsszín záróvonala. Várnak egy autóra, de sehol semmi, nincs náluk tábla a célállomással, nem tudni, hova tartanak. „Elvannak” ebben az átmenetiségben, ebben a hangsúlyos köztességben, amelyet a Godot-nak nevezett hiány tölt ki, minthogy sokkal kézzelfoghatóbban van jelen, mint ők,



Bíró Márton felvételei

Alexandru Colpacci rendezése: Kant

akik önmagukat valami távol lévőhöz képest határozzák meg. Az „itthon” mindaddig „otthon” marad, míg Godot el nem jön – egy sofőr, aki nemcsak felveszi őket az autójába, de meg is mondja, hova mennek.

A hangsúly az előadásban nem a mozgáson vagy a szövegen, a vizualitáson vagy a hangzón, hanem ezeknek az elemeknek a diszharmonikus egymásra vonatkozásán van, amely termékeny, folyamatos reflexióra készítő feszültséget teremt. Látunk például egy kötelet, amiről a színházba lépéssel konvencionálisan jóváhagyott, íratlan szerződés értelmében elfogadjuk, hogy „fa”, ugyanakkor nem tudjuk nem látni annak, ami: kötélnek, amit Vladimir és Estragon olyanmódon hiányolnak. Így lesz a rendezői gesztus színházi önreflexió, ahogy a szöveg is egyszerre dallamos-ritmikus aláfestése a táncnak, és mégis jelentésteli textus, ami interakcióba lép az őt alátámasztással vagy ellenpontozással árnyaló mozgással. Nem egyszerűen a kettő, hanem a kettő viszonya lép színre és elevenedik meg: a néző ellenállás és görcsös érteni akarás nélkül engedi át magán a szavakat és a látottakat, hogy kölcsönhatásuk megszülethessen benne. Az egymásnak labdát adogató, várakozó két alak pedig nem *unatkozik*, csak épp értelem, cél, Godot híján egyszerűen nincs otthon, nem érkezett meg. Godot hiányként *van*, ahogy a labdát is kitölti az üresség. A játék, a színház, a művészet – a létezés ok-okozati tartományán, a fennmaradás törvényein kívüli jelenségek, annak a tátongó hiánynak a megtestesüléseiként, amelyek vonatkozásában az ember önmagát, még ha csak mint be nem teljesültet is, de meghatározni képes.



Vladimir és Estragon sportos figuráit nem az út hozza tartja vissza attól, hogy várakozás helyett elinduljanak. A nyakukba akasztott táblát hiányolják, hogy leolvashassák róla az úti célt.

Horváth Csaba másik rendezésének főhőse, Peer Gynt (Balázs Attila) Beckett figuráihoz hasonlóan életvitelszerűen múlta az időt, csak mindezt valahogy hektikusabban, türelmetlenebbül teszi. Ő nem elégszik meg egyetlen labdával-játszótarssal: virtuális játszmák és szellemlények sokaságát teremti maga köré, hogy azokban találja meg a kulcsot életéhez és önmagához. A színpadon színről színre felbukkanó újabb és újabb útjelző táblák mindaddig nem jelölnek ki utat, míg az úti célt meg nem határozza Peer. Csakhogy ő éppen a lehetőségek nyitottságát szomjazza, és esze ágában sincs beülni Godot mellé az anyósülésre. Az eldöntetlenségben érzi magát biztonságban, ezért a mesék birodalmába menekül. Ahol ugyan nem kerülheti el a zsákutcákat, amelyeket döntésképtelensége, szorongása és a valóságos, kiszámíthatatlan, idegenségével ismeretlen utat nyitó „másik” hiánya természetszerűleg képez le pszichéjében, de ahol bármikor új irányt választhat, odahagyva a régit. Peer csak lassan tanulja meg, hogy ez mégsem ilyen egyszerű, és a fantáziavilág kitaposott ösvényei éppoly eltörölhetetlen, elfojtva is kísértő nyomok, mint a valós élményekkel kapcsolatos benyomások – gondolataiért is felelősséggel tartozik. Ezért keserítik meg nehezen megtalált boldogságát agyrémeinek torzszülöttei, bizonyítva ugyanakkor, hogy a mese-, fantázia- és gondolatvilág nem kevésbé része a valóságnak, mint az értekek közvetítette empiria: az értekeket mindig gondolatok orientálják. Ezért olyan eltalált az előadás díszlete, amelynek központi eleme a legkülönbözőbb módon játékba hozott vetített, a valóság és a virtualitás közötti határt elmosó háttér, melyen hol absztrakt expresszionista festmények, hol mívés rajzfilmek, hol modern animációk stílusában vetített álló- és mozgóképek váltakoznak, folyamatos dialektikában a színpadon zajló eseményekkel. Az eszmei összekötést technikai is erősíti, hiszen időről időre térelemmé válik a vászon: mögüle hátulról megvilágított, osonó árnyak lépnek színre, és válnak hús-vér alakká, vagy két-dimenziós sivatagba masírozó tevekaraván hagy maga mögött háromdimenziós, hatalmas cigarettásdobozt. Sziluettként érkezik Görbe (Vati Tamás) is, hiszen ő valóban árnyék: Peer rosszabbik énje, kikerülhetetlen kitérője, életútjának állandó vargabetűje, amely a választak csomópontjában csatlakozik azokhoz, akik oda újra és újra visszatérnek, hogy elkerüljék választásuk meglesett következményeit, elhalaszták sorsukat, és kitérjenek a felelősség elől. De az időt nem lehet kicselezni, a visszafordulás folytán kétszer megjárt utat múlásával archiválja: a Gomböntő ítélete az önmagát kereső ember számvetése a neki adatott idővel. Ami Peer esetében a számára *axis mundiként* álló anyától (Zarnóczai Gizella) vezet az újabb lehorgonyzás lehetőségét megteremtő Solvejgig (Simkó Katalin). Ha a keretekre rátalál, akkor az oda vezető út zsákutcai, kitérői és halogatásai értelemmel

