

SZÍNHÁZ



SZÍNHÁZ / POLITIKA /
FINANSZÍROZÁS

ÉVADÉRTÉKELŐK 2.:
MISKOLC, NYÍREGYHÁZA,
FREESZFE, MAROSVÁSÁRHELY



22
10

890 Ft

LV. ÉVFOLYAM
10. SZÁM



22010



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • október

LV. évfolyam, 10. szám, megjelenik évente 10 szám
HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök).
Szerkesztőség: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella (www.szinhaz.net). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradi Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba. A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

SZÍNHÁZ / POLITIKA / FINANSZÍROZÁS

- 2 Ring Orsolya: Húzd meg, ereszd meg
Színházirányítás, színházi struktúra 1949–1989
- 7 Rihay-Kovács Zita: Kulturális demokrácia
A magyar állam szerepvállalásának alakulása a színházi területen 1990-től
- 16 Szabó István: Államosítás 2.0
Sok húhó – mennyiért?
- 21 A pénz beszél
Körkérdés a színházfinanszírozásról. Wessely Anna, Nagy Klára, Schön Edina, Dr. Komáromi György, Berzsényi Bellaagh Ádám, Szabó György, Török András és Szalai-Szabó István válasza

ÉVADPORTRÉK 2.

- 31 Urbán Balázs: Mily komor a vígság
A Miskolci Nemzeti Színház 2021/2022-es évadáról
- 36 Papp Tímea: Következetes állandóság
A nyíregyházi MórícZ Zsigmond Színház 2021/2022-es évadáról
- 42 Dézsi Fruzsina: A pályakezdés traumája
A Freeszfe 2021/2022-es évadáról
- 48 Csernai Mihály: Óvatos határátlépések
A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatának 2021/2022-es évadáról

Címlapon: (fent) Széles Zita és Illyés Ákos, valamint (lent) Staub Viktória és Martinkovics Máté A rovarok életében, r.: Kovács D. Dániel, MórícZ Zsigmond Színház, Nyíregyháza (fotók: Juhász Éva). Belső borítón: (elől) Nádasy Erika az Élektárban, r.: Szöcs Artur, Miskolci Nemzeti Színház (fotó: Gálos Mihály Samu); (hátnál) A nép ellensége, r.: Antal Bálint, Freeszfe Egyesület (fotó: Todoroff Lázár).

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

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

A színházfinanszírozás kérdése evidencia, hiszen posztszocialista országgént nem szoktuk megkérdőjelezni, hogy az állam tartsa-e el a színházakat. A színházfinanszírozás kérdése darázsfészek, mert ha onnan közelítünk hozzá, hogy csak működés szempontjából hányféle színház típus létezik (kő, független, magán, bulvár stb.), akkor már egyáltalán nem biztos, hogy az államnak mindegyik fenntartásában azonos szerepet kell vállalnia. És ha ehhez hozzávesszük, hogy egyes (radikális?) baloldali kultúrpolitikai elképzelések szerint például nem áldozható közpénz arra a művészeti megnyilvánulásra, amelyből a társadalom legelső csoportjai nem profitálnak, akkor a színház legtöbb ma működő intézményes formája eltűnne a színtérről, különösen Magyarországon. Na, ebben a dzsungelben vágjon rendet, aki tud... Mindezt a hatalmi arrogancia és szűklátókörűség még tovább tetézi, hiszen a mai kultúrpolitika is sok mindent eltüntetne a színtérről, de egészen más motivációk alapján. A kultúrafinanszírozásban uralkodó uram-bátyám rendszernek ennél fogva nemcsak a NER-rel hűvös(ebb) viszonyt ápoló színházak és kulturális intézmények a lehetséges kárvallottjai, de kárvallottja a szakmai tisztánlátás, pontosabban az arra való törekvés is. Nyár végén, ősz elején az Átrium ügye kavarta fel a kedélyeket (ők voltak a leghangosabbak, bár hátrányos megkülönböztetés a teljes független szcénát éri), hiszen tudni lehetett, hogy az állami – pl. taopótló – támogatásuk kifizetésének elmaradása mögött nem esztétikai, hanem politikai okok húzódnak. De lehet-e beszélni ebben a helyzetben, mondjuk, a magánszínházak finanszírozási kereteiről úgy, hogy egy közülük nyilvánvaló politikai támadásnak van kitéve? Nem lehet. Mégis kell, szükséges. (Ebbe a problematikába a NER fennállása óta amúgy folyamatosan belebotlottunk.) Színházfinanszírozásról szóló tematikus blokkunknak azonban így is csak kiindulópontja, ugródeszkája, és nem tárgya az Átrium körüli vihar. Cikkeink jóval messzebből, történeti távlatokból indítanak és jutnak el a máig, több oldalról letapogatva, kibontva a színházfinanszírozás legégetőbb kérdéseit. A nyilvánosságban újra és újra elhangzik, hogy az államnak tiszteletben kell tartania a színházi szféra autonómiáját, de létezhet-e, létezik-e bárhol a világon ideológiamentes kultúrpolitika és kultúrafinanszírozás? Ring Orsolya tanulmányában a pártállami időszak strukturális felépítését elemzi egészen a rendszerváltásig, Rihay-Kovács Zita a rendszerváltás utáni parlamenti pártok kultúrpolitikai koncepcióit ismerteti és veti össze – több tételben – a mai gyakorlattal és tapasztalatokkal, Szabó István a színházak, kulturális intézmények tulajdonosi (és ezáltal támogatási) szerkezetében bekövetkezett változásokat vizsgálja szintén az 1989-es fordulat óta. Összeállításunkat – már szinte hagyományosan – körkérdés zárja, nyolc megszólalóval a kulturális élet különböző területeiről, arra keresve választ, de már határozottan mai fókusszal: mi az állam szerepe a színházfinanszírozásban?

RING ORSOLYA

HÚZD MEG, ERESZD MEG

Színházirányítás, színházi struktúra 1949–1989

Keretek – a rendszer(ek) működése

A második világháborúban vesztes Magyarország a háború végén szovjet katonai megszállás alá került. Befolyási övezetében a Szovjetunió olyan „demokráciák” kialakítására törekedett, amelyek formailag ugyan megfeleltek a Jaltában leszögezett demokratikus elveknek, de amelyeket a valódi politikai versengés, a politikai szabadságjogok és a képviselő

elvi helyett a szovjet birodalmi érdekek irányítottak. Az ország külső és belső szuverenitását teljes egészében elvesztette. A korlátozott többpártrendszerből egypártrendszer, a korlátozott parlamenti demokráciából kommunista pártállami hatalmi rendszer jött létre. Az így kialakult egypártrendszerű totalitárius diktatúra összekapcsolódott Rákosi Mátyás despotikus személyi hatalmával. A termelési eszközök túlnyomó részét államosították, a magántulajdon és magángazdálkodás



A Vígszínház épülete az újjáépítés befejezése előtt (1951). Fotó: Fortepán / Nagy Ilona

minimálisra szűkült. A tervutasításon alapuló központosított gazdasági rendszer autonómiája, a demokratikus szabadságjogok és igazságszolgáltatás függetlensége megszűnt. A titkosrendőrség állami terrorszervezetté alakult. A sztálinista alapokon álló totalitárius Rákosi-rendszert az 1956-os forradalom buktatta meg. Az ezt követő Kádár-korszaknak nevet adó pártvezér harminckett év keresztül volt az ország első embere, az MSZMP első titkára, illetve főtitkára, emellett 1956–1958, valamint 1961–1965 között a Minisztertanács elnöke. A Kádár-korszak két nagy szakaszra osztható. Az első időszak a kemény diktatúra, amely 1963-ig tartott, és amelyet a forradalmat követő véres megtorlás jellemezett. A második nagy szakasz a puha diktatúra, amikor bár a kommunista eszmén nyugvó pártállam fennmaradt, és Kádár teljhatalma, a terror enyhült, a rendszer a Rákosi-korszakkal ellentétben nem szólott bele a magánéletbe, hanem megelégedett azzal, ha az emberek belenyugodtak a párt uralmába. A gazdasági életet továbbra is a tervgazdálkodás határozta meg, de abban helyet kapott a piaci szempontok korlátozott mértékű alkalmazása, és bizonyos keretek között a szellemi-kulturális élet is szabadabbá vált.

Az időszak igazgatási struktúráját alapvetően a párt és az állam irányító szerveinek párhuzamossága, az egyes irányítási szintek megkettőzöttsége jellemezte. Két önálló rendszert láthatunk, a párt- és az államigazgatás is meghatározott rendben egymás alá és fölé rendelt igazgatási szintekből épült fel. A két formális hierarchia csúcán a pártfőtitkár és a miniszterelnök (a Minisztertanács elnöke) helyezkedett el. A két hierarchia a gyakorlatban természetesen nem különült el, hanem több szálon kapcsolódott egymáshoz. Bár az állami hierarchia döntéshozói is tartottak a kezükben függőségi szálakat, olyanok csak a párt-hierarchiából indulhattak ki, amelyek minden más hierarchiát

is összekötöttek, ami a függőségek politikai monopolizáltóságát eredményezte.¹

A rendszer másik fontos sajátossága a személyes befolyások és kapcsolatok döntő szerepe volt. Ezek az informális kapcsolatok átszöttek a politikai, a gazdasági és a kulturális szférákat. A lényegi információk, a döntéseket előkészítő szakértői tanácsadások, az eseti problémakezelés meghatározó része az informális kapcsolathálózat csatornáin keresztül zajlott. Mindez azonban alkalmatlanná tette a rendszert a különböző események tanulságainak levonására, és hosszútávon válsághoz vezetett.²

A színházi struktúra

A második világháború végét követően szinte azonnal kezdődött a színházépületek helyreállítása. Az intézmények korábbi gazdasági formája nem változott, a két állami színház, az Állami Operaház és a Nemzeti Színház, illetve a főváros tulajdonában lévő Városi Színház mellett a többi színház ismét magánvállalkozásként indult újra.

Az oktatás, a kultúra és a művelődés területein is nagy károkat okozott háborút követően szinte azonnal felmerült a színházak államosításának terve. A Szociáldemokrata Párt 1945-ben elfogadott akcióprogramja például így fogalmazott: „Miként a filmszínházakat és a rádiót, a szükséges előfeltételek megteremtése után a színházakat is ki kell venni a ma-

1 CSANÁDI Mária, „Átváltozások. Hogyan bomlott fel a hatalmi rendszer Magyarországon?“, *Társadalomtudományi Közlemények* 20, 1–2. sz. (1991).

2 HELLER Mária – NÉMEDI Dénes – RÉNYI Ágnes, „A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben“, in *Értékrendek és társadalmi-kulturális változások* (Budapest: ELTE, 1992), 109–118.

gántóke kezéből.”³ 1948-ban a Szociáldemokrata és a Magyar Kommunista Párt egyesülésével létrejött Magyar Dolgozók Pártja (MDP) programnyilatkozata pedig kimondta, hogy „a tudományos kutatást és művészi alkotást fel kell szabadítani a tőkétől való függés alól, és a nép szolgálatába kell állítani”.⁴

Az 1945. novemberi országgyűlési választások után hamarosan állami kezelésbe vették a szénbányákat és a villamos erőműveket, majd nagybankok és az érdekeltségi körükbe tartozó vállalatok államosításáról intézkedtek. 1948-ban felgyorsult az államosítások üteme, állami tulajdonba vették a száz munkánál többet foglalkoztató iparvállalatokat, majd az iskolákat. A színházi területen a régi kerületi és magánszínházi rendszer egészen 1949-ig fennmaradt. 1948-ban, a színházak államosítását megelőző évadban a fővárosi színházak mellett összesen 27 megyei színikerület volt az országban. Az első vidéki színház, amely ebből a rendszerből kikerült, a szegedi volt, 1945-ben ugyanis itt kapott menedéket díszlet- és jelmeztárával, technikai felszerelésével együtt a Kolozsvári Nemzeti Színház.

Kossa István pénzügyminiszter 1949. július 19-én terjesztette elő a fővárosi színházak államosításának ügyét,⁵ amelyet Gerő Ernő, a Népgazdasági Tanács elnöke 1949. július 21-én hagyott jóvá. Ennek értelmében 1949 júliusában a Népgazdasági Tanács az egységes művészetpolitika biztosítása érdekében hozzájárult a Fővárosi Operettszínház, a Művész Színház, a Kis Kamara Színház, a Vígszínház, a Pesti Színház, valamint a volt Belvárosi Színház állami kezelésbe vételéhez 1949. augusztus hó 1-jétől.⁶

A vidéki színházak állami kezelésbe vételéről Ortutay Gyula miniszter javaslatára a Népgazdasági Tanács 1949 augusztusában döntött. A határozat indoklása szerint az átszervezést „politikai, gazdasági és személyi szempontok egyaránt szükségessé teszik”, mivel „a vidéki társulatok eddigi műsorpolitikáját a magánvállalkozó igazgatók nyereségvágya irányította”. Műsoraikban ugyanis túlnyomórészt politikailag – és nemegyszer erkölcsileg – kifogásolható darabok szerepeltek. Ugyancsak indokként szerepelt, hogy „a vidéki városok nem képesek egy nagyobb társulatot egész éven át egyedül foglalkoztatni és eltartani. Nagyobb területet kell összefogniok, az egyes társulatok számára több városban kell játszási lehetőséget biztosítani. Így nem lesznek kénytelenek 2-3 naponként próba nélkül új és új bemutatót tartani és sok rossz darabot rossz előadásban bemutatni. Kevés, de jó társulat kell, amelyek jó darabot, sok próbával, jó előadásban adnak.” Ezért a korábbi 25 vidéki társulat helyett 6 kerületi szintű társulatot, valamint 1-1 bányász és opera-stagionét⁷ állítottak fel az alábbi székhelyekkel: 1. kerület Győr, 2. kerület Pécs, 3. kerület Szeged, 4. kerület Szolnok–Kecskemét, 5. kerület Debrecen, 6. kerület Miskolc, 7. bányakerület Budapest, 8. opera-stagione Budapest.⁸ A székvárosi előadások mellett ezek a társulatok 50 kilométeres körzetben havi 40-50 tájelőadást is kötelesek voltak tartani. Az államosítás nem számolta fel egészen a vándorszínészetet, sőt sajátos változatban élesztette újjá a Gördülő Operával (1948–1954) és az Állami Faluszínházzal, amely 1955-től Állami Déryné Színház néven működött. Ezek feladata az állami színházak vonzáskörzeteibe nem tartozó helységek ellátása volt. Az ifjúság színházlátogatóvá nevelésének elősegítése érdekében a fővárosban új típusú színházként megalakították az Ifjúsági Színházat és az Úttörő Színházat is.

Az állami tulajdonba vétel gazdaságilag stabilizálta a színházakat, ugyanakkor teljesen új működési, művészeti struktúrát teremtett, amely a következő évtizedekben lényegében változatlan maradt. Mindez azt is jelentette, hogy a színházak állami szubvenciót kaptak, azaz nem profitorientált vállalkozásként működtek, dolgozóik állami alkalmazottak lettek, helyáraikat viszonylag alacsonyan állapították meg, így a közönség széles rétegei engedhették meg maguknak a színházba járást. Nem véletlenül alakult ki a „fantomnéző” jelenség, amikor az üzemi közönségszervezőktől fillérékért vett jegyekkel vagy szocialista brigádok által vásárolt bérletekkel végül a nézőtérre alig ült be valaki. A kultúrpolitika az állami szubvencióért cserébe azonban a színházat is alárendelte a politikai propagandának. Mindez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a kultúrpolitikai vezetés teljes befolyással rendelkezett a műsorpolitikát, a dolgozók összetételét és a színházakat érintő minden fontos kérdést illetően. A szocialista cenzurális intézményrendszer határozta meg a bemutatható/bemutatandó művek körét (európai és magyar klasszikusok, újabb drámák magyar és szovjet, valamint népi demokratikus országok szerzőitől, „haladó” kortárs nyugati drámák), amelynek műsoron tartását a színházaktól elvárta.

Az államosításkor kialakult struktúra csak kisebb módosításokon esett át az 1970-es évekig, akkor azonban a különböző tömegkommunikációs eszközök révén színházi jellegű produkciókat már nem csak a színházakban lehetett látni, ami a közönség igényét is megváltoztatta. A rádióban, televízióban, szinkronstúdióban, önálló esteken foglalkoztatott színészek egyre kisebb anyagi érdekeltséggel kezdtek kötődni az anyaszínházhoz, ami belső feszültségekhez vezetett. Kétféle akarat dolgozott egymás ellenében: a színházak önállóságot akartak, függetlennedni az állami irányítástól, a pártvezetés viszont az állami irányítást igyekezett megerősíteni. Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1969. november 25-i határozata – a korszak első színházalapításával – létrehozta a Huszonötödik Színházat.⁹ A Gyurkó László vezette színház feladata a következő volt: „Adjon otthont az egyértelműen szocialista mondanivalójú új magyar drámának, legyen műhelye a politizáló, a szocialista életforma és társadalmi együttélés problémáival foglalkozó műveknek, kísérleteknek. Alkalmazza a mondanivalót legjobban szolgáló műfaji, művészi és színpadi módszereket. Teremtse meg az alkotó kollektíva és közönség újfajta kapcsolatát, és így járuljon hozzá a szocialista tudat kialakításáért folyó munkához.”¹⁰

Eközben vidéken a körzetesítés rendszere mellett a gyakorlatban a szegényes feltételekkel működő Állami Déryné Színházra hárult a feladat, hogy a vidéki színházak tájelőadásai által nem látogatott kisvárosok és községek színházi „ellátását” biztosítsa. Bár az 1970-es években készült értékelések mind a Huszonötödik, mind pedig az Állami Déryné Színház tevékenységét elismerték, az Agitációs és Propaganda Bizott-

3 BALOGH Sándor – IZSÁK Lajos, *Pártok és pártprogramok Magyarországon (1944–1948)* (Budapest: Tankönyvkiadó, Budapest, 1977), 214–215. Uo., 339.

4 Kossa István előterjesztése a fővárosi színházak államosításáról. MNL OL XIX-A-10-53-1949. Közli: DANCs Istvánné, szerk., *A Vallás- és Közoktatásiügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949* (Budapest, 1990), 194–207.

6 A Népgazdasági Tanács 53/1949. sz. határozata.

7 Saját székváros nélkül, az egész országban működő, évadonként újjászerveződő társulatok.

8 A Népgazdasági Tanács 101/6/1949. határozata.

9 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1969. november 25-i üléséről, MNL OL M-KS 288 f. 41.cs. 127. ő.e.

10 Részlet a Huszonötödik Színház alapítóleveléből. MNL OL MK-S 288 f. 41. cs. 167. ő. e.

ság 1977-ben mégis a két színház összevonását és belőlük a Népszínház megalakítását határozta el.¹¹ A Népszínház önálló tevékenysége azonban csak néhány évadra korlátozódott, az 1980-as évek elején előbb a Nemzeti Színház kamaraszínháza lett, majd megszűnt.

Az 1970-es évek végén más strukturális változások is következtek. 1978-ban döntött az Agitációs és Propaganda Bizottság egy „befogadó színház” megalakításáról Játékszín néven, hogy ez adjon otthont az egy-egy produkció erejéig összeálló alkalmi társulatoknak, amelyeknek elsődlegesen kortárs magyar és külföldi szocialista műveket kellett bemutatniuk.¹² 1979-ben pedig az ország „egyenletesebb színházi ellátottsága” érdekében Nyíregyházán és Zalaegerszegen önálló színházi társulatok létrehozását határozták el.¹³

1978-ban Major Tamás és Marton Endre nyugdíjazásával párhuzamosan megindult a Nemzeti Színház vezetésének és működésének átalakítása is. A minisztérium új színházpolitikájának jegyében ugyanis úgy kívánták átszervezni a színházak irányítását, hogy élükön politikus álljon, aki a párt és az állam művészetpolitikai koncepciójának megvalósítója, és nem alkotó művész. Pozsgay Imre miniszter a Nemzeti Színház vezetésére a legalkalmasabbnak a szolnoki, illetve a kaposvári színház igazgatóját, Székely Gábort, illetve Zsámbéki Gábort találta, de kénytelen volt kompromisszumot kötni, és elfogadni, hogy az Aczél György által a rendszerbe épített biztosítékként a politikailag megbízható Nagy Péter író, kritikust nevezték ki a Nemzeti élére; Székely Gábor főrendező, Zsámbéki Gábor vezető rendező lett. A Nemzeti Színház új vezetőségének munkáját hamarosan egyre több konfliktus terhelte, ezért 1982-ben a minisztérium újabb vezetőcserével döntött, és a színház igazgatásával Malonyai Dezsőt bízta meg, aki mellett Vámos László mint a színház művészeti vezetője és főrendezője működött. Pozsgay Imre pedig utolsó miniszteri döntéseként 1983. január 1-jén megalapította a Katona József Színházat mint önálló művészeti intézményt,

amelynek igazgatója Székely Gábor, főrendezője pedig Zsámbéki Gábor lett.¹⁴ Az Agitációs és Propaganda Bizottság nem foglalkozott érdemben a kérdéssel. A fellelt iratokban található apró utalások és a résztvevőkkel készített interjúk azt erősítik, hogy az önálló Katona József Színház létrehozása egy „színfalak mögött” lezajlott játszma részeként történt.¹⁵

A kulturális élet irányítása

A színházi élet minisztériumi (azaz államigazgatási) szintű felügyelete a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól 1949-ben az újonnan megalakított Népművelési Minisztérium kezébe került, és ott is maradt 1957-ig. A minisztérium Kollégiuma elsődlegesen nem művészeti kérdésekben foglalt állást, hanem az általános kultúrpolitikai elvekhez igyekezett igazítani a színházak működését. Itt határozták meg például a színházak profilját, döntöttek gazdasági és személyi ügyekben, de itt foglalkoztak a közönségszervezéssel és a színikritikával is, emellett a Kollégium hagyta jóvá a minisztérium Színházi Osztályának munkatervét is. A Színházi Főosztály koordinálta a színházi életet, feladata a Kollégium döntéseinek keresztülvitele volt.¹⁶

A legmagasabb szintű pártirányítást az MDP megfelelő osztályai és bizottságai gyakorolták. Az ideológiai elvárások kidolgozása tekintetében a legjelentősebb szerepe az Agitációs és Propaganda Bizottságnak volt. A fentebb is jelzett összefonódást illusztrálja a népművelési miniszter, Révai József személye, aki egyszerre több fontos tisztséget is betöltött, miniszterségével párhuzamosan (1949–1953) az Agitációs és Propaganda Bizottság vezetője is volt. Révai József személyesen kezelte a művészeti élet ügyeit. A központosított színházirányítás megteremtése, a színházi előadások politi-

11 Jegyzőkönyv az Agitáció és Propaganda Bizottság 1977. szeptember 27-i üléséről. MNL OL MKS 288. f. 41. cs. 291. ó.e.

12 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1978. február 14-i üléséről. MNL OL MKS 288. f. 41. cs. 300. ó.e.

13 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1979. július 17-i üléséről. MNL OL MKS 288. f. 41. cs. 328. ó.e.

14 Jelentések, feljegyzések, tájékoztatók a Katona József Színház létrehozása körüli döntésekről. MNL OL XIX-I-9-a-605-1982.

15 Bővebben: RING Orsolya, *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádár-korszakban*, Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2019.

16 KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika, Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007), 65–69.

Aczél György a VIT egyik rendezvényén 1978-ban. Fotó: Fortepán / Urbán Tamás





Állami Déryné Színház (1977).
Fotó: Fortepán / Szalay Zoltán

kai-eszmei mondanivalójának, színvonalának biztosítása is a hatáskörébe tartozott.¹⁷

Az állami szintű felügyelet 1956 után is a kulturális életet aktuálisan felügyelő (Művelődésügyi, Kulturális, majd Művelődési) minisztériumhoz tartozott, míg a legfőbb pártirányítás az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága, illetve az MSZMP ideológiai titkárai, valamint az MSZMP Tudományos és Kulturális Osztályának, illetve Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának kezében volt. Pártszervek döntöttek a színházak igazgatói kinevezéseiről, és hagyták jóvá az egyes színházakban bemutatható darabokat is. Helyi szinten a megyei tanácsok és a megyei pártszervek felügyelték a színházakat.

A színházak államosítása után a politikai döntéshozók arra törekedtek, hogy a színházi területet is felhasználhassák ideológiájuk terjesztésére, így igyekeztek a színházak feletti befolyásukat minél szorosabbra vonni, szigorúan megszabva az előadható darabok jellegét, mondanivalóját, számát és a célközönséget is. Szándékuk az volt, hogy a politika által kívánatosnak tartott darabok a társadalom minél szélesebb rétegeihez eljussanak. Az 1958-ban megjelent művelődéspolitikai irányelvek továbbra is a szocialista realizmust tekintették a legmodernebb és követendő művészeti alkotói módszernek. Az irányelvek kimondták azt is, hogy ha nincs párt- és állami irányítás, akkor szocialista kultúra sincs. A párt és az állami szervek közötti munkamegosztást úgy képelték el, hogy a párt szabja meg a kulturális fejlődés fő irányvonalát, állást foglal az elvi-ideológiai kérdésekben, valamint irányítja és ellenőrzi az állami szervek munkáját, amelyek viszont gondoskodnak az elvek gyakorlati megvalósításáról, a szervezeti feltételek biztosításáról, a rendelkezésre álló eszközök helyes felhasználásáról.¹⁸

17 Uo., 66., valamint BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, *A művészetpolitika mechanizmusai* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2020), 10.

18 *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei. A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1955-1962*, szerk. Vass Henrik, SÁGVÁRI Ágnes (Budapest, 1979), 305–308.

A korszak kulturális politikájának irányítója Aczél György volt, aki az általa betöltött pozíciók (művelődésügyi miniszter-helyettes, az MSZMP Politikai Bizottságának és Központi Bizottságának tagja, a KB kulturális ügyekért felelős titkára) és személyes adottságai révén az 1960-as évek közepén már szinte teljes hatalommal rendelkezett a kulturális és művészeti ügyekben.¹⁹

Az Agitációs és Propaganda Bizottság fennmaradt jegyzőkönyvei alapján tisztán bemutatható az irányítási struktúra, az állami szervek alárendeltsége a megfelelő pártszervezeteknek. A bizottság ötvenévente megválasztott tagjai nem a kulturális élet szakértői közül kerültek ki, a testületnek nem voltak tagjai az illetékes minisztérium munkatársai sem, ők legfeljebb meghívottként vehettek részt az üléseken. A bizottság minden évben értékelte az előző évadot, jóváhagyta a következő műsorgetvét, emellett döntött a színházalapításokról, illetve a Kiváló és Érdemes Művész címek odaítéléséről, tárgyalta a színházak strukturális átalakításával kapcsolatos elképzeléseket, állást foglalt problematikusnak tartott darabok bemutathatósága mellett vagy ellen. Az 1960-as évek második felében megszüldött a műsorgetvezés és évadértékelés rendje. A terveket és beszámolókat a minisztérium, illetve a KB Kulturális Osztálya terjesztette a bizottság elé, amely jóváhagyta vagy módosította azokat. Az 1970-es években a minisztérium által készített előterjesztésekben egyre nagyobb hangsúlyt kaptak az egyes évadok műsorarányai. Az Agitációs és Propaganda Bizottság többször hangsúlyozta, hogy a műsorpolitika eszmei irányvonaláért, a műsorgetv politikai arányaiért a felelősség a minisztériumot terheli, annak feladata megfelelően informálni a színházak irányításában illetékes tanácsokat.²⁰

Az 1980-as évek elején a művészeti élet irányítói úgy vélték, hogy túl sok nemkívánatos darab vagy kritikai rendezés valósul meg a színházakban, ezért szigorították a színházak központi irányítását, és többlépcsős műsorgetvezési rendet vezettek be. Előrehozták a műsorgetvek leadási határidejét; a nem ismert művek szövegét a próbák megkezdése előtt két hónappal bekérték, és csak elolvasásuk után született meg a végleges döntés bemutathatóságukról. Miután a darabok hármas szűrőn mentek át – hiszen azokat az illetékes tanács, a minisztérium és az Agitációs és Propaganda Bizottság is felülvizsgálta –, gyakori volt, hogy a tervezett bemutatók egy részét valamely szinten nem fogadták el. Volt olyan évad, amelyben kétszáz bemutatóval számoltak, és negyven darab maradt ki valamilyen okból az összesített műsorgetvből.²¹ Az 1984–1985. évi évadterv volt az utolsó, amelyet az Agitációs és Propaganda Bizottság megtárgyalt és jóváhagyott.²² 1985ben Aczél Györgyöt leváltották ideológiai titkári funkciójából, s bár a bizottság 1987-ig még tárgyalt néhány alkalommal színházi témájú napirendeket (például „a gyermekek és ifjúság színházzal való ellátottságáról”²³ vagy az Ifjúsági Zenés Színház megalapításáról²⁴), de műsorgetvezéssel és évadértékeléssel kapcsolatos előterjesztéssel már nem foglalkozott többet.

19 RING Orsolya, „Színházak pártirányítása a Kádár-korszakban”, in *Levéltári Közlemények* 79. sz. (2008): 198.

20 Uo., 202–204.

21 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1981. június 30-i üléséről. MNL OL M-KS288. f. 41. cs. 368. ő.e.

22 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1984. július 10-i üléséről. MNL OL MKS288. f. 41. cs. 430. ő.e.

23 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1987. március 3-i üléséről. MNL OL MKS288. f. 41. cs. 483. ő.e.

24 Jegyzőkönyv az Agitációs és Propaganda Bizottság 1985. március 5-i üléséről. MNL OL MKS288. f. 41. cs. 442. ő.e.

RIHAY-KOVÁCS ZITA

KULTURÁLIS DEMOKRÁCIA

A magyar állam szerepvállalásának alakulása a színházi területen 1990-től

Az 1990–1994 közötti időszak számos kihívása között szerepelt a kulturális demokrácia jogi kereteinek és intézményi feltételeinek kialakítása úgy, hogy a közösség tagjainak a kulturális értékekhez, termékekhez és szolgáltatásokhoz való hozzáférése megmaradjon. Az előbbi egyrészt tulajdonosi és mecénási attitűdöt igényel, másrészt a politikai hatalom önkorlátozását teszi szükségessé. Utóbbinak feltétele az aktív kultúrpolitika, a piaci folyamatokba történő beavatkozás. A kultúra demokratizálása „felülről létrehozott folyamat: minden embernek meg kell adni a lehetőséget a kultúra minden szintjének elsajátítására”.¹ Ez a szerep a rendszerváltás előtti és az utána következő kultúrpolitikát – mind a mai napig – jellemzi. A rendszerváltás időszaka olyan gazdasági válsághelyzet volt, amelyben a nem termelő ágazatok, így a kultúrára fordított állami források a költségvetésnek rövid távon súlyos terhet jelentettek. Az állami költségvetés elfogadásakor a kulturális kiadások válságon kívül is olyan ágazatok kiadásaival versenyeztek, mint az egészségügy vagy a mezőgazdaság, és elkötelezett kulturális politika híján az ágazat vesztes pozícióba került, illetve maradt. Éppen ez a válsághelyzet tette szükségesszerűvé a kultúra finanszírozásának demokratizálását.² A folyamat pedig jogalkotási és az intézményrendszer átalakítására irányuló intézkedésekben, tulajdonosi, finanszírozási és személyi döntésekben követhető nyomon.

Az új kormányzat kulturális programja

Az Antall-kormány programja szerint „a szabadság, a nemzeti kultúra megújítása a hagyományok újraélesztésén, a műveltség, az iskolák korszerűsítésén alapulhat”.³ A művészeti tevékenységeket az államnak támogatnia kell, a finanszírozás ténye azonban nem teremthet alapot arra, hogy a művészeti tevékenységekbe beavatkozzon.⁴ A Matolcsy György politikai

államtitkár és munkatársai által előkészített kormányprogram elvi elköteleződésen kívül az intézményrendszert és a finanszírozást érintő konkrét eszközöket nem határoz meg, ami miatt a kormányt a kezdetektől kritika éri az ellenzék részéről.⁵

A kormányalakító pártok (MDF–KDNP–FKGP) közül a Magyar Demokrata Fórum választási programja⁶ tartalmaz a művelődésügyre vonatkozó javaslatokat, azonban ezek irányok és célok, nem szólnak a megvalósításuk érdekében szükséges jogalkotási és intézmény-átalakítási feladatokról. A választási program kulturális fejezete rögzíti, hogy „a Magyar Demokrata Fórum az ország minden lakosának s a magyarság egészének kulturális összetartozását, a hagyományainak és értékeinek védelmét vállalta és vállalja”. A művelődés tartalmi és intézményi megújulása érdekében a pártprogram alapján szükséges, hogy „a művelődésügy részesedjék az európai országok színvonalán a nemzeti jövedelemből, biztosítsák az alkotók és alkotóműhelyek autonómiáját, szabadságát; az országos főhatóságok szakszerű és szolgáltatás-szerű működését, a jelenlegi bürokratikus-fiskális irányítást váltsák fel a szakmai és gazdasági autonómiát tiszteletben tartó felügyelettel”.

1991 őszén – tehát több mint egy évvel az MDF–FKGP–KDNP kormány megalakulása után – a Szabad Demokraták Szövetsége (SZDSZ) *Elefánt a porcelánboltban*⁷ címmel terjeszti tagjai elé kulturális programját, amely egyrészt a rendszerváltás előtti kulturális politikához és az annak keretei között működő intézményrendszerhez, másrészt az Antall-kormány kulturális programjához képest fogalmaz meg átfogó, a kultúra valamennyi ágazatára vonatkozóan konkrét javaslatokat is tartalmazó koncepciót. A dokumentum címe rögtön értékelés: az állam megjelenése a kulturális viszonyokban ügyetlen, esetlen, a károkozás kockázatával jár. Emiatt pedig szükséges, hogy az állam, amennyire lehet, távol tartsa magát a kultúrától, az pedig, hogy mennyire lehet, a politikai

1 VITÁNYI Iván, „Hol az új kultúra?”, *Élet és Irodalom* 28, 26. sz. (1984): 5.
2 KUTI Éva – MARSCHALL Miklós, „Valódi és áldilemmák a kultúra finanszírozásában”, *Valóság* 28, 6. sz. (1985): 83–93.
3 „Az új kormány híve a sajtó és a kultúra teljeskörű szabadságának, s e jogok gyakorlását csak azokon a pontokon kívánja korlátozni, ahol az mások szabadságát vagy jogait sérti.” Részlet a kormányprogram 1990. május 22-én Antall József kijelölt miniszterelnök által előadott ismertetéséből. Elhangzott 1990. május 22-én, az Országgyűlés 5. ülésén. Forrás: *Országgyűlési Napló* 1990-es számai.
4 „A művészeti tevékenységet nem szabad kiszolgáltatni a piaci viszonyoknak: a szépirodalmat – a könyvkiadás támogatása révén –, a színház- és

filmművészetet, a zene-, a tánc-, a képző- és iparművészetet ezután is állami támogatásban kell részesíteni akkor is, ha a piaci viszonyoknak is lehetőséget nyújtunk. A művészetek költségvetési támogatása azonban nem jogosíthatja fel a kormányzatot arra, hogy beavatkozzék a művészi alkotó folyamatba vagy a művek értékelésébe.”

5 Nevezetesen Fodor Tamás országgyűlési képviselő részéről.

6 *A nemzeti megújulás programja. A Köztársaság első három éve*, Budapest, 1990.

7 *Elefánt a porcelánboltban: az állam szerepe a kultúrában: háttér tanulmányok a Szabad Demokraták Szövetsége kulturális koncepciójához*, szerk. BARNA Imre, SZEREDÁS András, Budapest, Szabad Demokraták Szövetsége, 1991.



Az Inconnu Csoport performansa a Vörösmarty téren (1989). Fotók: Fortepán / tm



hatalomtól függ. Ezt a távolságtartást úgy kellene megvalósítani, hogy közben az állam teljesítse feladatát: az alkotmányos alapjogok között a kulturális alapjogok biztosítását. A dolgozat az alcímnek – *Az állam szerepe a kultúrában* – megfelelően az elméleti alapvetést, azaz a lehetséges állami szerepfelfogások rövid elemzését követően meghatározza a közreműködő szakértők által kívánatosnak tartott állami pozíciót is. A kötetnyi dokumentum műfaja a szerkesztők meghatározása szerint szakmai háttéranyag a párt kulturális koncepciójához, és a kulturális ágazat különböző területein működő, alkotó tizenöt szakember szövegéből állt össze.⁸ Az egyik szerző Marschall Miklós, aki a Művelődési Minisztérium megbízásából készít tanulmányt Kuti Évával közösen, amely 1991-ben „Ki finanszírozza a kultúrát?” címmel jelenik meg. Bár a politikai párt számára készült koncepció hivatkozásokat nem tartalmaz, a szövegek egybevetése alapján nyilvánvaló, hogy annak elméleti alapját a Kuti–Marschall-tanulmány jelenti, amely nemcsak a lehetséges állami szerepvállalás irányait és eszközeit mutatja be, hanem ezek között felvázolja az új Nemzeti Kulturális Alap (NKA) létrehozásának lehetséges modelljét is. Az SZDSZ a koncepció kiadásakor, 1991-ben a kormányzattal szemben ellenzéki pozícióban van, ugyanakkor az önkormányzatok jelentős részét, így a Fővárosi Önkormányzatot is e párt képviselői irányítják.⁹ Erre tekintettel a javaslat nem pusztán a kormány tevékenységének kritikája, hanem egy lehetséges kormányzati stratégia is az állami szerepvállalásról a kultúra területén. Alapállítása, hogy a művelődéspolitikai nemcsak aktív cselekvést jelent, hanem a kormány tartózkodását is bizonyos döntésektől, valamint az, hogy a kulturális kormányzat, mivel a választópolgárok sokszínűségét reprezentáló parlamentnek tartozik felelősséggel, nem teheti meg, hogy kultúrpolitikájával kizárólag a saját értékrendjét közvetítse és terjessze.

Az állami szerepvállalás korlátozása

A rendszerváltás utáni kulturális politika egyik fő eszménye, hogy az állam közvetlenül ne irányítsa a kulturális tevékenységeket, tulajdonosi szerepe korlátozódjon a nemzeti kulturális örökség megőrzésére és a reprezentatív állami intézmények fenntartására és felügyeletére, ezen felül támogassa az önkormányzati tulajdonba kerülő kulturális intézmények fenntartását. Az állami-önkormányzati struktúrán kívüli kulturális tevékenységek támogatása pedig közvetlen állami döntéshozatal nélkül, az ehhez szükséges forrás biztosítása és az elosztásával megbízott intézmények, szervezetek működtetése útján történjen. Az SZDSZ megbízásából készült koncepció közművelődésről szóló esszéje egyenesen úgy fogalmaz: „nincs szükség művelődési otthonokra, szükség lehet viszont az épületekre és szakemberekre, legfőképpen pedig szükség van a helyi társadalmak összeszerveződő kulturális csoportosulásaira. Mie-

lőbb meg kell szüntetni azt a gyakorlatot, mely az intézményt támogatta, s rá kell térni a tevékenység finanszírozására.” Az állam visszavonulására a koncepció az alapítványi forma minél szélesebb körben történő alkalmazását javasolja költségvetési intézmények helyett. A 20. századi magyar jogrendbe 1987-ben került vissza az alapítvány mint jogi személy, de csak 1990-ben szűnt meg az alapítványok közvetlen államigazgatási felügyelete. A törvény az alapítvány nyilvántartásba vételét és megszűnését bírósági, felügyeletét pedig ügyészi hatáskörbe helyezte. Az alapítványi formával szemben a koncepcióban megfogalmazott kritika éppen annak azzal a sajátosságával függ össze, amely alkalmassá teszi az államtól kvázi független döntéshozatalra: az alapítvány alapítója a vagyont rendelkezésre bocsátja, de annak felhasználásáról már az általa kijelölt kuratórium dönt, természetesen az alapító okirat keretei között. A vagyon felhasználásának ellenőrzésére az alapító nem jogosult. Az állami, illetve az önkormányzati közfeladatok ellátására az országgyűlés és a kormány, illetve az önkormányzat hozhatott létre közalapítványokat 1993 és 2006 között. Gazdálkodásuk adatait évente nyilvánosságra kellett hozni, működésüket az Állami Számvevőszék ellenőrizte.

2021-ben az állam újra az alapítványi formában látja a közfeladat-ellátás hatékony intézményesülését. Első körben az állami egyetemek modellváltása keretében jöttek létre közfeladatot ellátó közérdekű alapítványok (kekva), majd megjelentek a kulturális feladatokat ellátó alapítványok, amelyek létrehozása és működtetése a kulturális demokrácia felől közelítve problematikus: az országgyűlés az alapítványok tulajdonába adta kulturális vagyona jelentős részét, amely főként kizárólag az alapítványok határozatlan időtartamra kijelölt, vissza nem hívható kuratórium tagjai rendelkeznek. Az állam szerepe (azaz kötelessége) arra korlátozódik, hogy az alapítványok működéséhez szükséges forrást biztosítsa. Ellenőrzési vagy beavatkozási jogosultsága szinte egyáltalán nincs, e szervezeteket a törvény az államháztartási törvény és a közbeszerzési törvény hatálya alól kivonta.¹⁰

Az SZDSZ háttér tanulmányában a szerzők az állam lehetséges kulturális szerepvállalásának 5 területét határozzák meg: 1. Intézményfenntartó szerep, 2. Mecénás szerep, 3. A mecénatúrát ösztönző szerep, 4. Szabályozó szerep, 5. Fogyasztók közvetlen támogatása.