telnek meg, az útvészítő pedig a világra kínlódott gondolatok, fantazmagóriák, bűnök és bűnbánatok, könyvek és hiányok (Görbe megannyi arca) kijelölte értelmes életúttá egyenesedik. Ennek megrajzolásához talán kevesebb epizód is elég lett volna, hiszen a plasztikusan kiemelkedő jelenetek (a haldokló anyát székben ringató vagy a Gomböntővel alkudozó, megkettőzött Peer, az otthonalapító Solvejg éneke vagy a Görbe tánca) ívét megtöri és szétszabdálja a csak együttesen, kitérőkként szerveződő történet-szálak sokasága. Az elsősorban fizikailag, mozgással ábrázolt epizódokat aláfestésként kíséri az ibseni szöveg-folyam, ami igazán csak az előadásban dinamikai váltást jelentő lelassulások alkalmával nyer jelentést, mert ezek a ritmikai „kiállások” alkotják az előadás interpretációs és szerkezeti ívét.

Különös ritmikával teremti meg Thomas Bernhard *Immanuel Kant*jának furcsa, elvont, idegenszerű atmoszféráját Alexandru Colpacci. Maga a dráma meglehetősen bonyolult, és nemcsak a mélyrétegekhez, de az alapszituációhoz is nehéz előzetes tudás nélkül hozzáférni. A sajátos hangvétel megértéséhez néhány elhangzó információ kínál mégis kulcsot a távolságtartó, azonosulásra nem, fanyar mosolyokra annál inkább alkalmat adó előadáson belül. A szinte teljesen megvakult Kant Amerika felé tart feleségével és papagájával, hogy egy szemműtétért cserébe márkanév-ként aprópénzre váltsa munkásságát – remélve, hogy visszakapja szeme világát, és tovább alkothat. Bernhard renitens Kantját cseppet sem zavarja, hogy történelmi modellje ki sem tette lábát Königsbergből, és feleség helyett is csak könyvei voltak. De ez a „meghamisítás” az egyetlen rebellis dolog, amivel a darab-béli aszexualis, korlátolt és nyárspolgári Kant büszkélkedhet, miközben megszűnik „a” Kant lenni, és az emberi alkotás eszmei értékének szimbólumává válik. Ez az érték eladva-számszerűsítve megszűnik érték lenni, névvé és műveltségi hívószóvá silányul, ami mögött éppúgy nincs gondolat, mint a papagáj szajkózása mögött. Ugyanakkor ahogy eladhatatlan, úgy kérdéses, hogy átadható-e egyáltalán: megosztható-e a gondolat, és mi marad az önálló életre kelő betűkben Kantból, és mi Kant örökségéből a lexikonok pársorosaiban. A darab keserű humorát a lassú-dallamos, stilizált mozgásvilág és szövegmondás emeli az előadás fő motívumává, de az ehhez szükséges abszurd karakterlétben nem minden színész mozog otthonosan – így lesz Kant asszony (Tar Mónika) alakja sokkal jellegzetesebb, mint maga a címszereplő.

Persze értjük Kantot: útra kelni, engedve a Másik felől, az idegenből, az újból sugárzó erotikának, kilépni az ismert és biztonságos, csak olykor szűkös keretek közül nem könnyű feladat. Lehet hát csábító az aszexualitás is, épp csak szükségképpen terméketlen marad. Ezért ünnep a TESZT, és ezért bizonyul elegendő koncepciónak az, amit ünnepel, még ha a válogatás szövege felfeslik is itt-ott. Mert a nyitott színház modellje tágabb kontextusban hirdeti a színház műfajában immanensen kódolt felismerést, hogy „hiába fürösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat”.



Selyem Zsuzsa

A világ, amelyben élünk

TEMESVÁR: KORTÁRS ROMÁN DRÁMÁK FESZTIVÁLJA

„A produkció a világ valóságának elviselhetetlenségével foglalkozik, a színészekre és nézőkre felosztott világgal, amelyben élünk” – mondja Viliam Dočolomanský, a prágai székhelyű nemzetközi Farm in the Cave társulat alapítója, vezetője és a Színház (Divadlo, The Theatre) című fesztiválnyitó előadás rendezője. Mind a kilenc májusi napon át a világ valóságának elviselhetetlenségére fókuszáltak, ebből az alapállásból mutattak meg jobbnál jobb (olykor azért a jobbnál valamivel középszerűbb) előadásokat. A legbravúrosabb, legjátékosabb és mélyen felzaklató pedig ez a Színház volt.