A következőkben azt vizsgálom, hogy ehhez az osztályozáshoz és céltűzéshez képest a színházi struktúrát érintően ténylegesen hogyan alakul az állam szerepvállalása a rendszerváltás óta eltelt időszakban.

Intézményfenntartó (menedzser) állam

A rendszerváltást megelőzően központi színházként működik, azaz közvetlenül a Művelődési Minisztériumtól kap működési támogatást a Magyar Állami Operaház, a Nemzeti Színház, a Népszínház (Józsefvárosi Színház), a Játékszín és a Rock Színház. Az állam normatív támogatást nyújt továbbá a fővárosban és vidéken a tanácsai kezelésben lévő színházak működéséhez.¹¹

8 Az egyes fejezeteknél a szerkesztők nem jelölik meg az adott esszé íróját/íróit, az eligazodást segíti, hogy kinek mi a szakterülete. Szerzők: Angelus Iván (tánc), Báron György (film), Bart István (irodalom, könyvkiadás), Boreczky Beatrix (levéltár), Benkő Éva (közművelődés), Csordás Gábor (irodalom, könyvkiadás), Fischer Ádám (zene), Fényi Tibor, György Péter (média), Kovács Péter, Jankovics József, Koltai Tamás (színház), Kozma Géza (zene), Kroó György (zene), Magos György (irodalom), Marschall Miklós, Néray Katalin (közgyűjtemények), Schiffer Pál (film), Simó Sándor (film).

9 Demcsky Gábor 1990–2010 között Budapest főpolgármestere.

10 2022. szeptember 19-én a kormány az országgyűlés elé terjesztett javaslata alapján a közfeladatot ellátó közérdekű alapítvány a közbeszerzési törvény hatálya alá kerül.

11 1989-ben működő budapesti színházak: Katona József Színház, Madách Színház és Madách Kamara, Radnóti Színház, Vígyszínház és Pesti Színház, Thália Színház, József Attila Színház, Budapesti Operettszínház;

1990 után az állam fenntartói szerepe megmarad, de csak a központi költségvetési szervként működő intézményekre korlátozódik, ezek a Magyar Állami Operaház, a Nemzeti Színház, valamint a fent felsorolt három, nemzeti intézménynek nem minősülő, városi színházi feladatot ellátó színház. A korábban tanácsai kezelésben lévő színházak 1990-ben önkormányzati tulajdonba kerülnek, az állam pedig az önkormányzati feladatellátáshoz nyújt normatív, azaz a nézőszámmal arányos támogatást.¹² Az Antall-kormány megalakulásakor az infláció mértéke 20%, a költségvetési hiány 1989-ben a tervezett 20 milliárddal szemben 43–45 milliárd forint, ezért az új kormánytól várható volt a költségvetési kiadások, így a színházak támogatásának csökkentése. Az 1990. évi költségvetés alapján a tanácsokat 230 forint/színházi néző normatíva illeti meg mint célhoz kötött támogatás, ezen kívül a költségvetési törvény tartalmaz egy 300 millió forint összegű keretet, amelyet színházi bemutatók pályázati úton történő támogatására kell felhasználni.¹³

1992-ben a normatív támogatást új finanszírozási modell váltja fel. Az önkormányzati tulajdonba került színházak fenntartásában a tulajdonosi szerepvállalás nő, míg az állam a fenntartói szerepből a támogató szerephez lép át: a vidéki színházak éves működési kiadásainak 60, a budapesti és a szabadterei színházak éves működési kiadásainak 50 százalékának megfelelő összegű támogatást nyújt a tulajdonos önkormányzatoknak.¹⁴ A színházak finanszírozása 1996-ban ismét változik, a változás lényege, hogy attól kezdődően a színház épületének fenntartását az állam finanszírozza (ahogyan a színházak rekonstrukciója is állami beruházásként valósul meg), míg a művészeti tevékenység állami támogatására szolgáló alapról az önkormányzati támogatással arányos mértékben igényelhet támogatást az önkormányzat. E színházi finanszírozás sajátossága, hogy az állam nem közvetlenül a színházat, hanem a fenntartó önkormányzatot támogatja, maga a forrás sem a kulturális tárca, hanem a Belügyminisztérium költségvetésében keresendő.¹⁵ Arról, hogy a fenntartott intézmények milyen mértékben részesülnek az állami támogatásból, az önkormányzat dönt.

A színházi struktúrát (ideértve az addig a színházakban közalkalmazottként dolgozókat) érintő jelentős változás a

vidéki színházak: Szegedi Nemzeti Színház, Pécsi Nemzeti Színház, Miskolci Nemzeti Színház, Csokonai Színház, kecskeméti Katona József Színház, kaposvári Csiky Gergely Színház, győri Kiszaludy Színház, békéscsabai Jókai Színház, nyíregyházi Móróc Zsigmond Színház, szolnoki Szigligeti Színház, veszprémi Petőfi Színház, zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház.

- 12 A helyi önkormányzatokról szóló 1990. évi LXV. törvény 107. § (1) d), valamint 84. § (1). Az országgyűlés normatív költségvetési hozzájárulást állapít meg a települések lakosságszámával, egyes korcsoportokkal, intézményi ellátottakkal arányosan és egyéb mutatók alapján.
- 13 Ezt a Magyar Köztársaság 1990. évi költségvetéséről szóló 1989. évi L. törvény rögzíti, a Művelődési Minisztérium azonban nem írt ki pályázatot, hanem a színházak igénybejelentése alapján osztotta szét a támogatást, amint az kiderül az Állami Számvevőszék honlapján (www.asz.hu) közzétett, 1992-ben készült jelentésből.
- 14 Schwajda György a *Figyelő* hetilap részére a szolnoki Szigligeti Színház igazgatójaként adott interjújában a színházi finanszírozási rendszert, amelyben a színház kiadásai 60%-át a központi költségvetés, 30%-át az önkormányzat, 10%-át a színház jegybevételei fedezik, működőképesnek ítélte. ELLER Erzsébet, „Egyedül nem megy”, *Figyelő* 35, 51–52. sz. (1991): 12.
- 15 A hatályos előadó-művészeti törvény 24. § (2) bekezdése még mindig tartalmazza a hivatkozást arra, hogy a színházak központi költségvetési támogatását a Belügyminisztérium fejezetében kell tervezni, miközben ténylegesen 2020 óta az Emberi Erőforrások Minisztériuma közvetlenül támogatja a közös működtetésű színházakat fenntartó önkormányzatokat.

közhasznú társaság mint jogi személyiséggel rendelkező speciális gazdasági társaság szervezeti forma megjelenése 1998-ban. A közhasznú társaság egyrészt rendelkezik a gazdasági társasági forma előnyeivel: szélesebb körben szerezhet bevételeket, és használhatja fel azokat, mint egy költségvetési szerv, bérgazdálkodása kötetlen, a személyi változásokat nem korlátozzák a közalkalmazottakra vonatkozó garanciák.¹⁶ A kétezres évek elejére a kulturális tárca¹⁷ a Magyar Állami Operaház és a Pesti Magyar Színház (korábbi Nemzeti Színház) kivételével valamennyi művészeti intézményét közhasznú társasággá alakítja. Az új Nemzeti Színház ettől eltérően 2001-ben nonprofit részvénytársaságként jön létre, amelynek részvényese az állam, a részvényesi jogok gyakorlója a nemzeti kulturális örökség minisztere. A szervezeti formát érintő jogi környezet 2012-től változik újra, amikor a közhasznú társaság mint működési forma helyébe a közhasznú jogállású nonprofit kft. lép. 2022-ben az állam által fenntartott színházak közül az Operaház, a Budapesti Operettszínház és a Pesti Magyar Színház, az önkormányzati tulajdonban lévő színházak közül a vidéki színházak és bábszínházak továbbra is költségvetési szervként működnek.

Az 1996-ban megalapozott finanszírozási struktúrát váltja fel a 2008. évi előadó-művészeti törvény¹⁸ alapján bevezetett központi költségvetési támogatási rendszer, amelyben az állami támogatás összege a tevékenység több szakmai mutatójától függően alakul. Az állam mint szabályozó meghatározza a támogatásokhoz való hozzáférés szervezeti és működési feltételeit, és mint támogató biztosítja a működési támogatást. A fenntartó jogkörébe tartozik a színház vezetőjének személyére vonatkozó döntés, ugyanakkor a kiválasztási procedúra a képzettség és szakmai gyakorlat feltételeinek meghatározásával, legfőképpen pedig a vezetői pályázatot elbíráló testület összetételének szabályozásával korlátozza a tulajdonosi döntéshozatal kereteit.

A jelenlegi színházi finanszírozási modellt az előadó-művészeti törvény 2019. decemberi módosítása vezette be.¹⁹ Ez alapján 2020-tól az önkormányzati színházak működtetése továbbra is a fenntartó feladata, az állam – az önkormányzat kérelme alapján – megállapodást köt a fenntartó önkormányzattal, amely 2–4 (a szolnoki Szigligeti Színház esetében 6) évre rögzíti a működési támogatás mértékét, és meghatározza a színház közös működtetésének és működésének részletes szabályait, ideértve a vezetői kinevezés módját is. Ha azonban a működtetés pénzügyi feltételeit a megállapodás alapján 100 százalékig az állam biztosítja, a színház igazgatóját érintő valamennyi munkáltatói jogot, ideértve a kiválasztással kapcsolatos döntést is, a kultúráért felelős miniszter gyakorolja.²⁰

16 Igaz, a Kjt. 25/A. § alapján, ha a költségvetési szerv dolgozóját a kht. továbbfoglalkoztatja, a munkabérének megállapításakor figyelembe kellett venni, hogy mennyivel emelkedett volna az illetménye közalkalmazottként.

17 1998–2006 között Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma.

18 Az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási viszonyairól szóló 2008. évi XCIX. törvény.

19 A kormány 2019. december 9-én nyújtotta be a törvény módosítására vonatkozó javaslatot, amelyet a parlament kivételes eljárásban tárgyal, és 2019. december 11-én fogadott el. A törvényjavaslat elfogadását társadalmi, illetve szakmai egyeztetés nem előzte meg.

20 L. egyes, Budapest Főváros Önkormányzata fenntartásában lévő színházak közös működtetéséről szóló 1148/2020. (IV. 10.) Korm. határozat; az egyes önkormányzati fenntartású színházak közös működtetéséről szóló 1150/2020. (IV. 10.) Korm. határozat; a Pécsi Nemzeti Színház Nonprofit Korlátolt Felelősségű Társaság közös működtetéséről szóló 1488/2020.



Darvas Iván a Parlamentben (1990). Fotó: Fortepán / Szalay Zoltán

Megállapítható, hogy az állam intézményfenntartói szerepe, amelyet közvetlenül és az önkormányzati tulajdonban, illetve fenntartásban lévő színházak támogatásával gyakorol, nem csökkent, sőt, a központi költségvetési támogatásban részesülő, jelenlegi besorolásuk alapján nemzeti és kiemelt előadó-művészeti szervezetek száma 2012-höz képest minimális változást mutat: 2012-ben 8, 2022-ben 9 nemzeti minősítésű színház működik Budapesten és vidéken, 2020 óta a nemzeti színházak mindegyike állami fenntartásban van. A kiemelt minősítésű színházak száma 2012-ben 40, 2022-ben 45. A jelenlegi struktúrában az állam korábbi, inkább támogató (szűkebb körben fenntartó) pozíciója megváltozik: önkormányzati színházak fenntartásának átvételével, illetve a formálisan önkormányzati fenntartású színházak esetében a fenntartói jogok gyakorlásával erősödik intézményfenntartó szerepe. A harminc éve kialakított, sosem tisztán decentralizált színházi struktúra helyett a jelenlegi színházi szférát a határozott, tulajdonosi szemléletű állami kulturális politika határozza meg, amelyben az önkormányzati fenntartók saját bevételek hiányában az állami partnernek kiszolgáltató szereplővé váltak, és amelyben a színházak fejlesztése, támogatása politikai döntésektől és alkuktól függ.

A jelen cikk írásakor a színházak központi költségvetési támogatásának mértékére és annak eloszlására vonatkozóan nyilvánosan közzétett adat nem áll rendelkezésre. Ami a költségvetési törvényből kiolvasható: 2022-ben az állam az általa fenntartott művészeti intézmények (tehát nem csak színházak) támogatására 28,4 milliárd forintot, művészeti tevékenységekre és egyéb feladatokra 45,3 milliárd forintot tervezett, aminek részletezése nem nyilvános.²¹

(VIII. 7.) Korm. határozat, valamint a Margitszigeti Színház Nonprofit Korlátolt Felelősségű Társaság közös működtetéséről szóló 1456/2020. (VII. 30.) Korm. határozat.

21 Magyarország 2022. évi központi költségvetéséről szóló 2021. évi XC. törvény, 1. melléklet

A Fővárosi Önkormányzat és a kormány megállapodása alapján négy budapesti színházat (Trafó, Örkény Színház, Katona József Színház, Radnóti Színház) kizárólagosan az önkormányzat, a többi színházat (Vígyszínház, Madách Színház, Thália Színház, Újszínház, Kolibri Színház, Budapest Bábszínház, József Attila Színház, Margitszigeti Szabadtéri Színpad), bár tulajdonosuk továbbra is az önkormányzat, kizárólagosan az állam működteti. A megállapodás kiterjed a Budapesten működő független és magánszínházak pályázati támogatására is, amelynek bíráló bizottságát az önkormányzat javaslatára kéri fel a kultúráért felelős államtitkár, aki mint döntéshozó a bíráló bizottság javaslatának megváltoztatásától tartózkodik.

Támogató, mecénás állam

A rendszerváltás után nem készült a kulturális kormányzat részéről átfogó ágazati stratégia, annak tevékenységét meghatározta a gazdasági válság, amelyben egyrészt biztosítani kellett a nemzeti kulturális intézmények zavartalan működését, fel kellett mérnie és gondoskodnia kellett az állam kulturális vagyonának megőrzéséről, másrészt ki kellett alakítania a kulturális tevékenységek új finanszírozási rendszerét. Az Antall-kormány működésének első időszakában ezen a területen is lezajlott a spontán privatizáció: az állam kulturális vagyonának egy része újonnan létrejött gazdasági társaságok, alapítványok birtokába került. A gazdasági válság és forráshiány miatti feszültséget az állami intézmények működtetési problémáinak – a Fekete György helyettes államtitkár által használt kifejezéssel élve – rapid megoldása²² gerjesztette, azaz a szakmai szervezetekkel való látszategyeztetések a személyi változások végrehajtására.

22 Csizsár Imre, a Nemzeti Színház igazgatója helyére pályázat nélkül nevezték ki Ablonczy Lászlót, amivel szemben a színházi szakmai szervezetek tiltakoztak.



Marschall Miklós. Fotó: MTI

A központi költségvetési támogatáson kívül a kulturális tevékenységek támogatására az 1967-ben létrehozott Kulturális Alap szolgált, amelynek felhasználása a minisztérium szervezetében működő iroda feladatkörébe tartozott. Nem az volt a kérdés, hogy az Alapot, amely „feudális hűbéri láncon keresztül osztotta el az ügynevezett giccsadóból befolyt pénzeket”, meg kell szüntetni, hanem az, hogy az új Nemzeti Kulturális Alap milyen vagyonnal, illetve forrásokkal rendelkezzen, valamint hogy milyen módon ossza el a támogatást.²³

Az előzőekben hivatkozott Kuti–Marschall-tanulmány részletes javaslatot tartalmazott egy új Nemzeti Kulturális Alap felállítására. A javaslat szerinti pénzalap arts council jellegű, a kulturális minisztériumtól független, elkülönült intézmény, amely mindazon feladatokat átvénné a minisztériumtól, amelyek nem a közvetlen intézményfenntartáshoz, hanem a társadalom felől érkező kezdeményezésekhez kapcsolódnak: programok, rendezvények támogatásához nyújt támogatást (programfinanszírozás). A kilencvenes évek elején a nyugat-európai államokban hasonló elven működő kultúrafinanszírozási intézmények, a támogatások forrásainak szerkezete és az elosztás módja is változásban volt. Ez is indokolta, hogy valamelyik létező modell változtatás nélküli átvétele helyett a hazai jogi és gazdasági környezet, benne a népességi és jövedelmi viszonyok figyelembevételével alakuljon meg a kultúrafinanszírozás új szervezete. Az arts council típusú szervezetek működésének feltétele az aktív érdekvédelem, érdekképviselő szakmai szervezetek léte. Fodor Tamás az állami szerepvállalás liberális modelljének egyik megoldandó problémájaként éppen a civil szerveződések hiányát emelte ki, illetve annak a tapasztalatnak, gyakorlatnak a hiányát, amely a politikai nyil-

vánosság előtt folytatott munka a szakmai és közösségi érdekek artikulálásáért, képviseléséért és érvényesítéséért.²⁴ Fodor szerint az ideális az lenne, „ha a politikai és kulturális nyilvánosság előtt folyó küzdelmek eredményeképpen alakulna ki egy olyan megengedő és mégis támogató politikai rendszer, amely azokra bízna a kultúrát, akik művelik”.²⁵

De lássuk a Kuti–Marschall-féle javaslat lényegi elemeit! Az Alap elkülönített állami pénzalap, amelynek forrása egyrészt az állam által biztosított – éppen ezért az éves költségvetési alkuknak kitett – költségvetési támogatás, másrészt az Alapról szóló törvényben garantált adójellegű bevétel, amely nem jelent jelentős további pénzügyi és adminisztrációs terhet az adózók számára, illeszkedik az adórendszerbe. A javaslat egy új adó nem bevezetését szorgalmazza: a kulturális hozzájárulás egy speciális, az áfát helyettesítő adó, amelyet a kulturális termékek előállítói és a szolgáltatások nyújtói fizetnek meg. Az állam (a minisztérium) a források elosztásában közvetlenül nem vesz részt, azaz mecénás és szabályozó szerepben van jelen. Az Alap függetlensége, a kormánytól és a politikától való távolságtartás azonban már a javaslat szintjén sincs meg: az Alap irányító testülete lenne a Tanács, amelynek elnökét a miniszterelnök nevezi ki, a tagok egy-egy harmadát a miniszter, a politikai pártok, valamint a művésztszázadalom képviselői delegálnák.

Egy politikai programban nem szokatlan függetlenségnek nevezni azt a szervezeti felállást, amelyben a döntéshozók több mint kétharmadát a politikai szervezetek, a kormány és a pártok delegálják. A politikai pártok delegáltjainak jelenlétére a kormánydelegáltak befolyásának ellensúlyozása ad magyarázatot, minisztériumi delegáltak jelenlétét az elosztás feletti állami ellenőrzés szükségességével indokolja a javaslat meg-

23 STARK R. László, „És a hajó – megy?!”, *Magyar Hírlap*, 1990. nov. 3., 4.

24 Kovács Dezső, „Elefánt a porcelánboltban. Beszélgetés Fodor Tamással a liberális megoldásról”, *Kritika* 20, 9. sz. (1991): 23–25, 23.

25 Uo., 25.



Fodor Tamás. Fotó: Kincses Gyula

fogalmazója. Valóban, az állami támogatások elosztásakor a függetlenség nem lehet korlátlan, a döntéshozói felelősség, a közpénzek hatékony és szabályos elosztásának követelménye a korlátja. Kérdés persze, hogy mit értünk felelősség alatt. Van-e bármilyen, akár büntetőjogi, akár munkajogi vagy kártérítési következménye annak, ha egy állami vezető, kuratórium vagy a döntés előkészítésében közreműködő más személy megfelelő szakértelem, előkészítés nélkül, pazarlóan gazdálkodik a rábízott forrásokkal? Az államháztartási jogszabályok meghatározzák az összeférhetetlenségi kritériumokat, ezek rögzítését és nyilvántartását; a döntések előkészítésében részt vevők és döntéshozók vagyonynyilatkozat-tételre kötelezettek. Az Állami Számvevőszék és a Kormányzati Ellenőrzési Hivatal rendszeresen vizsgálja a költségvetési szervek működését, az állami források felhasználását. A felelősségre vonás azonban ritka, a nyilvánosság pedig arról sem értesül.²⁶ Az ellenőrzések formája, módszertana törvényben szabályozott, ez alapján szükségtelen még a kuratóriumokban is érvényesíteni az állam képviselőinek jelenlétét, különösen akkor, ha a delegáltakkal szemben nem elvárás, hogy rendelkezzenek a közpénzek hatékony elköltésével és az ellenőrzéssel kapcsolatos szakértelemmel vagy tapasztalattal. Mit szolgálhat akkor az állam, illetve a pártok képviselőinek jelenléte? Nem vitatható, hogy rajtuk keresztül képes a kulturális kormányzat a saját céljainak megfelelő támogatási programokat az elvileg független pénzalapból finanszírozni.

1990-ben a minisztérium a „Marschall-terv” alapján készíti el a törvényi koncepcióját is, amely azonban a szakmai bizottságok kinevezésének jogkörét miniszteri hatáskörbe

helyezné, ezzel gyakorlatilag felülírná a független szakmai bírálat célkitűzését. Alapjaiban eltérő koncepciót fogalmaz meg az 1990-ben létrejött Kulturális Kamara, amelynek javaslata alapján a leendő Alap megkapná a minisztérium felügyelete alá tartozó kulturális intézményeket és vagyont, és a költségvetési támogatás mellett az e vagyontömeg privatizációjából és hasznosításából származó bevétellel gazdálkodna, ily módon biztosítva, hogy a kulturális támogatások függetlenedjenek a költségvetés helyzetétől. A javaslattal szemben megfogalmazott kritika, hogy a vagyontömeg összpontosítása egy kézben a minisztérium mellett egy újabb hatalmi központot eredményezne, ami nem felel meg a decentralizációs törekvésnek. Emellett a törvényjavaslatot tárgyaló kulturális bizottsági ülésen a Fidesz is benyújtja a saját koncepcióját, amely szerint a támogató szervezet a művészeti ágak valamennyi csoportját átfogó, hat egymástól független alapra épülne, ily módon biztosítva a különböző területek sajátosságait figyelembe vevő támogatási szabályok kialakítását.

A Nemzeti Kulturális Alap az 1967-ben létrehozott Kulturális Alap jogutódjaként 1993. április 1-jén jön létre, a létesítő törvény alapvetően a Kuti–Marschall-tanulmányban megfogalmazott elveket rögzíti.²⁷ Az új Alap fő forrása a költségvetési törvényben meghatározott éves támogatás, valamint a kulturális járulék.²⁸ A pályázatok kiírásáról és elbírálásáról döntő szakmai kollégiumok vezetőit a miniszter nevezi ki, az irányító bizottság és a szakmai kollégiumok tagjainak ötven százalékát a miniszter saját hatáskörében kéri fel, ötven szá-

26 2010-ben a Kormányzati Ellenőrzési Hivatal vizsgálta a Magyar Mozgókép Közalapítvány gazdálkodását, majd költségvetési csalás miatt tett ellene feljelentést, a büntetőeljárás eredményéről azonban a nyilvános médiafelületeken nem fellelhető tájékoztatás.

27 A Nemzeti Kulturális Alapról szóló 1993. évi XXIII. törvény.

28 1994-ben a rendelkezésre álló költségvetési támogatás 133,0 millió forint, a kulturális járulékból befolyt bevétel 690,0 millió forint, egyébkénti bevétel 1 2012,0 millió forint volt. Forrás: a Magyar Köztársaság 1994. évi költségvetésének végrehajtásáról szóló 1995. évi CIV. törvény, 7. melléklet.

zalékát az érintett szakmai, társadalmi szervezetek küldik.²⁹ A szakmai szervezetek bevonása a kulturális döntések meghozatalába annak kinyilvánítása, hogy a kultúrát nemcsak az állami akarat alakítja, az állam elismeri a szakmai szervezetek kezdeményezési jogát és elfogadja a hozzáértésüket.

Az állami tisztviselőkre bízott döntéshozatalhoz, a szakmai érdekképviselőt kizárásához képest a szakmai szervezetek bevonása a támogatási politika alakításába és a konkrét döntések meghozatalába mindenképpen jelentős feltétele a kulturális demokrácia kialakulásának. Ugyanakkor a szakmai szervezetek delegáltjaival – csakúgy, mint az állami és önkormányzati szakemberekkel – szemben is elvárás, vagy annak kellene lennie, hogy ne csak saját szakmájuk, hivatásuk szabályait, törvényszerűségeit tartásuk szem előtt, hanem a pályázatok kiírásával, elbírálásával kapcsolatos szabályokat, a támogatási környezetet (más támogatási programokat) is ismerjék meg, illetve képezzék, fejlesszék magukat annak érdekében, hogy döntéseikkel hozzájáruljanak a közpénzek takarékos, hatékony és célszerű felhasználásához. Éppen ezért a kuratóriumi munka több a delegáló szervezet érdekeinek képviselésénél, és ezt már a delegáláskor, a jelöltek kiválasztásakor figyelembe kell venni. Egy-egy szakmát, ágazatot nem egyetlen szakmai vagy érdekképviselői szervezet képvisel, ezért a kuratóriumok civil szervezetek által delegált tagjai könnyen kerülhetnek abba a helyzetbe, hogy az adott területről más szakmai szervezet delegáltja nem vesz részt az adott kuratórium munkájában. Ilyenkor a kurátor nemcsak a saját delegáló szervezete, hanem az egész ágazat, érintett terület képviselőjében van jelen. Ami nem jelenti azt, hogy tevékenysége a területen működő pályázók támogatásáért folytatott lobbitevékenységre korlátozódhat. Ugyanilyen lényeges szempont annak elismerése, hogy a bizottsági, kuratóriumi tagság időigényes és időszakosan megterhelő munka. Ezért lényeges, hogy a kurátorként felkért szakemberek mérlegeljék, hogy tudnak-e kellő figyelmet fordítani a pályázatokkal kapcsolatos munkára, ideértve azt is, hogy figyelemmel kísérik a támogatott projektek (legalább egy részének) megvalósulását. Fontos továbbá, hogy a bíráló bizottságok tagjai tudatosan vizsgálják és jelezzék saját összeférhetlenségüket. Magyarországon nem elvárható, hogy a pályázati döntések előkészítésében és meghozatalában csak olyan személyek vegyenek részt, akik semmilyen módon nem kapcsolódnak a pályázókhoz. Ezért szükséges, hogy az összeférhetlenségi helyzetet a bizottsági tag időben jelezze, és a konkrét döntés meghozatalában ne vegyen részt; ezen felül például az összeférhetlenségi helyzet és az adott pályázat nyilvánosságának biztosításával lehet legitimálni a kuratóriumi döntést.

A társadalmi mecenatúrát ösztönző szerep

A társadalmi mecenatúrát magánadományozók, a nonprofit adománygyűjtő és támogatáskezelő szervezetek és gazdasági szereplők alkotják – eltérő motivációkkal.

A magánadományozó úgy fektet be a kulturális tevékenységekbe, hogy számára a befektetése magával a kulturális tevékenység folytatásával vagy annak produktumával megtérül. A rendszerváltást közvetlenül megelőző időszakban kezdte

meg működését Magyarországon a Soros Alapítvány, amelynek célja pénzbeli támogatást biztosítani a máshonnan nem finanszírozható vagy nem finanszírozott művészeti, oktatási és tudományos tevékenységekhez. A Soros Alapítvány támogatási programja 1985–2003 között meghatározó jelentőségű volt az alternatív színházi tevékenységek folytatásához, egyúttal mintául szolgált az állami kultúrán kívüli tevékenységek pályázati rendszerének kialakításához. A magánadományozótól megkülönböztetendő az a kultúrafogyasztó, aki a színházak által bevezetett törzsvásárlói programok, támogató tagság útján a megvásárolt jegyek árán fölül is támogatja kedvelt színházát, múzeumát, ezáltal hozzájárul annak működési forrásaihoz. A művészeti területen a sporthoz képest kisebb mértékben van jelen a szponzoráció, amely nem klasszikus mecenatúra, mivel a szponzorált szolgáltatást nyújt: reklámfelületet, megjelenést biztosít a szponzornak a tőle kapott pénzbeli vagy természetbeni juttatások ellenében. Az állam a társadalmi mecenatúrát adókedvezményekkel, mint a közhasznú szervezetként működő színházak részére nyújtott tartós adományozás adókedvezménye, ritkábban a magántámogatás mellé rendelt állami forrásokkal ösztönzi.

A 2004-ben bevezetett filmművészeti, majd a részben ennek mintájára 2010-ben bevezetett előadó-művészeti taotámogatás a szolgáltató (filmgyártó, illetve színház, zenekar) részére nyújtott támogatásra tekintettel biztosít adókedvezményt a gazdálkodó szervezeteknek mint adózóknak. Az állam ebben az esetben a társasági adó bevételének egy részéről mond le, egyúttal ösztönzi a művészeti tevékenységek közvetlen támogatását. Az adókedvezményre jogosító támogatási formák nem azonosak a mecenatúrával, mivel a gazdálkodó a fizetendő adója minimalizálásához fűződő pénzügyi érdeke miatt válik támogatóvá. A kétezres években bevezetett támogatási formák a mecenatúra helyébe léptek: a társasági adó-kedvezményre jogosító támogatás fölött vagy azon kívül nyújtott támogatás a művészeti területen szinte megszűnt. A színházak számára az előadó-művészeti taotámogatás megszüntetése sem hozta vissza a támogatókat, ők ugyanis az adókedvezményre jogosító támogatást más ágazatok: filmalkotók, látványsport szervezetek támogatása révén továbbra is ki tudják használni.

Szabályozó szerep

Egy ideális kulturális demokráciában az állam az intézményrendszer fenntartása és működtetése, a kulturális javakhoz való hozzáférés biztosítása és a kulturális tevékenységek folytatásának támogatása érdekében az ágazat szereplőinek (intézmények, vállalkozások, foglalkoztatottak és fogyasztók) igényeire, szükségleteire figyelemmel, az érintettek képviselői véleményének és javaslatainak tekintetbe vételével állapítja meg az adott ágazatra vonatkozó jogi kereteket. A jogalkotási folyamatban a formális (törvényben előírt) társadalmi egyeztetés keretében valódi vitára és a lehetséges alternatívák ütköztetésére az erős kormányzati szándékkal szemben nincs lehetőség, ugyanakkor lobbitevékenység, informális megállapodások egész ágazatot érintő változásokat hozhatnak.

A színházak finanszírozásának kereteit 2008-ig az éves költségvetési törvény határozta meg. A színházak működtetésével kapcsolatos szabályozás igénye elsősorban intézményi oldalról jelentkezik a kétezres évek elejétől. Cél az 1996-tól működő színházi finanszírozási rendszer törvényi garanciáinak

²⁹ Az SZDSZ szakértői anyaga szerint – ellenzéki pozícióban természetesen tekinthető módon – a politikai pártok delegáltjai is helyet kaptak volna a bizottságban.

megteremtése: az állami szerepvállalás feltételeinek és módjának rögzítése, valamint az állami támogatás az új struktúra bevezetéséhez kapcsolódó jelentős növekedésének beépítése a következő évek költségvetésébe. Az eredetileg a hagyományos színházi (kőszínházi) struktúra meglévő támogatási kereteinek rögzítését célzó szabályozás helyett a 2008-ban elfogadott törvény az előadó-művészeti ágazat egészére: színházakra, táncgyűttesekre, zenekarokra és énekkarokra vonatkozó szabályokat határozott meg, ideértve az állami-önkormányzati struktúrán kívül létrejövő magánszínházak és független színházak támogatásának garanciális szabályait is. A törvény a rendszerváltás előtti időszakokkal szemben nem a tevékenység folytatásának feltételeit, hanem az állami támogatás igénylésének feltételeit határozza meg. A jogalkotási folyamat célkitűzése a sajátos színházi foglalkoztatási szabályok lefektetése, ez azonban csak részlegesen, az állami és önkormányzati szervezetek munkavállalóit érintő körben valósul meg, és esetükben sem fedti le a munkaviszony (közalkalmazotti jogviszony) teljes spektrumát. A törvény a finanszírozási struktúra részévé, az állami támogatások jogosultjává minősítette a független és magánszínházakat. A támogatásra jogosultság alapja, hogy a szervezetek ugyanazt a közhasznú tevékenységet végzik, azaz ugyanúgy kulturális közszolgáltatásokat nyújtanak, mint az állami és önkormányzati intézmények. E szervezetek fenntartása nem az állam feladata, viszont működésükhöz és programjaikhoz az állam pályázati támogatások útján hozzájárul.

Fogyasztók közvetlen támogatása

Magyarországon a kultúra támogatása a rendszerváltás után is állami feladatkörben maradt, még akkor is, ha az állam szerepvállalása zsugorodni látszik azáltal, hogy a közvetlen támogatás formái (intézményfenntartás, normatív támogatás) mellett új források jelentek meg, mint az adókedvezmény a kulturális szolgáltatásokra, adóbevételek, egyéb állami bevételek átengedése. A kulturális termékek nullás vagy alacsony áfakulcsának meghatározásával az állam adóbevétele csökken, az előny pedig nem a szolgáltatóknál, hanem közvetlenül a fogyasztónál, a szolgáltatás igénybevevőjénél jelenik meg alacsonyabb árak formájában. Sajátos bevételi forrása a kultúrának a munkáltató által cafeteria-elemként nyújtható belépőjegy valamely kulturális rendezvényre, illetve kultúrautalvány, amelyet a munkavállaló kulturális szolgáltatások megvásárlására (színház- vagy koncertjegy, múzeumi belépő stb.) használhat fel.

A színházak támogatásának összevetésekor használt mutató az egy székre jutó támogatás, amely elárulja, hogy a színházak piaci alapú működése esetén mennyibe kerülne egy színházjegy. A színházak támogatásának közvetlen haszonélvezője így maga a néző. Aktuális célkitűzéseinek megfelelően a kulturális politika egyes területeken a kedvezményes jegyár helyett a színházi programokhoz való hozzáférést biztosítja ingyenesen (vagy jelképes áron). Ilyen célkitűzés például a színházi nevelési programok eljuttatása oktatási intézményekbe, hátrányos helyzetű, kultúrától elzárt területen élők számára színházi előadások szervezése. A jelenlegi kulturális politika kiemelt programja a Lázár Ervin Program, amelynek célja, hogy minden általános iskolás gyerek legalább évente egyszer eljusson színházba, valamint a Déryné Program, amely a vidéki lakosság részére nyújt színházi élményeket. Arra vonatkozóan, hogy e két országos és ingyenes program miként alakítja át a kultúrafogyasztási szokásokat, még nem készült felmérés. Az

azonban már most érzékelhető, hogy az előadó-művészeti piacon működő szervezetek versenyét az állam által finanszírozott programok jelentősen befolyásolják, hátrányosan érintve azokat a társulatokat, amelyek a programoknak nem részesei.

2022 őszén a kulturális ágazat intézményei olyan gazdasági válsághelyzettel állnak szemben, amely – akárcsak harminc évvel ezelőtt – kérdésessé teszi, hogy fenntartható-e a magyar színházi struktúra anélkül, hogy az állam fenntartóként vagy legfőbb támogatóként jelentős mértékben kiegészítené a támogatásukat. Vagyis a kultúra szereplői éppúgy az államtól függnnek, mint 1990-ben, amikor az új köztársasági kormány decentralizációs programot hirdetett. A költségvetés hiánya miatt az újonnan létrejött Kulturális és Innovációs Minisztérium a nemzeti előadó-művészeti szervezetek költségvetését 15 százalékkal csökkentette, a működési támogatások kiegészítését jelentő előadó-művészeti többlettámogatás 2022. évi kerete még azt megelőzően kimerült, hogy a minisztérium felhívására benyújtott igényléseket elbírálták volna. 2022 szeptemberétől megszűnik a kisadózó vállalkozások tételes adója (kata), következésképpen a művészeti területen működő vállalkozók költségeinek emelkedése a szolgáltatásaik árában is megjelenik, vagyis a színházak foglalkoztatási költségei várhatóan megnövekednek. A végső dőfést az energiaszolgáltatók, különösen a gázoszolgáltatók legújabb ajánlatai jelentik: a színházak a tízszeresére emelkedett gázárak mellett tevékenységük időszakos szüneteltetésével, létesítmények lezárásával próbálják átvészelni a téli időszakot. A leginkább kiszolgáltatott helyzetben a fenntartó nélkül működő független és magánszínházak vannak, amelyek a jelenlegi válságot megelőzően is tartósan alulfinanszírozottak voltak. A minősítéssel nem rendelkező színházak és táncgyűttesek 2022. évi működési támogatása, valamint a működési támogatást kiegészítő célú többlettámogatási keretből megítélt összeg együttesen 961,3 millió forint, ami egy átlagos kőszínház éves állami támogatásának felel meg. Ebből a keretösszegeből 108 nyilvántartásba vett független vagy magánszínház és táncgyűttes részesül, ami egyenként 3–30 millió forint közötti támogatást jelent.

A Covid miatti lezárás, majd a jelenlegi energiaár-válság hatásai rávilágítanak arra, hogy a jelenlegi kultúrafinanszírozási struktúra az állam további, növekvő szerepvállalása nélkül tartósan nem működtethető. Mivel az elmúlt évek kiemelt programtámogatása a következő évben már nem folytatódik, az állami szerepvállalás mértéke a források biztosítása terén bizonyosan csökkenni fog. Az új kulturális kormányzat előtt áll a kihívás, hogy ebben a válsághelyzetben olyan megoldásokat találjon, amelyek révén megőrizhető a magyar színházi kultúra sokszínűsége, és biztosítható a területen dolgozó művészek, művészeti, adminisztrációs és műszaki szakemberek megtartása a pályán.

Látható, hogy az elmúlt 30 évben az állam az előbbieken bemutatott öt szerep mindegyikét gyakorolta. Hogy épp melyik szerep került előtérbe, az attól függött, milyen szerepet szánt a kultúrának a politikai hatalom, és ehhez milyen forrásokat rendelt. A központi támogatásra épülő finanszírozási struktúra az állam növekvő szerepvállalása nélkül tartósan nem működtethető. Ha viszont a nemzetgazdaság helyzete nem teszi lehetővé a kulturális kiadások növelését, sőt, a kultúrára fordítható keretek csökkennek, fennáll a kockázata annak, hogy a kulturális alapjogok (a művészeti szabadság és a művelődéshez való jog) valamelyike tartósan sérül, tovább gyengítve a kulturális demokrácia keretrendszerét.

SZABÓ ISTVÁN

ÁLLAMOSÍTÁS 2.0

Sok húhó – mennyiért?

Minden közpénztámogatásból alanyi jogon részesülő állami és önkormányzati színház foglya az államosítással kialakított, bár azóta sokat finomodott körülményeknek. Ezt azért kell hangsúlyoznunk, mert az elmúlt harminc évben sok változás történt, ezek azonban elfedik a lényegi azonosságot. Azt, hogy az állam szerepének növekedése jellemzi az utóbbi időszakot, nehéz lenne tagadni.

1949-ben a teljes körű államosítás egy általános politikai irányváltás részeként valósult meg, szakmai érvekkel nehezen alátámasztható módon. Az idők folyamán a hatalom fokozatosan engedett a túlcentralizált állapotból, a városok és a megyék lettek a színházak fenntartói, de a garantált állami támogatás továbbra is megmaradt. Ez képezte az alapját annak, hogy személyi kérdésekben és műsorpolitika tekintetében az állampárt végig fenntartotta a döntés, a közvetlen befolyásolás jogát. Ezen körülmények ellenére 1989-ig a társulatos repertoárszínházak rendszerének elsősorban az előnyeit élvezte a szakma és a közönség.

A rendszerváltás után a lényeg nem változott: széles körű egyetértés volt abban, hogy mivel az állami és önkormányzati színházak közfeladatot látnak el, továbbra is jogosultak közpénztámogatásra. Műsorpolitikájuk közvetlen ellenőrzése megszűnt, ugyanakkor az igazgatók kiválasztása révén az indirekt befolyásolás lehetősége megmaradt. Az eltelt több mint harminc évben a fenntartók és a színházak nem tudtak, talán nem is akartak ezeken a kötöttségeken változtatni.

Az önkormányzati színházak fő finanszírozója máig is az állam, ugyanakkor az állam az önkormányzatokra, az önkormányzatok pedig az államra hárítanak a fenntartás költségeit. Azzal, hogy az önkormányzatok bevételi lehetőségei folyamatosan csökkentek, nőtt a függőségük a központi költségvetéstől. Az előadó-művészeti törvény részeként megjelent taotámogatás lehetővé tette, hogy a regisztrált színházak maguk is generáljanak pluszbevételt, amire az állami támogatás befagyasztása, valamint az önkormányzati költségvetések szűkössége miatt igen nagy szükségük volt. A tao megszüntetése és az ezt kompenzáló költségvetési keret átláthatatlan felosztása új helyzetet teremtett, majd 2020-ban az állam a kettős finanszírozás akut problémáját az önkormányzatokkal kötött megállapodások (különalkuk) útján vélte megoldani.

A rendszerváltás után felmerült a színházak privatizációja, lehetővé vált magánkezdeményezések legalizálása, a nonprofit szféra törvényesítése pedig a struktúra egészére kiható változás ígérte hordozta. Ezáltal magánszínházak széles köre

jöhetett létre, leginkább valamilyen nonprofit szervezetként. Bár ezeket a színházakat ma a kulturális irányítás támogatásra kevésbé érdemesnek tekinti, szakmai hasznosságuk, innovatív szerepük a jövőből egyértelműen megítélhető lesz.