A fesztivál koncepcióját három remek nő találta ki és valósította meg: Ada Hausvater, a Temesvári Nemzeti Színház igazgatója, Mihaela Michailov dramaturg, színikritikus és drámaíró, valamint Cristina Modreanu színikritikus, a *Scena.ro* nevű színházi magazin főszerkesztője. Tágasság és nagyvonalúság jellemezte koncepciójukat, a színház legföljebb belülről nyitott tereiből kiléptek a város központi terére vagy a parkba, fák és májusi trillájukat zengő rigók közé, de az is a színháznak a várossal való jó viszonyát jellemzi, hogy két éve megkapták a polgármesteri hivataltól a Cívis Parkban lévő, Mária Terézia által építtetett lovagtermet, és létrehoztak itt egy kétszázötven férőhelyes, korszerű színházat. Frenák Pál társulatának *Frisson* (magyar közegben *Apokalipszis*) című produkciója ebben a térben különösen erős volt, ahogy láttam az *exit poll* tévéinterjúkat a nézőkkel, csak kapkodták a levegőt, hogy a rémületről vagy a szépségről beszéljenek-e így hirtelen.

A Farm in the Cave és Frenák Pál társulata a fesztivál *Europe on Stage* szekciójának első két előadását hozta Temesvárra; ugyanebben láthattuk Hriszto Bojcev hajléktalan-drámáját, *A Titanic-zenekart* Alexander Hausvater rendezésében. (Hausvater legutóbbi emlékezetes produkciója a Kolozsvári Román Operában bemutatott *Nabucco* '12 volt, amelyben a Szabadság-kórust a januári romániai tüntetések idején úgy adták elő, hogy a kórus tagjai a közönség közé vegyülve szórólapon szétosztották a *Va, pensiero* román nyelvű szövegét, az énekesek pedig a SMURD nevű mentőszolgálat formaruháját viselték – a tüntetések közvetlen oka az volt, hogy az államelnök kirúgta az egészségügyi minisztériumban betöltött államtitkár-helyettesi pozíciójából az új egészségügyi törvényt ellenző orvost, a SMURD létrehozóját. Szóval mindenki énekelt, nemcsak az Opera falai remegtek

bele, a napisajtó is tele volt az előadásról szóló hírekkel. Raed Arafat visszakerült a minisztériumba, az új egészségügyi törvény pedig – egy ideig – nem lépett érvénybe.)

Ugyanebben a szekcióban a sepsiszentgyörgyi M Stúdió Mozgásszínház mutatta be *Othello és hön szeretett Desdemonája* címmel a Shakespeare-mű változatát, amelyet Györgyjakab Enikő és Györgyjakab András mesteri tudással és oldottsággal táncolt el. A sokféle nemzetiségű közönség együtt hahotázott, amikor Othello és Desdemona egy félreértésekből álló szexuális aktust játszott el a kölcsönös igyekezet jegyében. (Az előadást Mihai Mănuțiu rendezte, és ahogy a műsorfüzetben olvastam, Uray Péter mozgásszínházával egy olyan *Othellót* akart létrehozni, amelyben a tragédia és a komédia egyszerre kerül felszínre.) A tragikomikum jellemezte a *Duett* címmel előadott kétszereplős performanszt is, amelyben a kortárs elektronikus zene elsöprő hangereje és az erre éneklő-táncoló ember aránytalansága keltett humoros helyzetet, a szó legkomolyabb értelmében. Kicsit magányosnak hatott így, egyedül ez a performansz a fesztivál programjában, de ahogy elnézem a szervezőket, a következő években teret nyitnak majd ebbe az irányba is a kortárs román színjáték számára.

A fesztivál leglátványosabb eseménye a város központjában, a Piața Victoriei-en előadott *Bárka* volt a poznańi Ósmego Dnia (A Nyolcadik Nap Színháza) jóvoltából. Szubjektív előzmény: amikor az első napon körülnéztem Temesváron, a reménytelenség legsötétebb árnyalatát láttam a szecesszió monumentalitásában pompázó opera épülete körül szipuzó, fátyolos tekintetű roma gyerekek kezéhez hozzánőtt zacskóban. A fesztivál negyedik napjának reggelén viszont a téren mindenféle tárgyakat ide-oda illesztő emberek tűntek fel, s addig rakosgatták őket, mígnem estére (és az ötödik nap estéjén) egy legalább kétemeletnyi magas, hatalmas hajó indult el Temesvár főterének aszfaltján vaslemez vitorlakkal. A *Bárka* előadása készült így, ez volt az előzmény: a folyamatosan zajló világ, amelyben élünk, konkrétan a jugoszláv és a csecsen háború. A társulat 2000 óta építi fel különféle városokban a színház csodájának ezt az óriási metaforáját, megmutatva, hogy bármilyen erős legyen is a fizikai és a szociális gravitáció, a bárka képes elindulni: megindító zenére siklik az emberek között, mi futunk előle jobbra-balra, miközben egyébre se vágyunk, mint hogy fölkerüljünk rá.