A közpénzen fenntartott állami és önkormányzati színházak egy része szervezeti átalakuláson is keresztülment. A korábban általános költségvetési intézmények a változó jogi környezet aktuális követelményeit követve szintén nonprofit szervezeti formát választottak. A költségvetési intézményként működtetett színházak fenntartója az állam, illetve az önkormányzat, és az esetek többségében az épület is azonos tulajdonosi körhöz tartozik. Ez a tevékenységet bonyolító szervezet és az azt befogadó ingatlan(ok) szimbiózisát jelenti. A nonprofit kft. mint forma megjelenésével a korábbi fenntartó tulajdonos lett, vagyis két tulajdonának elkülönülése lehetővé tette azok külön kezelését, akár külön értékesítését is.

A privatizációs próbálkozásoknak komoly tétje van. A túlzó várakozás, különösen a korábbi, 1949 előtti állapotok idealizálása nem segíti ennek a struktúra egésze szempontjából lényeges kísérletnek az eredményességét. Egy jól funkcionáló, kiteljesedett nonprofit forma mindenhol előrelépést jelenthet, néhány fővárosi színház működtetésének magánkézbe adása pedig új helyzetet teremthet.

Az első átalakításokra még az éppen alakuló új törvényi környezetben került sor, talán ennek és a Fővárosi Önkormányzat gyakorlatlanságának következtében nem is lettek különösképp sikeresek. Az eredmény az átalakítást ellenzőknek szolgáltatott érvet. Elsőként a Szabad Tér Színház (1996), majd a Mikroszkóp Színpad (1997) és a Vidám Színpad (1998) lett közhasznú társaság, az utóbbi kettő vegyes tulajdonban. A későbbiekben ennek a felesleges kötöttségnek a felszámolásáért az Önkormányzat komoly árat fizetett. A folytatásban 2001-ben átalakították a Thália Színházat, és tervbe vették további színházak átszervezését is. A József Attila Színházat mint költségvetési intézményt a terveknek megfelelően 2002-ben alakították közhasznú társasággá, a következő évben, 2003-ban hasonlóképpen jártak el az Új Színházzal is.



Az egykori Bárka Színház egykori épülete. Forrás: Wikipédia

A Madách Színház sorsa a tervektől eltérően alakult. A 2001-ben meghirdetett igazgatói pályázat nyertese, Kerényi Imre vállalta a közreműködést az átalakításban, kinevezése után azonban élharcosa lett a kht.-ellenes mozgalomnak, és elérte, hogy igazgatása egész időszaka alatt a Főváros az ügyben egy tapodtat se léphessen előre. A Madách Kht. 2004-ben, az új igazgató, Szirtes Tamás hivatalba lépése után jött létre. Az átszervezéseket a szakmai megnyilvánulásokban leginkább a művészet elleni támadásnak ítélték, bennük az amúgy is a közpénztámogatás csökkenésétől rettegő igazgatók éppen ennek legalizálását vélték felfedezni. Akadt ugyan néhány, valóságos tényeken alapuló áttekintés,¹ de ezek nem ellensúlyozták a tragikus felhangoktól sem mentes hangulat-keltést. (A Gazdasági Társaságokról szóló törvénynek megfelelően 2009-ig minden kht. nonprofit korlátolt felelősségű társaság, nkft. lett.)

2011 augusztusától a Főváros nonprofit gazdasági társasággá alakította további színházait, ezek voltak a Budapest Bábszínház, a Kolibri Színház, a Katona József Színház, a Radnóti és a Vígszínház. Azt tervezték, hogy 2012 augusztusától a Budapesti Operettszínházat is átszervezik. Tanulságos, hogy egy 2011. decemberi fővárosi előterjesztés hogyan tisztázta a fenntartói szándékokat: „Az átalakítás az eddig is

magas szakmai színvonalon működő, jelentős nézőszámot vonzó színházban erősíti a piaci és még inkább szolgáltatói szemléletű működés kialakításának feltételeit. Emellett az átalakulás révén megszűnnek a költségvetési szervként, illetőleg a gazdasági társaságként működő színházakra vonatkozó eltérő jogszabályok miatt az irányítás szempontjából létrejövő indokolatlan eltérések is, így egységes irányítási és szabályozási környezet jöhet létre. Ugyanakkor a megszűnő Budapesti Operettszínház feladatainak a létrejövő nonprofit gazdasági társaság részére történő átadása a közszolgáltatási szerződés megkötésével a közfeladat ellátásának folyamatoságát a továbbiakban is teljes mértékben biztosítja.” Az Operett átszervezésére végül nem került sor. Feltehetően azért, mert az akkortájt előkészülő tulajdonosváltás, az államosítás szempontjából a költségvetési intézmény átvétele egyszerűbb procedúrát jelentett.

Az átalakítások az állami színházakat is érintették. 1999 márciusában a Kulturális Minisztérium miniszteri rendelettel megszüntette a Játékszín és a Budapesti Kamaraszínház költségvetési intézményi státuszát, egyidejűleg megalakította a két színház jogutódját közhasznú társaságként. A 2002 márciusában átadott új épületben a Nemzeti Színház zártkörű részvénytársaságként új színnel gazdagította a palettát, később a vonatkozó törvényi előírásoknak eleget téve „Kiemelkedően Közhasznú Nonprofit Zártkörűen Működő Részvénytársaság” lett.

Különösen figyelemre méltó történet a Bárka Színházé, amelyet 1996-ban kht.-ként alapított a VIII. kerületi Önkor-

¹ Lásd MEGYERI László, „Társaság a köz hasznára”, *Színház* 28, 12. sz. (1995): 43–46; BÓKA B. László, „Színházi csaták a Fővárosban. Költségvetési intézmény vagy kht.?”, *Színház* 35, 1. sz. (2002): 19–26.

mányzat, majd később a törvényi előírásoknak megfelelően kft. lett belőle, és így is működött 2014-ig.

Az állami színházak körébe tartozott a rendszerváltás előtt a Nemzeti Színházon és az Operaházon kívül a Népszínház (1990-től Budapesti Kamaraszínház), a Játékszín és a Rock Színház. Ezek állami státusza a szocializmus öröksége volt, így a rendszerváltás után a korábbi helyzet fenntartása kérdésessé vált. Kézenfekvő megoldásnak tűnt átengedni őket a Fővárosnak, ami igazán 1994 után lett reális lehetőség, amikor is a kormány és a Főváros vezetése ugyanazon pártok koalíciójából került ki. A minisztérium kezdeményezte is az átadást, a fogadókészséggel azonban baj volt. „Miért kellene nekünk újabb teher, amikor ezek a színházak így is elsősorban a fővárosi közönségnek játszanak?” – tette fel a kérdést a főpolgármester. Amúgy az érintett színházak is maradáspártiak voltak annak ellenére, hogy a gyakori központi takarékosági intézkedések őket akkor is elérték, amikor az önkormányzati intézményeket nem. Tény azonban, hogy az állam nem tudott olyan előnyös feltételeket biztosítani az átadáshoz, hogy az a Fővárosnak megérte volna. A Rock Színház anyagi csődje a színház bezárásához vezetett, és ahhoz az alkuhoz, amely alapján az Operettszínház 1996-ban befogadta a társulatot. A Budapesti Kamara és a Játékszín státusza változatlan maradt.

2001-ben újabb állami színházként megalakult a Nemzeti Táncszínház. Az új Nemzeti Színház belépésével 2002-ben tovább nőtt az állam által fenntartott színházak száma. A korábbi Nemzeti Színház már 2000. augusztus 1-től Pesti Magyar Színház néven folytatta működését, továbbra is központi költségvetésből. Az ezredforduló utáni bő tíz év tehát az állami büdzsét jelentősen terhelő növekedést eredményezett, és

ez nagyban rontotta a korábban érdemeket szerzett két színház (Budapesti Kamara és Játékszín) fennmaradási esélyeit. A 2010. évi országgyűlési és önkormányzati választások eredménye újra lehetőséget adott a Fővárosban működő színházak hovatartozásának rendezéséhez. A Fidesz-kormány és a kormánypárti többségű közgyűlés mindenfajta vita nélkül elintézhette volna az akut kérdéseket, bár a korábbi állapothoz képest történt változások már nem a régi forgatókönyvekben vázolt lépéseket valószínűsítették. 2012-ben a kormány és a Főváros nem egyezkedett, az előbbi egyszerűen selyemzsinórt küldött a két legkevésbé szeretett színháznak: a Budapesti Kamara azonnal kimúlt, a Játékszín gyanús körülmények között privát életre kelt. A Budapesti Kamara játszóhelyeinek sorsa sem érdektelen. Korábbi épületük, a Józsefvárosi Színház 2014-től a Turay Ida színház székhelye lett. A Tivoliban 1998 és 2012 között játszottak, az épületben 2013-tól a Capa Kortárs Fotográfiai Központ működik, lassan feledtetve a színházi és mozis múltat. Az Asbóth utcai két terem közül az egyik 2016 óta az Örkény Színház Stúdiója.

Az Operettszínház igazgatója, Kerényi Miklós Gábor 2001-től, megbízása kezdetétől folyamatosan szorgalmazta színháza kiemelt állami státuszát, amely elvárását a tradicionális magyar operett világhírével indokolta. 2011-ben erről komoly tárgyalások kezdődtek, az akkor megfogalmazott első elképzelésben a Trafó államosításával is számoltak. Az Operett átadása, vagyis nem eladása, végül 2014. január elsejével realizálódott: a továbbra is költségvetési intézményként működő, immár állami színház bérlője lett az általa használt, de a Főváros tulajdonában maradt ingatlanoknak.

Időrendben itt kell megemlítenünk néhány olyan, gyászos végű változást, amely nem az állam-önkormányzat relációban

A volt Várszínház, később Nemzeti Táncszínház épülete. Forrás: Wikipédia



keletkezett, de amelyek után a színházi élet tarka térképén üres, fehér foltok maradtak. Amikor 2012-ben a Mikroszkóp Színpad került végveszélybe, ezt a fenntartó a Thália Színházzal való fúzióval gondolta megoldani. A nagy hagyományú kabarészínház ennek következtében megszűnt, mára a Thália felújítása révén régi formájában el is veszett, és Téli kert néven új játszóhelyként jelentkezett.

A Várszínház legújabb kori története 1978-ban kezdődött, amikor a Népszínház játszóhelyeként nyílt meg jelentős korszerűsítés, felújítás után. 1982-től a Nemzeti Kamaraszínház lett. Majd 2001-ben, amikor éppen nem volt működő Nemzeti Színház, a minisztérium úgy ítélte meg, hogy a Pesti Magyar Színháznak nincs szüksége még egy játszóhelyre, ezért az akkor alapított Nemzeti Táncszínházat költöztette az épületbe. A Karmelita kolostor és benne a Várszínház más irányú hasznosítása először 2009-ben merült fel, de végül 2014-ben a kormányzati negyed nagyszabású programja tett pontot a történet végére: ezzel a legrégebbi fővárosi színházépület (1787) egyszer és mindenkorra elvesztette színházi jellegét.

A 2014. év másik nagy vesztesége a Bárka Színház. Az 1996-ban alapított társulat felszámolása mellett itt a színházi célra 1999-ben átalakított épület is áldozatul esett a döntésnek. Az alulról jövő szakmai kezdeményezés bukása, az állam és a Főváros mellett megjelent újabb fenntartó, a kerületi önkormányzat kudarcra pontosan kijelölte a rendszerváltás után megfogalmazódó remények határait. A Bárka halványuló emléke nem menti fel az utókort, ennek a vereségnek önmagán túlmutató politikai és színházszakmai tanulságait előbb-utóbb ki kell elemezni.

„Színházat nem zárunk be” – ez az ismeretlen eredetű, de széles körűen szívesen hangoztatott kijelentés a 2010-es évek közepére érvényét veszítette, és az is kérdésessé vált, hogy a tulajdonosváltások, szervezeti átalakulások, bezárások mögött mindig voltak-e racionális szakmai célképzetek. A politikai érdek érvényesülése már egyáltalán nem a szinte teljesen tétnélkülivé vált műsortervezés homokvárait építi vagy rombolja, hanem viszi az egész homokozót. A tulajdonosváltás ugyanakkor nem ördögtől való – amennyiben szakmai haszna, irányultsága, az értékrendet befolyásoló hatása nyilvános diskurzus tárgya. A színházi élet a hatalom felől nézve a színházak birtoklására, a közpénz felosztására, az értékrend erőszakos alakítására redukálódott. Ehhez viszont már nincs szükség felkészült szakmai apparátusra, és elég néhány jól megfizetett, fülbe sűgő tanácsadó. (Ez csak egy afféle, a színpad széléről odavetett „félre”. Ahogy a klasszikus szerzők pozicionáltak fontos mondatokat.)

Az igazi tulajdonosváltás az államosítás mellett természetesen a privatizáció lenne. Az előzmények azonban itt sem érdektelenek. A rendszerváltás után az önkormányzatokról szóló törvény úgy határozott, hogy a volt tanácsi, immár önkormányzati színházak által használt ingatlanvagyon kerüljön az önkormányzatok tulajdonába. Ez akkor városi vagy megyei illetőséget jelentett. A megyei színházak tájolási kötelezettségének megszűntével a megyeszékhelyek vették át a színházakat, végül a 2011. évi önkormányzati törvény hatására minden vidéki színház városi színház lett. A Fővárosban az önkormányzati színházak kezdettől fogva az önkormányzat tulajdonában lévő épületekben működtek, ennek fontossága a társasági törvénynek megfelelő átalakulás után jelentkezett, hiszen az önkormányzat az adott épületet belakó nonprofit kft. tulajdonosa lett, az épületvagyon pedig 2011-től a fő-

városi Vagyonkezelő Központ tartotta kézben. Ez utóbbinak korábban nem volt jelentősége, hiszen mint az Operettszínház esetében láttuk, az épületvagyon nem érintette az, hogy a nevezett költségvetési szerv állami intézményi körbe került.

A színházépület speciális ingatlan, nem hasonlítható egy üzlethelyiséghez vagy egy irodaházhoz. Jó esetben az előadóművészet valamely ága, például a mozi találhat benne otthonra, más irányú felhasználása csak igen költséges átalakítás, átépítés után lehetséges. A színházépületek ezért ma piacképtelenek, a tulajdonosváltás csupán egyetlen relációban reális lehetőség: amennyiben az állam jelentkezik vevőként.

Nonprofit jellegű szervezet alakításának lehetősége először a PTK-ban jelent meg, a színházakra is alkalmazott formáció a közhasznú társaság lett. 2007-ben a Társasági Törvény lehetővé tette a gazdasági társaságok nonprofit működtetését, így a kft. helyére a nonprofit korlátolt felelősségű társaság lépett. Ez lényeges változást nem hozott, az önkormányzat egyszemélyes tulajdonosa maradt az így szerveződő színházi vállalkozásoknak. Viszont meghatározta a privatizáció lehetőségei útját. Ha a színházépületben folytatott művészeti tevékenység magánvállalkozás révén is biztosítható, akkor annak közpénztámogatását a nonprofit jelleg lehetővé teszi. Az önkormányzat két dolgot tehet: felszámolja a tulajdonában lévő nonprofit kft.-t, és versenyt hirdet magánszervezeteknek a színház további működtetésére, vagy a tulajdonában lévő kft.-t eladja magánszemély(ek)nek. A folytonosságot nyilván az utóbbi megoldás jobban garantálja. (Természetesen azt a lehetőséget sem zárhatjuk ki, hogy egy másik, jól menő fővárosi színházi nonprofit kft. esetleg megpályázza az adott színházat, ezzel akarván bővíteni saját tevékenységi körét.)

A privatizáció ma leginkább elképzelhető formáját a Centrál Színház példája mutatja. A tulajdonos Főváros a működő nonprofit kft.-t magánszemélynek adja el, majd vele közszolgáltatási szerződést köt meghatározott időszakra, ezáltal biztosítva a közhasznú tevékenység közpénztámogatásra vonatkozó garanciáját. Egy ilyen típusú szerződéses viszonyban álló magántulajdonú nonprofit kft.-t az előadó-művészeti törvény viszont nem jegyez támogatásra érdemes szervezetként. Ahogy ebben a vonatkozásban is, még számos más kérdés kapcsán sok a bizonytalanság, például abban, hogy az eredményes működtetésben egyaránt érdekelt két fél közül melyiké a nagyobb kockázat, különösen akkor, ha a külső körülmények okozta drasztikus hatások (járvány, infláció, a tao megszüntetése, a központi költségvetés megnyirbálása stb.) eltérítik a színházat a tervezett működéstől. Félő, hogy a feltételek ilyen irányú változását a felek szerződéskötéskor nem vették számításba, mint ahogy talán azt sem gondolták végig, hogy a közszolgáltatási szerződés lejártakor milyen helyzet állhat elő. Netán az önkormányzat visszavásárolja volt tulajdonát? A Centrál Színház privatizációját mérlegre tenni itt nincs módunk. Az átalakulásnak és az első éveknek a tanulságait elemző módon megfogalmazni viszont mielőbb szükség lenne.

Radikális változást hozott 2019–2020 fordulójára. Az államosítási expanzió következő fázisát a 2019 decemberében elfogadott kulturális nemzetstratégiai törvény jelentette, amely Nemzeti Kulturális Tanács létrehozásáról is rendelkezik, és a harmadik paragrafusban fontos alapelvet szögez le: „A nemzeti kultúra a nemzeti identitás fennmaradásának letéteményese, amely a hagyományok, a kulturális szimbólumok és a közös emlékezet eszközeivel a nemzet megmaradását, jólétét és gyarapodását szolgálja.” A nem túl bőbeszédű, mindössze

hat paragrafusból álló törvény ugyanott a következő közhelyszerű megállapítással is él: „A kulturális intézmény működtetéséért a fenntartó a felelős.”

Ez a törvényszöveg lett az alapja a előadó-művészeti törvény módosításának, amely elrendezni kívánta a fenntartói viszonyt az állam és az önkormányzatok között. Ha az állam a fenntartó, akkor a központi költségvetés, ha az önkormányzat, akkor az önkormányzat saját költségvetéséből biztosítja a színház működéséhez szükséges forrásokat. Mindemellett arra még nem volt példa, hogy az önkormányzat önerőből képes lett volna finanszírozni a színházát. Ennek az állításnak csupán az a szerepe, hogy megalapozza a legfontosabb szentenciát: „Ha az önkormányzat az önkormányzati fenntartású színház részére a működéséhez szükséges forrásokat *teljes körűen* nem biztosítja, az önkormányzat a Kormányhoz közös működtetésre vonatkozó kérelmet terjeszthet elő a Kormány által rendeletben meghatározott időpontig.” (16 § [4]) Tehát az önkormányzat kérelmez, a Kormány megvizsgál, és dönt a közös működtetésről, majd a miniszter és az önkormányzat megállapodást köt. Többek között az igazgató kinevezésének módjáról és a központi, valamint a helyi támogatás mértékéről.

Budapest esetében a kormány vs. Főváros „szkander” része lett a feladott lecke. A részleteket itt most nem felidézve végül politikai alku született, amelynek közbelső fázisában sikerült még a Szabad Tér Színházat is kettévágni. Budapest nem kívánta a közös működtetés fent leírt módját kipróbálni, így a színházak egy részét a Főváros, másik részét az állam finanszírozza, miközben az összes színházi nonprofit kft. tulajdonosa az önkormányzat maradt. A törvény szerint a tulajdonos a fenntartó, akkor is, ha a működéshez nem járul hozzá. A közös működtetés tehát azt jelenti, hogy amennyiben az állam nem nyújt elegendő támogatást az adott színháznak, akkor életbe lép a fenntartói felelősség, vagyis az önkormányzat kényszerű intervenciója menti a színházat. Vagy nem menti...

A megegyezés véghajrájában az előadó-művészeti törvény megint módosításra szorult, hiszen az eredeti szabályozás nem számolt az így létrejött megosztással: „Ha a közös működtetésre irányuló megállapodás keretében az önkormányzati fenntartású színház éves működésének pénzügyi feltételeit teljes egészében a központi költségvetés biztosítja, a színház vezető állású munkavállalója felett az alapvető munkáltatói jogokat a miniszter gyakorolja.” Félreértések elkerülése végett még ezt a passzust illesztette be a törvényhozó.

Az önkormányzat fenntartásában levő hét nonprofit kft. közös működtetését rögzítő szerződést az 1148/2020 (IV.10) kormányhatározat szentesítette. A megállapodás 2024. december 31-ig szól. Egy másik – ugyanazon a napon kelt – határozat a Thália Színház (az ingatlanvagyon és a nonprofit kft.) az állam által történő megvásárlásáról rendelkezik. Az üzlet még 2020-ban megkötött, a kft. több mint egymilliárd forintért, az ingatlanok pedig kettő és fél milliárdért gazdát cseréltek. Ez a tény azonban új megvilágításba helyezi a korábbi privatizációkat. A színházépületeknek nincs piaci ára, ilyesmit nem adnak-vesznek. Felbecsülik őket, aztán az összeg annyi, amennyiben a felek megegyeznek. A nonprofit gazdasági társaság értékét megbecsülni sokkal nehezebb. Nem bolygatva a Játékszín esetében az eljárási folyamat törvényességét, csak a végeredményt idézzük ide: a Játékszín nonprofit kft. 3,1 millió forintért került magánkézbe. A Centrál Színház esetében a vételár 50 millió forint volt. A Thália esetében az állam vett egy színházat tokkal-vonóval, de azt, hogy ezzel mi

a szándéka, nem árulta el. Sokat fizetett érte, biztosan oka volt döntésének. Talán még színházszakmai oka is.