Adrian Picilișan felvétele

Azok is részeseivé váltak a fesztiválnak, akik egyébként aligha jutnak el színházba. Amikor a hajó megáll, és az emberek tapsolnak meg bravóznak, néhányan az éppen első sorra vált helyen kezüket nyújtogatják a bárkán hajlongó színészeknek, akár csak a popkoncerteken. És egyszer csak kit látok valakinek – talán Adam Borowskinak vagy Tadeusz Janiszewskinek – a karjában fent a hajón? Az egyik roma kisfiút. Mindkét keze üres, tekintete csillogóan tiszta. (Nekem ez színházbizonyítéknak bőven elég.)

A fesztivál *Outdoor* szekciójában még három szabadtéri előadást láthattunk, a lengyel Feta társulat mutatványosait és a spanyol Senzo Tempo Kompaniát. Ez utóbbi (*A+ dolog, amit soha nem mondtam el neked*) ugyanazon a Victoriei téren játszódott, mint a *Bárka*, de leginkább azt illusztrálta, hogy az ambíció és a hiúság még egy ilyen térben is mindent elronthat. A társulat vezetője, Inés Boza egy rezignált bombázó nőci szerepét osztotta önmagára, szívhez szóló monológgal, szexi tánccal, szárnyas angyal férfival, tévékritikával és zenével meg párkapcsolati problémákkal megspékelve – az egész töményen öntetszelgő szentimentalizmus volt. S ha ez esetleg vitatható, az mindenképpen következetlenség, hogy a teret körülkerítették, székeket meg párnákat tettek le, ahová ugyan bárki leülhetett, de az interakcióra való bágyadt felhívás (az egyik színész próbált a közönségből egy asztal elmozdításához segítséget kérni) merő képmutatássá vált a kettéosztott térben. A szombat esti Temesvár lakói persze nem fértek be a nézőknek oly gondosan kialakított karámba, de ők jártak jól: feltűnés nélkül tovább sétálhattak.

FENT: A *Bárka* című előadás
LENT: Veaceslav Sambrissi és Irina Vacarciuc a *Rotbaiv* című előadásban



Cristina Modreanu választásai (az *Európa* szekció mellett ő válogatta az *Outdoort* is) színház és város interakciójára alapoztak, a görög demokráciát, a közepkori misztériumjátékokat és a vásári mutatványokat, az 1968-as tünteteskultúrát és az utcai performanszokat jelölve meg tradícióként. (*A Bárkát* előadó Ósmego Dnia a hetvenes évek óta működik Lengyelországban, és közvetlen kapcsolatban állt a Szolidaritással. Bár sokat tanultak Grotowskitól, nem értettek egyet kivonulásával a társadalomból – mondta Ewa Wojciak, a társulat vezetője az *Observator Cultural* című



hetilapban közölt interjúban. http://www.observatorcultural.ro/In-mintea-noastra-nu-respectam-nici-ocenzura*articleID_26997-articles_details.html)

A *Kortárs román dráma* szekcióhoz Mihaela Michailov válogatott az országban és Moldovában játszott előadások közül. A szempont itt is átgondolt és tiszta: olyan darabokat láthatott a fesztivál közönsége, amelyek a nyilvános kommunikációt, a jelen és a közelmúlt tabunak minősített problémáit tárják fel a színház sajátos eszközeivel. Itt verseny is volt, háromtagú nemzetközi zsűrrel Bonnie Maranca (a New School színházelmélet professzora, a *PAJ: A Journal of Performance and Art* szerkesztője), Ingrid De Ketelaera (a brüsszeli Palais des Beaux-Arts kurátora) és Andreas Beck (a bécsi Schauspielhaus igazgatója) személyében. Az év legjobb előadásának járó nagydíjat a moldovai Chişinăuban létrehozott Mosoda Színház (www.spalatorie.md) *Rotbăiv* (a szívárvány színeinek kezdőbetűiből álló román mozaikszó, a meleg kultúra egyezményes jele) című produkciója nyerte el. Őt szereplője politikai és egzisztenciális kérdéseket jelenített meg a dokumentumszínház eszközeivel: egy fiú mondja el öngyilkossággal végződő szerelmi történetét, amit a moldáv nyilvános szférát uraló homofób jelenetek szakítanak meg, kezdve az iskolai helyzetet vitató ostoba és zsigeri anyai szövegekkel egészen addig, hogy a köztvé politikai meghívottai nevetőgörcsöt kapnak, amiért az EU elvárása szerint a szexuális diszkrimináció tiltásának is be kellene kerülnie az alkotmányba. Bogdan Georgescu rendező megtörtént és éppen zajló eseményekből építette fel a színművet – a homofób diszkrimináció ma is él a Moldvai Köztársaságban, a rendőrök rendszeresen zsarolják a homoszexuálisokat, és megtehetik, mert a nyilvános szférát az ortodox egyház hatalmi gesztusai és a szűk látókörű, megfélemlítő beszédmód uralja.

Mint minden előadás után, itt is nyilvános beszélgetésen vehettek részt nézők, színészek, rendezők. Alapkérdés volt, hogyan fogadták Chişinăuban az előadást; a saját nevükön szereplő nevetgélő politikusok nem szorgalmazzák-e a színház bezárását (ami egyébként nem menne könnyen; Nicoleta Esinencu színházalapító olyan struktúrát talált ki, amelyen nehéz fogást találni: egyrészt egy kis mosodában játszanak, másrészt az ERSTE Stiftung finanszírozásából tartják fenn magukat). Kiderült, hogy a politikusokat annyira nem érdekli a művészet (és a világ, amelyben élünk), hogy meg se rezzentek, az ortodox homofób egyenruhások pedig kénytelenek voltak a zsebükben hagyni a köveket meg minden egyebet, amivel meg akarták védeni az Isten – Haza – Család szentháromságot, mivel semmi olyasmi nem történt a színpadon – még véletlenül sem csókolóztak rózsaszín boában férfiak –, ami tettelegességre provokálhatta volna őket.

A bukaresti Teatrul Mic *Zéró decibel* című előadása a különféle hallásproblémákkal küzdő emberek hangérzékelését, a süketek társadalmi megítélését mutatta be társadalomkritikai megközelítéssel, virtuóz hangeffektusokkal. A tárgoviştei színház (az olténiai kisváros kizárólag arról ismert, hogy itt lőtték le a Ceauşescu házaspárt) *A játék Tárgovişte* címmel több

helyszínen párhuzamosan futó, tizenöt-húsz perces jeleneteket adott elő úgy, hogy a jelenetek szüneteiben a nézők dönthették el, melyik helyszínre mennek. Vásári kikiáltók vezették őket a hatalmas színházépület lépcsőin és folyosóin, míg végre az egész egy sérült fiatalember történetévé állt össze, aki képzeletbeli motorjával sétára invitálja az arra járókat.

A legjobb előadó díját a kolozsvári Ecsetgyárban működő Colectiv A társulat kapta a Gianina Cărbunariu által összeállított és rendezett, *X milliméter Y kilométerből* című dokuszínházi előadásban nyújtott alakításukért. A darab egy 1985-ös kihallgatási jegyzőkönyvet kelt életre, vagy ahogyan Nicolae Manda fogalmazott: a jegyzőkönyvet „szkreccselik” előadás-sá, újravéve jeleneteket, hozzátéve aktuális sóhajokat stb. [Lásd Tompa Andrea írását a *SZÍNHÁZ júniusi számában*. – A Szerk.]

A *Story Theatre* nevű szekció prózát vitt színre. Ezek közül kimagaslott Ada Milea rendezésében Gellu Naum, az ismert szürrealista román költő és prózaíró *Sziget* című zenés előadása, mely a társadalmi elkötelezettségű, dokumentumokkal dolgozó *teatro povera* mellett a kortárs román színház másik fontos vonulatát képviselte, a groteszk, szürrealis, fantazmagóriákat és kitörő életörömet megjelenítő színházat.

A *Színház és közösség* szekcióban az Ofensiva Generozităţii társulat (bajos lefordítani, mert a *generos* sokkal magától értetődőbb és teljesebb jelentésű szó, mint a magyar „nagylelkű” vagy „bőkezű”) *Támasz nélkül* című előadásában három roma nő mondja el, hogyan lakoltatták ki őket a bukaresti Rahova-Uranus térségben (roma gettóban) önerőből és néhány fiatal művész önkéntes munkájával létrehozott közösségi házból. A színház mint civil ellenállás, mint közösségteremtő forma erejével, ugyanakkor saját tehetetlenségével szembesülhetett a néző, és ezt megteheti majd a bukaresti kávéház-színházban, a Green Hoursban, amely felvállalta a produkciót.

Az ötödik szekció, a *Student Show* a kolozsvári és a temesvári színiakadémia hallgatóival készített kiváló előadásokat, ők minden délelőtt színészmesterséggel és színházelmélettel foglalkozó műhelymunkán is részt vettek.

A fesztivál utolsó előtti napján felavatták a Temesvár közelében, a freidorfi ipari parkban létesített high-tech Díszletgyárat, amely a térség más színházait is képes lesz kiszolgálni. Végre nem darabonként készítik a díszletet, s nem ámulnak el, mennyire nem így gondolták, amikor először látják a színpadon – itt lehetőség van a tervezett térbe építeni, együtt elgondolni a különféle színpadi elemeket.

Ha az együgyűség jóhiszemű, de azért érvekkel védhető végkicsengést akarnék adni beszámolómnak, azzal zárnám, hogy ezen a kilenc napon a színház tíz nyelven (román, magyar, angol, német, francia, spanyol, orosz, japán, cseh, lengyel) szólt úgy, hogy mindenki megértett mindenkit, mint valamiféle ellen-Bábelban. De hát túlságosan nyilvánvaló, hogy térségünkben nem errefelé tart a világ. Így csak annyit: a temesvári Díszletgyárban ősztől (legalább) a tárgyak már képesek lesznek egymáshoz viszonyulni.