A színházak fenntartásáról szóló egyezkedés fináléban kérdésekben exponálódott, de végül több lett, hiszen szemmel láthatóan politikai alku született. Arra nincs semmilyen bizonyítékunk, hogy a végeredmény megegyezik-e az eredeti forgatókönyvvel, mindenesetre az, hogy a Főváros lemondott a színházak egy részének állami támogatásáról, másik része pedig az állam gyámsága alá került, törvénymódosítást kívánt, hiszen utóbbiak esetében az önkormányzat az igazgató kinevezésének lehetőségét is elvesztette. Lehet egyszerűen azt mondani, hogy mindenki a szívére hallgatott, amikor érdekei szerint cselekedett. Ez különösen igaz a Thália esetében, függetlenül attól, hogy az ötlet korábban vagy a tárgyalások során fogalmazódott meg.

A Thália történetére visszatekintve érdemes emlékeztetni arra, hogy a Művész Színház rövid fennállását követő rekonstrukció egy befogadó színházat eredményezett, amely Megyeri László, majd Zimányi Zsófia igazgatása alatt tizenöt évig (1996–2011) működött. Bereményi Géza igazgatói kinevezése 2012-ben új szereplőt és új szemléletet hozott a rendszerbe, és legfőképp a kormánypárt egyik sikeremberét, Kálomista Gábort. A filmes mogul 2017-től már mint ügyvezető igazgató kapott megbízást. A profil közben megváltozott, a befogadói funkció visszaszorult, újra állandó társulata lett a színháznak, és a kedvező hatalmi együttállásnak köszönhetően javakban is folyamatosan gazdagodott: az egykori Mikroszkóp Színház tereiben nagyrészt állami támogatásból megvalósult a Téli kert. És ami még ennél is fontosabb: a Thália elkötelezett vezetője hatalma és kapcsolatai révén a színházat a kormány komoly bázisává tette. Erről a tárgyalások során, talán némi anyagi haszonra is gondolva, könnyen lemondtak a fővárosi vezetők. Az 2020. december 14-én megjelent kormányrendeletből kiderült, hogy összességében az állam 3 milliárd 719 millió forintot áldozott a Thália-projektre. A vásárlásról szóló hír nem keltett feltűnést, kérdés nem merült fel, magyarázat nem követte a tranzakciót.

A vázolt folyamat egyik lényeges aspektusa, hogy a Thália Színház működése így legalább folytonos, a fővárosi közönség nem veszített semmit, igaz, nem is nyert; egy másik viszont, hogy a színház további sorsát illetően azóta mégiscsak érezhető valamifajta bizonytalanság. A vásárlással nemcsak egyszerűen nőtt az állami vagyon, hiszen már azt is tudjuk, hogy a Millenáris Alapítvány, amelynek tulajdona a Millenáris Tudományos Kulturális Nonprofit Kft., 2021. május 1-től vagyonjuttatás keretében „ingyenesen, nyilvántartási értéken történő átvezetéssel” megkapta a Thália Nonprofit Kft-t is. A rendelkezés arra is kitér, hogy ezen „üzlet rész tekintetében a miniszter gyakorolja az államot megillető tulajdonosi jogokat és teljesíti a kötelezettségeket”. És hogy el ne felejtjük, az állam által felvásárolt ingatlanok is a Millenáris Alapítvány vagyonát képezik a jövőben.

Ha valakiben lenne még kétely vagy bizonytalanság, akkor megnyugodhat: 2020 tavaszán az állam és minden egyes színházfenntartó önkormányzat között megszületett a megállapodás a közös működtetésről. Április 10-én a kormányhatározat egy csomagban jóváhagyta húsz vidéki színház és tíz bábszínház állami és önkormányzati közös működtetését. A támogatásoknak a szerződésekben rögzített arányát nem hozták nyilvánosságra. Arról sem jelent meg hír, hogy a megállapodás valahol esetleg éles konfliktus forrása volt-e.

A PÉNZ BESZÉL

Körkérdés a színházfinanszírozásról

Három kérdést tettünk fel – nem tetszőlegesen alapon, hanem célzottan – a színházak működésében jártás gazdasági és elméleti szakembereknek, kulturális menedzsereknek a színházfinanszírozás módozataival kapcsolatban. Kell-e részt vállalnia az államnak, és ha igen, mekkorát és milyen a színházfinanszírozásból? Egységesen vagy eltérő módon támogassa a különböző színházi területeket (szórakoztató, magánszínház, függetlenek stb.)? Jó-e, hogy az állami szubvenciók egy részénél automatizmus, más részénél szigorú pályázati rendszer működik? A válaszok szórtak, többfelé húznak, pragmatikusan vagy érzelmi alapon közelítenek a témához, kiegészítik egymást vagy éppen ellentmondanak egymásnak, az azonban erőteljesen kiérződik belőlük, hogy a színházfinanszírozás (is) azon kérdéskörök közé tartozik a színházi szakmán belül, amely sohasem lett politikafüggetlenül és kellő alapossággal ki- és átbeszélve.

[Nincs új a nap alatt]

WESELY ANNA

művészettörténész, szociológus

A rendszerváltást megelőző és kísérő évek szellemi izgalma egyik értékes eredménye volt egy nagyszerű folyóirat, a *Nappali ház*, amely 1994-ben – immár negyedszázada – közölte Ronald Dworkin politikafilozófus tanulmányának magyar fordítását,¹ és hozzá kapcsolódva feltette ugyanazt a kérdést a hazai kulturális élet mintegy húsz elismert szereplőjének: támogathatja-e a liberális állam a művészetet? Dworkin tisztában volt az állami támogatás következetesen liberális elutasítóinak érveivel: a támogatás paternalista közbeavatkozása egyrészt sérti az államtól elvárt normatív semlegesség elvét, amellyel tudomásul kell vennie a társadalomban meglévő sokféle életfelfogást és életvitelt; másrészt a politikai közösség egészének közös erőforrásaiból nyújt a nagyközönség számára nem indokolható kedvezményeket a jómódúak és az esztétikai vagy intellektuális élvezet kiművelt képességével már rendelkező kisebbségnek. Ebben az értelemben semmibe veszi a társadalmi igazságosságot – John Rawls terminusával: a társadalmi különbségek elvét – is, amely kimondja, hogy a jövedelmek és a lehetőségek elosztása terén csak azok a gazdasági és társadalmi egyenlőtlenségek elfogadhatók, amelyek a társadalom lelegeasettebb tagjainak javát szolgálják. Ezzel szemben Dworkin úgy érvelt, hogy a művészeti alkotás állami támogatása egyfelől a közösség szellemi kultúrájának struktúráját és folyamatosságát, az értelemadás gazdag erőforrásait és az újítás, megújulás gyakorlatát védelmezi, másfelől a „túlcordulásként” vagy „leszivárgásként” jellemzett sza-

bályszerűségnek köszönhetően a népszerű kultúra a közösség egésze számára biztosítja – bár többnyire időbeli eltolódással, műfajváltással stb. – az alkotás, a műélvezet és a szórakozás eszközeit.

Nemcsak Dworkin érvelése, a *Nappali ház* körkérdésére adott válaszok többsége is szinte észrevétlenül átcsúszik a művészetet érintő kérdésből a kultúra fontossága, működése és szerkezete, majd a politikai hatalomhoz való viszonya taglalásába. A népszerű kultúra s egyáltalán a kulturális cselekvések, megnyilatkozások és termékek a társadalom tagoltságával is összefüggő sokfélesége, amivel Dworkin számot vet, ezekben a válaszokban alig került szóba. Így persze könnyebben megkerülhető a társadalmi és személyes tapasztalatoktól függő ízlés elfogultságának kitett támogatói döntés kockázata vagy az utólag esetleg önkényesnek, szeszélyesnek minősített ízlésítéletek problematikus összemérhetőségének tárgyalása. Hogy a kultúra és a művészet nem feltétlenül egymásba ágyazódó, egymást támogató fogalmak és valóságok, azt a legvilágosabban a művészeket „gyakran jellemző társadalomellenességet” is megemlítő Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténész mondta ki: „A művészet elválaszthatatlan a szabadságtól, az alapvetően közösségi természetű kultúra viszont nevelés és hatalom kérdése is. Művészet aligha létezhet kultúra nélkül, de a kultúra nem elégséges a művészet kialakulásához.”

Hogy egyáltalán támogathatja, támogassa-e az államhatalom a művészetet, abban meglepő a körkérdésre válaszolóik összhangja. A korszakban többé-kevésbé általános meggyőződésnek adott hangot Soós Vilmos, amikor leszögezte: „az államnak nem támogatnia vagy segítenie kell a kultúrát, hanem kötelessége anyagilag eltartani. Ennek korlátja csak az ország gazdasági teherbíró képessége lehet.” Az állam dolga, hogy biztosítsa a magaskultúra „virágzásának feltételeit” (Keserü Katalin), a kultúrában való társadalmi részvétel minél több lehetőségét. Vitatható, hogy a már nevében is paternalisztikusan lekezelő támogatás korlátozott bizton-

¹ Ronald DWORKIN, „Támogathatja-e a liberális állam a művészetet?”, ford.: KERPEL-FRONIUS Gábor és KESZTHELYI András, *Nappali ház* 6, 1. sz. (1994): 131–141.

ságánál nem jobb-e a piaci kereslet gazdasági cenzúrájának kitenni a művészeti alkotást, hiszen a „támogatás” voltaképp az állami beavatkozás, szebben mondván a kultúrpolitika egyik formája, amely – lévén politikai döntés – egy demokráciában nyilvános igazolásra, legitimációra szorulna. Ami cseppet sem könnyű feladat, ha igaza van annak, aki, mint válaszában Vajda Mihály, azt állítja, a demokrácia logikája alapján kultúraellenes, amikor a kiválósággal szemben az egyöntetűséget preferálja. A politikai célokat hajszoló, a maga elképzeléseit a művészekre, a kulturális intézményekre és a polgárok közösségére rátukmáló „támogatás” igyekezete hiábavaló. Épp azt nem ismeri fel, hogy „a társadalom elemi érdeke, hogy legyen olyan szegmense, amely minden kötöttség nélkül gondolkodhat, és hozhat létre műveket” (Forgács Éva).

Végül Csordás Gábor a két kiváltságos osztály, a politikusok és az értelmiség mint „szellemi középosztály” egymással vívott hatalmi harcára vezeti vissza a művészet támogatásáról folyó beszédet. Foucault diskurzuselemzéseitől megihletett meggyőző fejtegetésének csattanója, hogy az igazi kérdés nem is az, „támogassa-e az állam a kultúrát (az állam mindenkor mindent meg fog tenni a kultúráért). És az sem kérdés, [...] hogy a kultúra támogassa-e az államot (a kultúra mindenkor mindent meg fog tenni az államért). A modern társadalomban a legfőbb kérdés nem az ugyanis, hogy kié legyen a hatalom; az igazi kérdés az, miképpen [...] ellenőrizhető ez a hatalom, bárkié legyen is. Azaz: miképpen helyezhetnénk korlátozó és módosító ellenőrzés alá a hatalom leküzdhetetlen hajlandóságát a kultúra támogatására, *egyszersmind*: miképpen helyezhetnénk korlátozó és módosító ellenőrzés alá a kultúra leküzdhetetlen hajlandóságát az állam támogatására.”

Halmi Gábor szerint „a liberális jogállamnak alkotmányos kötelezettsége is” a művészetek támogatása, a mai kérdésünk az, hogy egy illiberális demokráciában, amely a jogállamiságra hivatkozást gyanús politikai manővernek minősíti, a demokrácia hatókörét pedig a választási részvétellel korlátozza, hogyan működik, milyen szelekciós elveket érvényesít a művészeti alkotás állami szubvencionálása. Azt gyanítom, hogy a színházak támogatásának, pénzmegvonással való fenyegetésének vagy tényleges büntetésének állami gyakorlata legkevésbé sem – legalább vitatható – elvekhez igazodik, hanem csak esetlegesen, a napi politikai széljárásba kapaszkodva, ingerült kicsinyességgel módosítgatja az amúgy gondolatlanul továbbvitt megszokott működést.

[Társadalmi látószög]

NAGY KLÁRA szociológus-antropológus

2022 júliusában robbant a hír, hogy forráshiány miatt bezár a budapesti Átrium, mivel 2022. június végéig semmilyen állami támogatásban nem részesült. Végül az Átrium ügye átmenetileg megoldódott, működésének anyagi hátterét a nézői adományok és a Főváros egyszeri, 150 milliós segélycsomagja biztosítja, illetve július végén a kormányzati támogatás egy részét is folyósították.

Az Átrium esete és ez a körkérdés lehetőséget ad arra, hogy mélyebben elgondolkozzunk azon, hogy mégis kinek a feladata finanszírozni a színházakat és a kultúrát. Automatikus válaszként merül fel az állam felelőssége. Az állam

nem egységes, almezőit folyamatos belső harcok jellemzik.² Nem véletlen, hogy a kultúrafinanszírozás területén is születnek egymásnak ellentmondó döntések, ebben az esetben például kormányzati és önkormányzati szinten. A sok alegység azonban mégis egy irányba mutat, célja a fennálló gazdasági és társadalmi rend fenntartása. Így bármilyen politikai ideológiát is képvisel egy adott állam bármilyen szintje – beszéljünk itt kormányról vagy önkormányzatról –, amíg a fennálló kapitalista társadalmi rend megváltoztatására nem törekszik, az újratermelődéshöz aktívan hozzájárul. Az adott társadalmi rend fenntartása változatos eszközökkel történhet, többek között a kultúrán, így a színházon keresztül, ami döntően egy privilegizált társadalmi réteg szórakozását és önmegerősítését biztosítja. A társadalmi hierarchiák a „kulturális termelésben is leképeződnek, és részben azon keresztül jönnek létre”.³ A magyarországi színházi kultúra túlnyomó része nem elérhető a középosztály alatti társadalmi csoportoknak se anyagi, se szimbolikus értelemben. Minden állami támogatás (vagy annak hiánya) egyben kijelöli az adott intézmény pozícióját az állami prioritási listán. Amikor a köztudottan forráshiánnyal küszködő Főváros úgy döntött, hogy egy budapesti, de a legtöbb budapesti számára nem elérhető színház megsegítésére szán 150 millió forintot, az is egyértelmű értékjelölés volt.

Kiket támogat, kiknek szól az állami forrásokkal támogatott kultúra? Az állam ilyen szempontból nem (sem) kezeli egyenlően az állampolgárait, hiszen anyagilag és szimbolikusan is elismer bizonyos kulturális termékeket és gyakorlatokat, míg másokat nem. A TÁRKI 2012-es adatai alapján a magyar lakosság 13 százaléka lát színházat egy évben, elsősorban magasabb státuszú nők.⁴ A növekvő jegyárak és a stagnáló bérek mellett az a megalapozott gyanúm, hogy tíz évvel a TÁRKI felmérése után még szűkebb réteg jut el színházba. Azaz a színházak, bár finanszírozásuk forrása minden állampolgár adója, valójában nem szólnak mindenkinek.

Hogy mi lehet a feloldása ennek az egyenlőtlenségnek? Egy potenciális válasz a Déryné Program Országjárás Alprogramja által is képviselt irány, azaz „a minőségi színházi élmény eljuttatása azokra a területekre is, ahol a kultúrához való hozzáférés lehetősége korlátozott”.⁵ A programra sokféle kritikus reakció érkezett. Többek között felmerült a jelentkező előadások válogatásáért felelős bizottság szakmaiságának kérdése, illetve a rendszerbe való betagozódásé, a NER akaratlan legitimálásához való hozzájárulásé.⁶ Jelen szöveg írása közben mesélte egy Budapesten élő, színházba rendszeresen járó ismerősöm, hogy nemrég hazlátogatott egy Békés megyei kisvárosba. Megdöbbenőnek és hiánypótlónak találta, hogy 200 forintért lehet színházba menni, miközben a pesti színházakba az emelkedő jegyárak mellett már a szűkülő középosztálynak is egyre kevesebb lehetősége van eljutni.

2 Pierre BOURDIEU, „A mezők logikája”, ford. ÁDÁM Péter, in FELKAI Gábor – NÉMEDI Dénes – SOMLAI Péter, szerk., *Olvasókönyv a szociológia történetéhez II.: Szociológiai irányzatok a XX. században* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000), 418–430.

3 BUKA Virág – NAGY Kristóf – SZARVAS Márton, „Kultúra és kapitalizmus”, *Forradalom* 30 (2022): 7–39.

4 ANTAL Edit, „Kik járnak színházba?”, *TÁRKI Háztartás Monitor*, 2012: 117–121.

5 <https://deryneprogram.hu/>

6 HERCZOG Noémi – TOMPA Andrea, „Színházak online, »korona« idején”, *Színház* 53, 4. sz. (2020): 20–21.; <http://szinhaz.net/2020/04/02/herczog-noemi-tompa-andrea-szinhazak-online-korona-idejen/>.



Nagy Klára. Fotó: Nagy Eszter

Én most arra az irányra hívnám fel a figyelmet, amelyet a program alapítói a „minőségi színházi élmény” alkotói és a nézők közé képzeltek el. Ez egy erősen felvilágosító jellegű kultúrafelfogás. Ebben az esetben *el kell vinni a kultúrát* olyan helyekre, ahol az nem könnyen elérhető (vö. a „le kell menni vidékre” mozgalommal, amely legutóbb a 2022-es országgyűlési választás után lobbant fel). Mintha a kultúra nem lenne jelen mindenhol. Igaz, talán nem olyan formában, ahogy ezt szoktuk képzelni.

Ezért tehát azt javaslom, hogyha azt gondoljuk, hogy a világunk egy igazságtalan világ, akkor a színháztámogatást ennek fényében kell néznünk. Ehhez pedig elengedhetetlen újragondolni, hogy mit tartunk *legitim* kultúrának. Meggyőződésem szerint előremutató a kultúrát – akárcsak a természeti javakat – közjöként (commons) értelmezni, amelyhez mindenkinek hozzáférése van, és joga részt venni benne, befogadni és alakítani azt. „A kultúra itt nem a kulturális elit privilégiuma, hanem mindenki demokratikus joga” – fogalmazza Raymond Williams nyomán Jean-Louis Fabiani francia szociológus.⁷ Mindenki kultúrája és mindenki színháza elismerésre, szimbolikus és materiális támogatásra méltó, legyen az intézményesített színház, általános iskolai színjátszó

kör vagy bölcsődei bábozás. Színikritikusként fontosabbnak tartom megérteni, hogy egyes kulturális termékeket és gyakorlatokat miért tartanak értékesnek az emberek, mint hogy csakis tanult és a formális színházi mező által szentesített kódok alapján formáljak véleményyt. Előremutatóbb kultúrának és színháznak tartani azt, ami ilyen funkciót tölt be az emberek életében, mint lehatárolni ezt a jelenséget önmaga töredékére. Tele van a világunk játékkal és színházzal, nem érdemes figyelmen kívül hagyni ezek nagy részét.

És hogy ez mit jelentene a gyakorlatban? Elsősorban a támogatási rendszer radikális demokratizálását. Anyagi szempontból ennek alapján bizonyos nagy költségvetésű előadásokra kevesebb támogatás jutna, viszont számos eddig el nem ismert vagy betöltött szerepéhez képest alulértékelt, kevesebb erőforrást igénylő színházi forma kapna formális támogatást. Viszont mindez keveset ér, amíg nem történik társadalmi változás. Egy igazságtalan társadalmi rendszer egy adott elemét megváltoztatni öncélú és nem elégséges, ha az azt létrehozó körülményekkel nem kezdünk semmit. A megfelelő elismeréshez nem elegendő, ha ezeket a formákat integráljuk a már létező intézményrendszerbe, fesztiválokba, esetleg egy kicsit több állami támogatást kap egy-egy kezdeményezés. Az viszont megkerülhetetlen lépés, hogy átgondoljuk az aktuális kulturális status quót és szerepét egy igazságtalan társadalmi rend újratermelésében.

⁷ Jean-Louis FABIANI, „Van-e kiút a kulturális kapitalizmusból?”, ford. SERESS Anna, *Fordulat* 30 (2022): 303–313.