Jászay Tamás

Üdvözlét Váradnak

MINIÉVAD NAGYVÁRADON

Miután a helyi sajtóban már megjelent, itt sem titkolhatom: ha néhány éve hívtak volna a nagyváradai Szigligeti Színház a(z akkoriban még nem is létező) miniévadját zsűrizni, bizony komoly dilemma elé állítottak volna. Ha megyek, azzal legitimálok egy olyan művészeti irányt, amivel azonosulni lehetetlen, ha nem megyek, akkor könnyen rám fogható, hogy nagyképp és előítéletes vagyok. Nincs értelme persze a *mi lett volna*, ha típusú kérdésfeltevésnek, mindenesetre a váradai színház egykori kisvárdai szereplései, ha nem is túlságosan élénken, de mindmáig rémisztő példaként élnek bennem: egy rossz állapotban lévő társulat kiábrándító színvonalú produkciói voltak ezek, borítsa őket a feledés homálya.

Aztán két éve Aradon láttam a már Dimény Levente művészeti vezetése alatt létrejött, Zakariás Zalán rendezte *Hat szereplő...-t*. A Pirandello-darab ideális választás a színházcsinálásról mint mesterségről vallani kívánó, (újra)formálódó társulatoknak, s a korrekt színvonalú előadáson érezhető volt a sokféle hangon megszólaló színészek változtatni akarása. Dimény – aki itt a Fiút alakította igen szuggesztíven – 2009 nyarán a társulat határozott kérésére állt az intézmény élére, ahol két esztendő telt el, hogy tavaly nyáron átadja a művészeti igazgató tisztségét Szabó K. István rendezőnek. Dimény emellett és eközben a társulat vezető színésze maradt (meg a szintén az épületben működő Nagyvárad Táncegyüttes irányítója), Szabó K. pedig az idei évadzáráson megkapta a tagok által megszavazott, a művészszemélyzet harmadik év alatti tagjainak odaítélhető Földes Kati-vándordíját. Mindezek apróságnak tűnhetnek, valójában azonban azt mutatják, hogy az átmenetnek nem kell feltétlenül véresnek és kíméletlennek lennie, sőt: a kölcsönös bizalomra épülő, kizárólag a minőséget szem előtt tartó kemény munka jótékony hatással van az utóbbi években igen zaklatott állapotban lévő, a nyugalomról és profizmusról sokáig csak ábrándozó társulatra.

Egyről a kettőre – ez volt a 2011/2012-es évad motója, de a május végén Nagyváradon eltöltött öt nap után gyorsan egyértelművé vált, hogy a kezdeti fázison eredményesen túljutott a romokon építkező csapat. A már Szabó K. István művészeti elképzeléseit tükröző évadterv kompromisszumok nélkül számítja a meglévő erőkre úgy, hogy közben merészen (helyenként egyenesen vakmerően) előretekint a lehetséges

Pál Hunor
és Gajai Ágnes
a Liliomfiban





FENT: Gajai Ágnes és Ababi Csilla
az Európa című előadásban

LENT: Ifj. Kovács Levente a Jelenetek
egy kivégzésből című előadásban



Pétru Danci felvételei

folytatás felé (hogy ebben az intézményt fenntartó Bihar Megyei Tanács továbbra is partner lesz-e, a jelen cikk írása idején, vagyis a romániai önkormányzati választások napján egyelőre titok). Akárhogy is, a közönségben jól érzékelhetően partnerre talált az új vezetés: a váradi nézők kíváncsian követik, bátran véleményezik a korábban itt regnáló színházideáltól merőben eltérő új utat.

Ami persze nem tetszik mindenkinek (meghökkenítő, hogy egy helyi sajtótermék rendszeresen felületet ad egy, a színház teljesítményét látatlanul ócsárló, álnéven író szerzőnek), a közönség a lábával szavaz: a város és színháza között valódi, élő kapcsolatot született, kölcsönös figyelemmel fordulnak egymás felé. Ebben a kapcsolatban amúgy még vannak lehetőségek, amelyeket a színház vezetése igyekszik is kiaknázni. A minióvad idejére esett egy kortárs angol dráma felolvasó színházi (valójában a műfaj szűkös keretein túllépő) változata, melyhez a Caryl Churchill-darabot kontextusba helyező referátum és beszélgetés is kapcsolódott, de idesorolható a bemutatókhoz kötődően megjelenő, *Szigligeti* című, mind a kulcsint, mind a belbecset tekintve igényes periodika is, amely interjúk, esszék és tanulmányok révén tágabb rálátást biztosít egy-egy korszakra, szerzőre vagy témára. Hasonlót célzott a minióvad előadásai után megrendezett, Kritikus Óra elnevezésű beszélgetéssorozat is, melyen a Szűcs Katalin Ágnes, Köllő Kata és jómagam alkotta zsűri tagjai, illetve a később Magyarországról csatlakozó kritikuskollégák is elmondták véleményüket vagy kifogásaikat a látottakkal kapcsolatban, egymással vagy akár az igen aktív nézőkkel vitatkozva. Mert vitatkozni van miről: szó sincs arról, hogy kifogástalan előadásokat láttunk volna, viszont az odaadás és a közös tenni vágyás mindegyiken tapintható volt.