[Fogalmi tisztázás]

SCHÖN EDINA

kulturális menedzser

Öröm. Kedvünk szerinti esemény, tevékenység, ami által jó érzés, boldogság kerít minket hatalmába. Gondolkodás. Problémák felvetése és az azokra adott megoldások keresése. A testi-lelki jólétünkhöz szükségünk van öröme, gondolkodásra, kikapcsolódásra, együttlétre, szabadidőre. A kortárs színházi társulatok fontos társadalmi kérdéseket boncolgatnak, behívják, beveszik a nézőt a játékba, szemléldőből résztvevővé, együtt gondolkodóvá, a közös problémák megoldását keresővé teszik. Ebből egyenesen következik, hogy a közösből – értsd: a befizetett adónkból – fordítani kell arra, hogy a társadalom minden tagja hozzájuthasson a számára kedves örömforrásokhoz, részese lehessen a színház által felkínált társadalmi problémák megvitatásának, hogy ily módon is foglalkozhasson közös ügyeinkkel.

Eddig egyszerű. Bonyolult attól lesz, hogy a kinek, mikor és mennyit kérdésekre is választ kellene adnunk. Szerintem erre tökéletes, mindenki számára elfogadható megoldás nincs, már egy átgondolt, következetesen végrehajtott rendszer is nagy előrelépés lenne a terület minden szereplője számára.

Lássuk a konkrétumokat!

Köszínház: színháznak, előadótérnek kialakított épület, társulattal, műszakkal, háttérszemélyzettel, élén az igazgatóval, akit szakmai pályázat útján választ ki a fenntartó (például az állam vagy egy önkormányzat). A nyertes pályázót rendszeresen beszámoltatják és elszámoltatják, hogy a közösen elfogadott vállalásokat, elvárásokat teljesíti-e. A köszínházak feladata, hogy a lehető legszélesebb színházi palettát kínálják a nézőknek, ezért azt gondolom, hogy műfajtól függetlenül megilleti őket az automatikus fenntartói szubvenció.

Független színház: az elnevezés olyan, vállalkozó szellemű alkotókat takar, akik a saját útjukat járják, és műfajtól függetlenül kísérleteznek a szakma megújításával. Ők kötelesek kockázatot vállalni, hiszen maguk döntöttek a független lét mellett. Számukra evidens, vagy ha nem az, akkor az kéne hogy legyen, hogy a saját, tudatos döntésük következtében az alkotáshoz szükséges források megteremtése is a feladataik közé tartozik. Mindazonáltal fontos, hogy legyen hová fordulniuk támogatásért, hiszen sokszor az a „kikövezetlen” út, amelyen ők járnak, viszi előre, újítja meg a szakmát. Működésük alapja lehet egy pályázati rendszer, amely szakmai kuratórium döntése alapján működési támogatásban részesíti az arra érdemeseket, lehetőséget teremtve egy legalább 3–5 éves ciklus tervezésére. Ha a rendszer kizárólag rövid távú (éves) támogatást kínál, úgy pont az eredeti cél, az alternatíva felmutatása, az útkeresés, a határtalan próbálkozás lehetetlenül el. A független műhelyek nonprofit szervezetek, a költségeik kifizetése után esetlegesen fennmaradó forrásaikat kötelesek kizárólag a nonprofit tevékenység céljára felhasználni.

Színházi nevelési programok: ezek a jelenleg a független kategóriában pályázni kényszerített alkotóműhelyek nem csupán a hozzáférés univerzális elve miatt lennének abszolút rendszeres állami támogatásra jogosultak, hanem az általuk megcélzott, egyedi jellemzőkkel bíró, speciális célközönség eléréséért tett erőfeszítéseik okán is. Kívánatosnak tartom, hogy a színházi nevelési programok a jövőben ne a függet-

len színházakkal versenyezzenek támogatásokért. Helyette kiemelt állami programokat javaslok, amelyek ezt a nagyon fontos, érzékeny területet felkarolják, és a köszínházi igazgatói pályázatokhoz hasonló rendszerben teszik lehetővé a szakemberek hozzáférését a forrásokhoz. Támogatásuk automati- kus fenntartói feladat kéne hogy legyen.

Magánszínházak: jellemzően profitorientált piaci szereplők, de természetesen az általuk létrehozott alkotások is bővítik a kulturális termékpalettát. A magánszínházak a piac törvényei szerint működnek, nem kötelesek elfogadtatni terveiket senkivel, műsorpolitikájukat elsősorban a bevételek optimalizálása alakítja. Magánszínházat bárki alapíthat, a tulajdonos nem elszámoltatható és nem elszámoltatandó, a működés teljes kockázatát és hasznát egyaránt viseli. Ha úgy tetszik, a magánszínházat minden esetben a közönség számoltatja el, ha és amennyiben jegyet vált az előadásaira. Mindebből egyenesen következik, hogy a magánszínházakat (műfajtól függetlenül) nem szükséges az államnak támogatni sem állandó, sem a normál pályázati rendszerben. Mindezek mellett viszont lehetséges a magánszínháznak olyan eseti programja vagy sorozata, amely megfelel a támogatási kritériumoknak, tehát a projektpályázatokból ezeket az intézményeket sem kéne kizárni.

A színházak támogatása mellett bevezethető lehetne a közönségnek nyújtott támogatás is. Munkanévként hívjuk ezt, mondjuk, „kulturajegynek”, tetszőleges felhasználási lehetőséggel. Ez a megoldás nemcsak kiegészítő támogatásként (az így szerzett „bevételt” az intézmények újra pénzre válthatnák), hanem statisztikai adatgyűjtés alapjaként is értelmezhető lenne. Mindezek mellett fontos szempont, hogy a színház – legyen szórakoztató, elgondolkodtató, realista, kísérleti, modern vagy klasszikus – műfajtól, besorolástól, lokációtól, osztályhelyzettől függetlenül elérhető legyen, hiszen a jelenlegi finanszírozási helyzetben szinte kizárólag az jut hozzá, aki képes megfizetni a jegyárát.

Összességében azt gondolom, a döntéshozóknak egyenként fel kell mérni, hogy a fenti kategóriákba sorolt alkotóműhelyek mennyiben járulnak hozzá ahhoz, hogy a kultúra, azon belül a színház a társadalom legszélesebb rétegei számára hozzáférhető legyen, valamint megvizsgálni, hogy az adott szervezet jellegéből fakadóan hozzáfér-e egyéb forrásokhoz (jegybevétel, gazdasági tevékenységből származó bevétel, ingatlanhasznosítás, termékértékesítés, egyéb pályázatok stb.) az állami támogatáson kívül. Fontosnak tartom, hogy összeálljon egy tiszta, átlátható, igazságos rendszer, amellyel legalább középtávon tervezni lehet.

[Korrekt pályáztatás]

DR. KOMÁROMI GYÖRGY

színházmenedzser, egyetemi docens

Nehezen tudtuk eddig elképzelni a hazai színházi palettát állami támogatások nélkül, de ha továbbgyűrűzik a jelenlegi válság, akkor a színházi élet néhány területén látni fogjuk a pusztító hatását. A legkevésbé sérülékeny terület az állami, minisztériumi színházaké (a köszínházi intézmények), míg a független szféra szereplői a legvédtelenebbek.

Szóval történelmi és piaci kényszer is, hogy az állam jelentősen támogassa a kultúrát és a színházat Magyarországon. Ideális esetben az állami támogatás annak a függvénye, hogy

az államnak a kulturális szolgáltatások kínálatának növelése érdekében milyen mértékben kell beavatkoznia a piac működésébe, az adott támogatási összeg biztosításával mekkora működési kockázatot hajlandó átvenni – jelen esetben – a színházi intézménytől. Amíg az állam jelentős intézményhálozatot tart fenn, addig ezeknél a színházaknál a legnagyobb a fenntartói-támogatói felelőssége az államnak, de nem szabad teljesen elnyomni a piaci kitettséget. A kulturális kormányzat nem hanyagolhatja el a független színházak működési és produkciós támogatását sem. A függetlenektől várhatjuk el ugyanis a szabadabb művészi útkeresést, kísérletezést, innovációt, amit a merev kőszínházi rendszertől kisebb mértékben kaphatunk meg. (A jelenleg kőszínházi struktúra rigiditását mutatják például az „élethosszig” tartó igazgatói kinevezések, az igazgatók magas átlagéletkora, az igazgatói pályázatokon való szakmai megmérettetés népszerűségének csökkenése.)



Komáromi György. Fotó: Walton Eszter

Ezeknél a színházaknál tehát az állam indokolt szereplője, illetve meghatározója a finanszírozásnak.

Véleményem szerint a kormányzatnak, illetve az önkormányzatoknak a legkisebb finanszírozási felelőssége a magánszínházak tekintetében van. Ennek ellenére úgy tűnik sokszor, hogy a nagy lobbierő miatt a magánszínházak relatíve kedvezőbb helyzetben voltak és vannak, mint a függetlenek. A támogatott magánszínházak esetében a jelentős állami támogatás csökkenti a működési kockázatot, és az abból eredő haszon a magánszínházak tulajdonosainál realizálódik. A támogatott magánszínházak tulajdonosai, ügyvezetői ugyanis maguk döntenek arról, hogy mire és mennyit költenek produkciók vagy a működés tekintetében, ahogy a saját fizetésükről, juttatásaikról egy nonprofit gazdasági társaságként működő színházban is. Ha az általuk „kivett” összeg nagyságrendileg összevethető a befolyt állami támogatással, akkor a közpénz elköltésének hatékonyságával igencsak bajok vannak. A túlzott állami finanszírozásból következhet az, hogy ha jól megy a székér, akkor a tulajdonosok kiveszik a hasznukat, ha pedig nehézség vagy válság van, akkor ritka esetben „teszik vissza” a pénzt, mert ekkor is számítanak az állami támogatásra. Azért ingoványos talaj többek között a színházi „közfeladat” magánszereplőkkel történő ellátása, mert a színházi szolgáltatás erősen szubjektív és nem standardizálható feladat, nehezen lehet meghatározni például a szolgáltatás tartalmának és költségének a viszonyát, azaz az ár-érték arányt.

Az állam felelőssége, hogy a színházra szánt közpénz átlátható rendszerben kerüljön kiutalásra. Egy ideális világban a szakmai szervezetek felelnek azért, hogy a finanszírozási rendszer képes legyen kezelni a színházi élet sokféleségét, illetve ügyelnek arra, hogy az állam vagy az önkormányzat ne éljen vissza tulajdonosi pozíciójával, és ne gyakoroljon túlzott kontrollt a szakmai munkára. Elérendő cél, hogy a tulajdonos (állam vagy önkormányzat) és a színház között legyen egy egészséges távolságtartás.

Az „automatikusan” nyújtott színházi támogatásoknak nem vagyok a híve, és úgy gondolom, hogy egy jól működő, színtiszta, normatív támogatási rendszer kialakítása illúzió. A támogatási rendszer objektív alapú, normatív rendszernek indult. Azonban hamar és nemcsak a csalások miatt vált káros rendszerré, hanem azért is, mert rossz ösztönzőket jelentett a piacra nézve, illetve a színházak művészi törekvései tekintetében is. Rossz hatékonysága miatt a tao a legdrágább finanszírozási forma volt, joggal bízhattunk abban, hogy a megszüntetését követő ún. taopótló támogatásokkal a többletforrások nagy része megmaradhat. Ezen többletforrások elosztása azonban nem pályázati módon történt, nem szervült, nem épült be a színházfinanszírozási rendszerbe. Mára már nem nagyon lehet megmondani, hogy az ún. taopótló támogatások milyen mértékben elérhetőek, illetve egyáltalán rendelkezésre állnak-e a színházak számára.

A finanszírozás átláthatóságát és szakmai, pénzügyi számonkérését egy jó pályázati rendszer tudja csak biztosítani. Sokat lehetne beszélni az NKA és a Minisztérium pályázati rendszerének hatékonyságáról, de visszatérek a kőszínházakhoz. Úgy tekintek a mostani kőszínházi finanszírozásra, mint egy trehány pályázati finanszírozásra. Elvileg az igazgató a benyújtott pályázatára, a benne lefektetett művészeti tervei megvalósítására kap pénzt öt évre. Látjuk azonban, hogy sem a tulajdonos állam vagy önkormányzat, sem a szakmai szervezetek nem veszik komolyan a pályázás és a pályázat adta

Berzsenyi Bellaagh Ádám. Fotó: Borovi Dániel



[Lokális érdekl]

BERZSENYI BELLAAGH ÁDÁM rendező, színházigazgató

Európában az államok hagyományosan jelentős részt vállalnak a kultúra finanszírozásából, mondhatni, a különböző kulturális szolgáltatásokat alanyi jogon („szociális alapon”) igyekeznek biztosítani a polgáraik számára. Ez alapvetően jó dolog, hiszen ezzel biztosítják a kulturális szcéna sokszínűségét, és így képesek ezeket a szolgáltatásokat minél szélesebb rétegek számára elérhetővé tenni. A kulturális intézmények ennek köszönhetően nem vagy nem kizárólag piaci alapon működnek, inkább egyfajta társadalmi küldetést teljesítenek. A színházak helyzete ugyanakkor speciális, hiszen még az európai modell szerint erősen szubvencionált világban is részben piaci szereplőként működnek, vagyis a versenyszféra és a közsféra határmezsgyéjén helyezkednek el. Ennek oka, hogy még az alapvetően állami forrásból működő intézmények költségvetésében is igen nagy szerepet játszik a jegyárbevétel, amely teljesen piaci alapon keletkezik, és ennek megszerzéséért a színházaknak piaci eszközökhöz kell folyamodniuk (árzás, marketing, bevételtervezés és -maximalizálás). Az állami szubvenció ugyanakkor lehetővé teszi a nem kizárólag profitorientált működést, ami a művészeti értékeknek kedvez(het).

Nehéz arra válaszolni, mi lehet egy ideális arány támogatás és saját bevétel között. Ez az egyes színházak alapvető küldetésével van összefüggésben, amelyben a lokális szempontok igen komoly szerepet játszanak. Fontolóra kell venni, hogy hány és milyen színház van elérhető közelségben, milyen mély az adott színház társadalmi beágyazottsága, a színház potenciális közönsége mennyivel nagyobb, mint a tényleges, és ezt mennyiben befolyásolja a túl magas jegyár stb. A kérdést inkább úgy közelíteném meg, hogy mi az a társadalmi haszon, amelyet egy-egy intézmény fenntartásával elér az állam. Nyilván itt elsősorban a létrehozott kulturális szolgáltatásokra gondolunk (előadások, programok), de azt gondolom, hogy fontos a színház intézményét, annak belső működését is figyelembe venni. A színház mint intézmény munkahelyeket teremt, közösséget formál, piaci szereplőként jelen van nemcsak mint szolgáltató, hanem mint fogyasztó is (egy város színháza valószínűleg a környékbeli vállalkozásoktól vásárol anyagot a napi működéséhez, helyi szolgáltatásokat vesz igénybe, munkavállalóit esetleg más településekről vonzza oda, és az ő fogyasztásuk egy része is abban a városban történik meg). A fenntartói támogatás egy része tehát direkt módon visszaáramlik a gazdaságba.

A színházak működtetésénél persze nagyon fontos figyelembe venni, hogy adófizetői forintokat használunk. Ez a pénz, ha nem a színház kapná, más módon tudna hasznosulni (új orvosi műszerek, tömegközlekedési eszközök, több óvodai férőhely stb.), ezért a források hatékony felhasználása nagyon komoly vezetői felelősség. Emiatt érthető és elvárható, hogy a fenntartó, legyen az az állam vagy önkormányzat, folyamatosan monitorozza és kérje számon a hatékony és eredményes működést.

A társadalmi hasznosság meghatározása önmagában is problémás dolog, és nem feltétlenül mérhető számokban, vagy adott gazdasági időszakokra bontva. Például amikor Budaörsön kilenc évvel ezelőtt úgy döntöttünk, hogy teljesen megváltoztatjuk a színház művészeti profilját, ez drasztikus nézőszám-visszaeséssel járt, ami évekig meghatározta a

lehetőségeket. A jelenlegi pályázati rendszerben súlytalanok a szakmai szempontok, és ezért is tűnik úgy, hogy automatikusan kapják a pénzt a színházak. Mert a tulajdonosi és szakmai kontroll teljes hiányában a mennyiségtől és minőségtől teljesen függetlenül jár pénz a kőszínházaknak. Az öt év vége felé sem a tulajdonos, sem a szakmai szereplők nem igazán értékelik a színház teljesítményét (itt most nem kizárólag elemzésre, hanem érdemi diskurzusra gondolok), és ha nincs valami politikai változás, akkor minden megy tovább a korábbi kerékvágásban.

A jelenlegi válságos helyzetben az államnak nagy a felelőssége, hogy milyen módon osztja el a szűkös forrásokat. A jó döntéseket hátráltatják a felül nem vizsgált automatizmusok. És az sem segít, hogy sokak érdeke ma is a zavarosban halászni.

színház működését. Ebben az időszakban a fenntartó joggal érezhette úgy, hogy feleslegesen önti a pénzt egy színházba, ahová alig járnak, és igen nagy türelem kellett hozzá, hogy ezt a helyzetet tolerálják. Idővel azonban változott a helyzet, ma már senki nem kérdőjelezi meg a színház létjogosultságát – a társadalmi hasznosságot tehát ebben az esetben tízéves távlatban lehet mérni.

Nem tudom pontosan, hogy működik a rendszer a független társulatok finanszírozása esetében. A sejtésem az, hogy azért eltérő a finanszírozás módja, mert ha az állam vagy az önkormányzat egy általa működtetett színházat támogat, ott ő jelöli ki a vezetőt, annak munkáltatójaként bármikor számon kérheti őt, a színház költségeit szabadon ellenőrizheti és adott esetben felülbíráhatja. Ezzel szemben egy független társulat vagy színház a működési alapelvéből adódóan a maga ura, csak arról köteles elszámolni, amit pályázati úton megkapott.

Valójában azonban azt gondolom, hogy nem itt van a probléma. Azoknak a társulatoknak és szervezeteknek, amelyeknek az éves finanszírozása pályázati alapon történik, nem származna hátránya ebből, amennyiben a rendszer világos és átlátható volna. A gondot sokkal inkább abban látom – és ez sajnos évtizedek óta így van –, hogy egyes csoportok kirekesztve érzik magukat a színházi szakmából, úgy élik meg, hogy nem részesei a színházról szóló finanszírozási és társadalmi diskurzusnak, hogy a hangjukat nem hallják meg azok, akik a döntéseket hozzák. Ezek a csoportok most lehet, hogy mások, mint tizenöt évvel ezelőtt, de a jelenséget mint olyat – az eredményes diskurzus hiányát – a rendszerváltás óta cipeli a magyar kulturális élet.

[Kell az innováció]

SZABÓ GYÖRGY kulturális menedzser

Minden színház szórakoztatni akar. De ezt mindegyik más és más módon valósítja meg. A színházak rendszerint valamely művészi elképzelés mentén szerveződnek egy cél, egy miszió érdekében. A spektrum nagyon széles. Vannak, akik ezt a küldetést kezdettől fogva forprofit üzemmódban képzelik el, állami támogatás nélkül, a teljes szabadság, a politikától való függetlenség reményében, ugyanakkor azzal a szándékkal, hogy helyet harcoljanak ki maguknak a kulturális piacon, mivel valódi társadalmi igényt elégítenek ki. Jellemzőjük a nagyon kiszámítható műsorpolitika, a jól érthető értékek mentén történő építkezés. Nagy meglepetésre nem törekszenek, inkább biztonságra, hogy közönségük megkapja azt, aminek reményében a jegyét megvette. Azaz ez egy olyan kapcsolat színház és közönség között, amelyben, mint minden alkotásban, van valamennyi rizikó, de igazából nem sok, hiszen nem megy szembe az elvárásokkal, hanem éppen azok teljesítésére épít. Továbbá jellemzője, hogy a lehető legszélesebb közönségre számít, hiszen ez adja biztonságának alapját.

De vannak olyan alkotók és/vagy társulatok is, akik merőben más céllal alkotnak, mert egy olyan színház megteremtésében hisznek, ami nem a nagy tömegekhez kíván szólni. Másra vágynak, és a szórakoztatás egy másik irányára helyezik a hangsúlyt. Jellemzőjükként elmondható, hogy műveik elgondolkodtatnak, kritikai, elemző, újszerű, meglepő, néhol kényelmetlen eszközöket vetnek be, melyek az előző szán-

dékoktól alapvetően eltérnek. Az alkotó itt nagyobb rizikót vállal, mert felhagy a megszokott felfogással és elvárásokkal, adott esetben szembemegy velük. Ezzel szűkíti közönségbázisát, sőt a képzett, az újra, a másra fogékonyabb nézők felé tör utat magának. Az ilyen alkotás kétségtelenül szűkebb nyilvánosságra számíthat, hiszen járatlan utakra invitálja a nézőt. Ezek a munkák kutatnak, és siker esetén akarva-akaratlanul az egész színházi rendszer és a közízlés fejlesztőjévé válnak. Mivel ha valami olyanra találnak, amit a közönség tartósan visszaigazol, az a szakmai közeget is gazdagíthatja, és akár a tömeges fogyasztásig is el tud jutni. Ezek az alkotók az újítók, akik frissítést, megújulást, korszerűsítést hoznak a színházi életbe, és időnként felrázzák azt.