De lássuk végre a lényegét, vagyis hogy mi zajlik most a Fellner és Helmer tervezőirodája által jegyzett, nemrégiben pompásan felújított (igaz, itt-ott máris a renoválás kínos hiányosságait mutató) épület nagyszínpadán. No meg azon kívül: Szabó K. a szükségéből erényt kovácsolva az egyelőre nem létező stúdiószínpadot alternatív helyszínekkel helyettesítette, így aztán tartottak már bemutatót a félixfürdői vasútállomáson vagy egy elhagyatott malomban is. Műfaji, tematikai és esztétikai téren egyaránt igen változatos a program: a kötelező operett konvencionális előadása (a Tasnádi Csaba rendezte *Mágnás Miskáról* e hasábokon nincs mit mondanunk), a klasszikus tragédia (*Oedipus*) vagy a kortárs szöveg (*Európa*) formabontó feldolgozása, a kortárs kommersz igényes és meglepően erősen megszólaló bemutatója (*Jelenetek egy kivégzésből*) mellett megtaláljuk a színház névadója, Szigligeti Ede iránti kancsal tisztelgést (*Liliomfi*) is.

Kezdjük mindjárt ez utóbbival, ami nemcsak a minióvadot, de a valódi szezont is megnyitotta múlt ősszel, bizonyos értelemben figyelemzavart a nézőt, hogy mi vár rá ezután a patinás falak között. Keresztes Attila rendezése az idei januári vendégjátékon a József Attila Színházban sem aratott osztatlan sikert; s valóban, a Szigligeti klasszikus komédiájából induló, de attól néha követhetetlenül messzire rugaszkodó geg- és poénaradat legfőbb baja éppen az, hogy minden igyekezet – így Mira János kétszintes, hófehér ajtókra építő, gyakran bejátszatlan tere, Bianca Imelda Jeremias elrajzolt, szellemes jelmezei, Cári Tibor döbbenetesen közhelyes, a társulat több tagján kifogó énekbetétei – ellenére sem érezni rajta a határozott rendezői kezét (dramaturgot sajnos nem tüntet fel a színlap). Mert a darabot ki lehet (sőt alighanem ki is kell) igazítani, de a társulat aktív közreműködésével született monstre ötletthalmazban válogatlatlanul szerepelnek egymás mellett az olcsó szóviccek, a színháziak aktuális helyzetére vonatkozó, kissé belterjes poénok és a pazarul kidolgozott jelenetek. És a remek jelenlétek: Kardos M. Róbert játssza Szellemfit, aki itt jóval több Liliomfi vándorszínész társánál, hiszen a cselekmény állandó irányítója, motorja és kommentátora lesz. Kardost a piros bohóc, a fehérre festett arc és a fekete keménykalap a beckett-i bohócéria világába helyezi, s ez a megközelítés akár vezérfonalként is



végighúzódhatna az előadáson. Vagy például az ifjú Schwartznak és atyjának darab végi, briliáns magán-száma: Varga Balázs és Dimény Levente túlhegyes koreográfiával, halálos komolysággal végigvitt, elhúzódó tréfája az előadás messze legüdítőbb jelenete.

Ahhoz, hogy David Greignek, a negyvenes évei közepéhez közelítő sikeres skót drámaírónak 1995-ös művét, az *Európát* érintő átírás mértékéről nyilatkozni tudjak, ismernem kellene az eredeti, állítólag az előadásban elhangzónál jóval terjedelmesebb szöveget. Ehhez azonban nemigen csinált kedvet mindaz, amivel a felixfürdői vasútállomáson mindösszesen negyvenkét percben szembesültem. A szigorú terminust a mesés erdei helyszín és a nagyváradi pályaudvar között menetrend szerint közlekedő vasútjárat szabja meg (közben azért eltűnődtem azon, hogy vajon a MÁV miféle könyörgés vagy fenyegetés hatására adná kölcsön színházi előadás céljára akár csak egy vagonját is). „Európa” feliratú, sötét függönyök borítják az utasoknak fenntartott vasúti kocsik ablakait, kinézni tilos, a húszperces út során marcona határőrök ellenőrzik az okmányainkat, vagyis a jegyünket: a fiatalok zavarba jönnek, vagy elnevetik magukat, az idősebbekben meg akár kellemetlen emlékeket is ébreszthetnek, ahogy az „iratokat” követelik. És éppen az útközben és a célállomáson érintett vezérszavakhoz, vagyis a határon-inneniséghez és -túliséghez, az otthonhoz és otthonlansághoz, a kisebbségi és többségi léthez, a ki- és bevándorláshoz való személyes közünk, előítéleteink és elfogultságaink provokatív feltárása tehetné igazán emlékezetessé Szabó K. István rendezését. A szövegnek azonban nincsenek valódi mélységei, végig a felszínen evickélünk, s legfeljebb néhány szép, melankolikus pillanattal gazdagodunk, melyek értékéből ráadásul most jelentősen levon a pásztori idillbe kíváncsozó táj (benyomásom helyességét a színészek megerősítik: az őszi premiernek önkéntelenül is szerves részévé vált a ködös-borongós időjárás).

Az *Európa* (melynek alcíme egyben a műfajmegjelölés szerény háritása: „egy utazás”) nem annyira előadásként, mint inkább egy színészek és nézők szemében egyaránt különleges adottságokkal rendelkező térben zajló próbatételként határozható meg. Másképp és jóval magasabb színvonalon, de szintén helyspecifikus előadás Szabó K. másik rendezése, az *Oedipus*. A Léderer-malom földszintjén és első emeletén zajló előadás az enigma megoldását helyezi a középpontba: a falon világító táblán Oedipus nevét látjuk kereszt-rejtvényszerűen széttörve, a magán- és mássalhangzókat a karnak a térben elszórt, arctalan tagjai döröglik, visszhangozzák. Az emeletről szivárgó fénycsíkok, a lecsorduló lisztptatok, az archaikus környezet megteremti a megfelelő atmoszférát. Önismereti kurzust látunk Oedipusra szabva, aki itt három alakban jelenik meg. A kitett gyermek (Varga Balázs), a kételkedő felnőtt (Dimény Levente) és az öreg, vak bölcs (Dobos Imre) megtestesíti a Szifinx valahai kérdésére éppen Oedipus által adott helyes választ az emberi élet három jellemző koráról. Az előadás pedig mintha az öreg, száműzését töltő király *flashback*-je, Théba polgárait (meg minket) okító visz-

számlékezése volna. Rituális színházat látunk, ahol minden mozdulatnak, minden kiejtett hangnak tétje és értelme van. A malom nem egyszerűen látványos háttér, hanem az értelmezés szerves része: a gabona, a liszt, a belőle gyúrt tészta és az abból sült kenyér konkrét, testi tapasztalatként és átvitt értelmű, gazdag szimbólumokként egyaránt megjelennek. Dimény Levente címszereplője pedig az egyik legkülönösebb Oedipus, akit valaha színpadon láttam: alakításában nyoma sincs a határozott fellépésű, akár az erőszaktól sem visszariadó zsarnoknak, helyette zavarba ejtően, tán túlságosan is emberi, szerény, félnék és értetlen férfit mutat. Csíky Ibolya Tiresiasa amolyan antik Kurázi mamaként, harcias és titokzatos istennőként lesz anyja helyett anyja Oedipusnak. Firtos Edit Iokastéja a megdöbbenő igazság felismerésekor derűsen és megrendülten néz vissza fiára-férfjére: tudja és érti, hogy kimondhatatlan bűnt követtek el, ugyanakkor nem hajlandó megtagadni és elfelejteni azt a boldogságot sem, amit a férfitől kapott.

Az évad leginkább színházszerű előadása Howard Barker nálunk is több feldolgozást megért darabja, a politika és hatalom viszonyát tagláló *Jelenetek egy kivégzésből*. Theodor Cristian Popescu rendezése tisztességes, átgondolt munka, melyben kiválóan érzik magukat a színészek is: az eddig ismertetett előadások kísérletező-útkereső metódusai után itt végre megmutathatták, hogy hagyományos(abb) keretek között is tudnak figyelemre méltó teljesítményt nyújtani. Florin Fieroiu a főszereplő festőnő képzeletében megelevenedő katonák dühödt táncát Vlaicu Golcea barbár dallamaira koreografálta. A látványért felelős Kiss Borbála mives kosztümöket és jelzészzerű díszletet tervezett: a szereplők bokáig érő vízben (elvégre Velencében vagyunk), gomolygó füstben, rácsok és vaskapuk között teszik a dolgukat. A lepantói csata megfestésével megbízott, az élet örömeit habzsoló, képein pedig a legborzalmasabb halállal is kokettáló velencei festőnő, Galactia a Debrecenből itt vendégeskedő Ráckevei Anna alakításában a hatalom szemében riasztóan és érthetetlenül szabad, nem megvásárolható és nem megfélemlíthető művész lesz. Gyilkos iróniáját és provokatív szenvedélyességét a rendszer működtetői képtelenek feldolgozni, de akár csak értelmezni is. Kardos M. Róbert vérbeli reálpolitikust hoz: okkal, ok nélkül kedélyeskedő dózsója annál féltelmezebb, minél többet vigyorog. Dobos Imre eszköztelenül, szigorú konoksággal növeli emberen túli erővé az amúgy is mindenható püspököt. A Galactia szeretőjéből annak ellenfelévé váló Carpeta (Pál Hunor) sorsa példázat a hatalomnak lefekvő álművészekre váró elkerülhetetlen végről. A piperkőc és lekezelő udvari embertől az összetört alkoholistaig megrendítő utat jár be Dimény Levente tengernagya. A férfi akkor omlik össze, amikor szembesül saját, Galactia megfestette portréjával, ami korántsem idealizál, épp ellenkezőleg. A (nézők és játszók számára egyformán láthatatlan) festményre pillantva vilámcsapásként szembesül valódi, addig gondosan takargatott arcával, hogy aztán a traumát élete hátralévő részében különböző szeszek társaságában próbálja meg feldolgozni.



Jelenet a Tökéletes menyegző kolozsvári előadásából

Biró István felvétele