E két véglet között húzódik a színházi praxis teljes spektruma. Szeretném kikerülni annak felsorolását, hogy milyen műfajok vannak, ki mit csinál, és melyik mennyit érdemel. Mind-egyiknek megvan a maga létjogosultsága és társadalmi funkciója. De nézzük, hogy jelentkezik mindez a finanszírozásban!

A színházak finanszírozása Magyarországon jelenleg (nemzeti) kormányzati és helyi önkormányzati szinten zajlik. Hogy a spektrum szereplői miképpen van finanszírozva, hol vannak a hangsúlyok, kultúrpolitikai kérdés. Mindenki képes



Szabó György. Fotó: Nagy Gergely

jobb-rosszabb érveket felvonultatni arra, hogy miért éppen ő kapjon pénzt. Ugyanakkor a finanszírozás lényege a területek egymáshoz viszonyított aránya. A költségvetés belső szerkezetében látható az igazság, a valódi szándék és akarat. A kultúrpolitikát a számok tükrözik és árulják el. Amennyiben a változásokat képesek vagyunk egy hosszabb időintervallumban nézni és összevetni, annál inkább kiviláglanak mögülük a valódi szándékok.

A kultúrpolitika ideológia mentén finanszíroz. Egyrészt a regnáló politikai akaratot fejezi ki, hiszen a nyertes valamit ígért választóinak, másrészt az érvényes demokrácia elveinek kíván valóban vagy látszólagosan megfelelni.

Továbbá van egy másik feladata is. A rendszert jó gazdaként hatékonyan működtetni, ami a kormány és az önkormányzatok közötti egyeztetés függvénye. A történelem tanúsága szerint az összhang sokszor nem születik meg. Amennyiben igen, és hosszan kitart, akkor rendszerint virágzó színházkultúra jöhet létre.

Ennek a virágzásnak van még egy egyensúlyi eleme, amely nagyon rejtett minden területen, nem csak a kultúrában. Minden társadalom fejlődése versengésre épül. A fejlesztések segítése társadalmi, gazdasági téren elodázhatatlan. Ezek általában nem látványos folyamatok, mert csöndben zajlanak laboratóriumokban, földeken, gyárakban, műhelyekben. Következésképpen csak kis közösségeket érintenek, de annál fontosabb területei a fejlődésnek, hiszen sokszor nem közvetlen és nem tömeges igényeket elégítenek ki. Ez a színházban is így van. Ha a fejlesztésre nem jut vagy nem jut elegendő anyagi forrás, az a termékek elavulásához, majd a fogyasztói igények csökkenéséhez vezet. Lefordítva: ha a színházi rendszer nem tud megújulni, a fogyasztási kedv csökken iránta, így fenntartása további finanszírozási igényel. Ez a mechanizmus alapvetően nem a fejlődést segíti, csak a fajlagos költséget növeli tovább, ami a jövő szempontjából egyáltalán nem kívánatos. Tehát a belső egyensúlytalanság a szakma egészére kihat, az egyik terület a többitől von el pénzt.

Véleményem szerint a színházi rendszer belső egyensúlyának alapja a politikai távolságtartás, a szakmai összefüggések reális átlátása és tiszteletben tartása, valamint a megfelelően átlátható, tervezhető finanszírozás.

2010 óta az a tapasztalom, hogy a számomra oly értékes, szakmai fejlődést elősegítő innovatív terület messze nincs kellőképpen finanszírozva. A jelenlegi kultúrpolitika semmilyen szakmai figyelmet nem fordít erre a területre, amely ezért napjainkban egyre gyorsuló ütemben elcsöndesedik. Ez az elhanyagolás tudatos, és jelét sem látni, hogy a mai politika mit szeretne helyette. Miközben a színház egyéb műfaji területeire bőségesen áldoz az állam, addig ez az innovatív és független alkotókról már több mint egy évtizede egyáltalán nem mondható el. (A színházi finanszírozás egésze is sokkal kevésbé transzparens, mint tizenkét évvel ezelőtt.) Sőt kijelenthető, hogy mára a megtúrt kategóriába kerültek. Pedig jelentőségük sokkal nagyobb, mint azt oly sokan gondolják. Pici területről van szó, és a színházi élet egészéhez viszonyítva neveltségesen kis pénzből lehet(ne) működtetni. Hogy ezt közpénzből kell finanszírozni, azt Európában sehol sem kérdőjelezzik meg.

Tehát a jövő szempontjából foglalkozni kéne e terület finanszírozásának megerősítésével, és elemezni a rendelkezésre álló források korszerű és hatékony elköltését. De mindez csupán akkor lesz lehetséges, ha a mai kultúrpolitika erre hajlandóságot mutat. Erre utaló jelek viszont egyelőre nincsenek.

[Régi kevésbé szép és szép idők]

TÖRÖK ANDRÁS

filantrópia tanácsadó, ny. kulturális államtitkár

„Az előző kormány pénzt adott nekem, a mostani témát”

Pintér Béla, 2011

Hogy kell-e részt vállalnia az államnak a színházfinanszírozásból? Feltétlenül kell, méghozzá jelentőset. Fából vaskarikát kellene faragnia a kormánynak. Annyival kellene támogatnia a színházakat, hogy biztonságban működhessenek, de mégse kényelmesedjenek el.

1995-ben, amikor helyettes államtitkár voltam, sikerült egy olyan, vegyes rendszerre áttérni, amely gyökeresen átalakította az önkormányzati tulajdonú színházak finanszírozását. Az állam 1996-tól vállalta önkormányzati színházak infrastruktúrájának költségeit (emlékeim szerint a bérekkel együtt), a művészi program költségeihez viszont egy „matching grant” rendszert vezetett be: az önkormányzati támogatás minden forintjához ugyanannyit adott. (Mindezt a Bokros-csomag idején lehetett elérni, ehhez a PM minden szintjén hónapokig tárgyalt Szabó István fősztályvezető, az ötletgazda.)

Ez az üdvös rendszer aztán erodálódott, még a Horn-kormány idején. A következő évben az állam 1 forinthez már csak 50 fillért tudott adni, és lassanként a rendszer kimúlt.

Az ideális színházi támogatás több lábon áll. Németország szokott az irigyelt példa lenni: városi, tartományi támogatás, erős magánalapítványok és persze a jegybevételek. Két évtizede már szövetségi kultúrpolitika is van, de tudomásom szerint az nem osztogat színházi támogatásokat.

A taorendszer tévút volt, volt mégis egy nagyszerű vonása: normatív rendszer volt, amely érintkezett a piaccal. Tervezhető és korrekt volt. Erre a tervezhető támogatásra alapozva jött létre egy sor új színházi műhely. A taorendszer fénykorában arra gondoltam, hogy a független társulatokat a kis nézőszám miatt úgy lehetne pozitívan diszkriminálni, hogy a jegybevételnek a jogszabályban meghatározott 80 százaléka helyett ennél kétszer-háromszor, akár négyszer nagyobb arányt fogadhatnának be. A musicalszínházak pedig a 80 helyett akár csak 40 százalékot.

A csalásokat egyébként ki lehetett volna szűrni. Ahogy Orlai Tibor, egy, a taotámogatásra létrejött értékes műhely vezetője mondta egy tévéműsorban: „Amióta az áfát bevezettek, sok a csalás, mégse jutott senkinek eszébe az adóforma megszüntetése.

A szórakoztató és magánszínházak, illetve a függetlenek teljesen eltérő alrendszerek, vagyis csakis az eltérő támogatás jöhet szóba. A szórakoztató színházakat fokozatosam, mondjuk, tíz év alatt mind magánosítani kellene, egyre csökkenő, de tervezhető támogatással. Ki kellene vezetni őket a közszférából. A magánszínházak értékes előadásait pályázati úton kellene támogatni, jelentős összegekkel. A független szféra alapvető jellemzője a változás. Itt megfelelő lehet egy olyan pályázati rendszer, amelynek része egy strukturális, hároméves támogatási alrendszer, ilyet már láttunk jól működni 2010 előtt. Hogy a független szféra teljes támogatása elérje a szükséges összeget, arra a kvóta lehet megfelelő megoldás. Egy régebbi színházi törvényben ez 10% volt, de emlékeim szerint ezt sohasem láttuk működni, mert közbejött a „fülkeforradalom”.

A harmadik kérdésre már válaszoltam fentebb. Az állami szubvenciók elosztásának részben automatizmusát, részben szigorú pályázati elbírálását szükségszerűnek látom, még egy „jó kormányzás” esetén is.

Egy ilyen körkérdésnél talán megengedhető az ideális, égi tökéletesség felvetése. A magyar színházi működés reformjához szükség lenne – holland mintára – egy olyan, erős, szakmai munkát végző alapítványra, amely állandóan monitorozná a folyamatokat, javaslatokkal állna elő arra, hogy melyik társulat melyik támogatási kategóriába essen. A Nemzeti Kulturális Alap csaknem harminc éve megmutatta, hogy a nem főállású, de több évre felkért döntnökök mennyire gyarló döntéseket tudnak hozni még akkor is, ha az elfogultságokat leszámítjuk. Tendenciájában túl kevés támogatást adnak túl sok célra. Az elképzelt alapítvány ellenben mindenféle részrehajlás nélkül, sokféle ízlésű állandó munkatársakkal külső tanácsadója lehetne az államnak az éves döntéseknél, a háromévente esedékes strukturális pályázati döntéseknél, a tízévente esedékes alapvető rendszerfelülvizsgálatoknál.

Nem sokkal azután, hogy 1994 nyarán elfoglaltam hivatalomat a Szalay utcai Művelődési és Közoktatási Minisztériumban, egy holland küldöttség járt nálam. Vezetője egy ponton megkérdezte:

– Magyarországon melyik kulturális ágazat rendelkezik a legnagyobb lobbierővel?

Nem kellett sokat gondolkodnom a válaszon:

– Hát a színházak...

Hasát fogta a nevetéstől. Erre visszakérdeztem:

– Miért, Hollandiában melyik?

– Hát a szimfonikus zenekarok – felelte magától értetődően.

Régi szép idők...

[Távol, mégis oly közel]

SZALAI-SZABÓ ISTVÁN

1. Elveim szerint az államnak semmi keresnivalója a művészet támogatásában, mert a legkisebb támogatásnak is komoly ideológiai ára lesz, ami a művészet szabadságának végét jelenti. Bármilyen borzalmas következményei vannak is, még mindig az a legjobb, ha a néző (pénze) tartja el a produkciókat.

2. A gyakorlat persze más. Semmi sem lett volna abból, amit csináltam, állami, önkormányzati pénz nélkül. Se Szerb utcai Egyetemi Színpad, se Bárka, se Városi Színház, se Sirály, se HK, főleg nem Millenáris Park „G” épület–Fogadó.

3. Egy ilyen kis, provinciális országban a színházak állami finanszírozásra szorulnak. Főleg azok, amelyek engem érdekelnek a színházi világból. A rendszerváltás hevében csodás

Török András. Fotó: Mudra László



dolgozatok születtek: például Marschall Miklósa a főváros közép-hosszú távú kulturális, színházi struktúrájáról, amelyben az alternatívok is komolyan szerepeltek. Itt van most is a világ végi fiókomban, csak elő kéne venni. Voltak még utóregzések a közös gondolkodás vágyával, például 2000-ben a Bárkán, de a kőszínházak összezártak az „amatőrök” kizárására, mint később is, a mai napig.

4. Az a színházfinanszírozási szerkezet az alternatív, párhuzamos, független stb. színházi világ számára, amely számomra elfogadható volt, ha jól emlékszem, 2008-ra a BESZT (Befogadó Színházak Társasága) heti rendszerességű munkája nyomán alakult ki. Mi kitaláltuk a struktúrát, Hudi Laci meg megáttalálta végigjárta az összes társulatot, hogy mondják már el, mit gondolnak erről.⁸ Úgy volt, hogy mindenkinek rendben van, mindenki melléáll. Ez arról szólt, hogy az állam a színházakra adott állami pénz 10 százalékát a kísérleti, független színházi társulatok, projektek, események megvalósítására adja, amit a társulatok, projektek, események pályázati úton nyerhetnek el. Mi a pályázati kiírást, az elszámolási adatlapot, az értékelés szempontrendszerét, mindent kidolgoztunk, hogy átlátható, költségarányos lehessen a finanszírozás. Az nagyon tragivicces, hogy most is ennek az elszámolási rendszernek az értelmetlenné lúgozott, teljesen hülyeséggé vált nyomtatványaival kell pályázni a működési támogatásra.

Hú, itt most jön egy, a mából nehezen érthető rész. A tervezet nem ment át, leginkább azért, mert a kőszínházak megfúrták – nem, nem, akkor még nem Vidnyánszky. Aztán ha már ott voltunk, mentő ötletként felmerült egy olyan is a BESZT-től, ha jól emlékszem, hogy legalább a befogadó színházak struktúráját segítse ki a liberális kulturális kormányzat. De nem, ez se sikerült. Ott ültünk a Merlin napsütötte asztalánál, és Karsai professzor telefonált, hogy sajna ez a pénz, aminek indoklásán szakmánk előrelépésének lehetőségéért öt hónapon át dolgoztunk, kb. tíz befogadóhely szabad, kreatívan felhasználható pénze inkább a kudarcot vallott Operaházból akkor épp kirúgottak végkielégítésére kell. Ha szabad személyeset mondanom, nekem ezen a szép napon lett elegendő először az egészből. De az igazán durva, mint tudjuk, 2010-től jött.

5. A NER visszaröpített mindannyiunkat a múltba, azokat is, akiknek fogalma sem volt erről. Erről az időről már csak rémképeim vannak. Állok a debreceni Alternatív Színházi Szemle záróeseményén, mellettem Nánay Pista, és hallgatjuk Vidnyánszky Attila hadüzenetét, amelyet Szász Zsolt bábos olvas fel, a függetlenek akkori hangadói meg jóízűen kávéznak Káel Csabával a legmenőbb debreceni helyen... Aztán a Merlinben előbb valami helykeresés a NER-izéssel (Fekete Péterrel meg Szabó Lacikával), akiken akkor még vihogok... Aztán később szavazás, hogy kiálljunk-e magunkért, vagy inkább ne; alig néhányan képviseltük azt, hogy össze kell fognunk, és kiállni magunkért, Szabó Rékára, Talló Gergőre, Lengyel Annára emlékszem, akikkel egytértettünk, a többség inkább valami józan kompromisszum mellett szavazott, vagy tartózkodott, vagy el se jött. Gondolom, ma már mindenki máshogy emlékszik erre.

Nekem itt lett vége a harmincévnyi alternatív színházi életemnek.

6. A színházi finanszírozás rendszerváltás utáni legjobb formája egy nagyszabású csalás tervére épült, a taóra. Kita-

lálója, a szakma elismert innovátora a nagy pénz lehetőségén keresztül megtalálta az utat a döntéshozókig, így tudott megszületni az előadó-művészeti tao.

Ez volt az általam megélt legjobb színházi finanszírozási rendszer, mert ebben az állam lemondott a döntéshozatali kizárólagosságáról, és jelentősen megjelenhetett a néző mint közvetlen, mérhető színházi finanszírozó.

Fájdalmas, hogy pont a kitaláló járt elől a pénzlenyúlásban, de nagyok és sajna még alternatív kicsik is találtak utat a taón keresztül a csalásra, pénzszerzésre. De ettől a rendszer még mehetett volna az idők végezetéig, csakhogy bárki bármikor be tudott lépni ebbe a rendszerbe, csalással is, ami kiszűrhető lett volna, de még a tehetsége révén is. Na, ez volt vele az igazi baj: a színházi kreativitás szabad, önfinanszírozó lehetősége. Ettől még a független előadó-művészeti intézmények vezetői is megijedtek.

7. A NER lelkes hozzá nem értői „szakmai alapon” pozíciókat kerestek és találtak a szakmai rendszerekben, szétcseszték a színházi finanszírozási struktúra maradványait is, megint elindult az egyéni érdekérvényesítés. Megjelentek a független színházak között a magánszínházak, szakmailag védhetetlen helyzeteket hoztak létre, de a döntéshozók avval a dumával, hogy ők kizárólag „szakmai szempontokra” vannak tekintettel, átnyomták üzleti partnereiket a pályázatokon. Aztán láss csodát, a Színházi Tanács független színházi önjelölt képviselője szerzett 1 milliárdot az Operettszínháznak, a függetlenek meg megoszthatták a pályázati pénzüket a milliárdos háttérű meg NER milliókkal közvetlenül is támogatott magánszínházakkal. De ez nem volt elég, az NKA Színházi Kollégiuma meg az egész NKA is ilyen tisztán „szakmai alapon” lett szétverve.

8. Megpróbáltam 2012–16 között együttműködni egy magánszínházzal (Rózsavölgyi Szalon), partnereim egyáltalán nem értették, mik is a feladatai egy független, kísérletező színházi labornak. Így a Hátsó Kapuból pár év alatt Magvető Café lett tulajdonosi érdekből, piaci alapon.

9. Nagyon szerettem a k2-t, mondtam nekik, hogy foglaljuk el a Bárkát, ott áll üresen, benne a technika – nem merték, nem hittek magukban eléggé. Szerintem sikerülhetett volna, mert volt színházi tartalom bennük meg körülöttük, visszatérhettünk volna a Bárka alap gondolatához, ami egy független színházi és kulturális tér létrehozása volt, ami akkor, az alapításkor nem sikerült.

10. Mostanra nem is tudom, mi van. Nem is merek bele nézni a színházi pályázatokba. Jurányi? MU? Stúdió K? Átrium? Szkéné? Ördögkatlan? Stb. Ki-ki a saját túlélésének útjait keresi a NER-ben. Látom, hogy sok érdekes dolog születik. Így is sokkal több független, alternatív aktivitás van, mint választott új közegemben, Portugáliában.

P.S.: Negyvenévi tapasztalattal, több ezer kilométeres távolságból nagyon könnyűnek, napok alatt megírhatónak tartok egy átlátható, feladatarányos, számonkérhető, állami-önkormányzati színházi támogatási rendszert, de hát ezen Szabó László Teátrumi titkár úrnak van módja gondolkodni, sőt, őt talán nemsokára fel is kérik erre, hiszen megtalálta az ideológiai kulcsot a mai magyar színházhoz, művészethez: „A világ legjobb dolga magyarnak lenni.” Tehát lett eredménye, hogy megpróbáltam őt rávenni a kilencvenes évek második felében, hogy bármennyire is nehezeze esik, mégis próbáljon meg bemenni egy színházi előadásra az Egyetemi Színpadon. Úgy tűnik, azóta kedvet kapott a színházhoz.

⁸ Hudi László körkérdeésünkre adott válaszát terjedelme okán a szinhaz.net oldalon közöljük.

URBÁN BALÁZS

MILY KOMOR A VÍGSÁG...

A Miskolci Nemzeti Színház 2021/2022-es évadáról

Évadportrét írni akkor igazán hálás feladat, ha a recenzens úgy érzi, az adott teátrum életében a tárgyalt évad korszakhatárt, de legalábbis kiemelkedően fontos időszakot jelent. Nem valószínű, hogy a 2021/22. évad kapcsán sok színházról állítható volna ez, hiszen az előző két év műsorát részben vagy egészében elmosta a pandémia. A korlátozások feloldását követő idők elsősorban a kármentésről szóltak mindenütt; még a legkiválóbb társulatoknál is az volt a fő kérdés, hogyan lehet visszahozni a nézőket a színházba. Ami elsősorban nem technikai jellegű probléma (bár ha az elmaradt bérletes előadások pótlására gondolunk, nyilvánvalóan az is), hanem stratégia, műsorpolitika kérdése, hiszen az elmúlt évek tragédiái és a jelen kiszámíthatatlansága miatt elbizonytalanodó vagy éppen magukba zárkozó embereket kell visszacsalogatni. Méghozzá úgy, hogy a járvány még nem ért

véget, az újabb fertőzések miatt folyamatosan maradnak el előadások, ami szintén nem erősíti a nézői elszántságot. (És akkor az időközben kirobbant háborúról még nem is beszélünk.) Nyilvánvalóan nem ez az a periódus, amikor a színházak egészen új utakra lépve, a megmaradt közönség egy részének lemorzsolódását kockáztatva állítják össze műsorukat. Ám egy progresszív, arculatát az évek során következetesen építő társulat számára a repertoár „felvizezése”, a populáris műfajok felé történő eltolódás sem üdvöztető megoldás. A tét tehát e színházakban gyakorlatilag az volt, sikerül-e arculatvesztés nélkül életben maradni. A Miskolci Nemzeti Színház helyzete azért speciális, mert nem sajátos profilú művészsínházként, hanem a szó igazi értelmében vett népszínházként vált fontos műhellyé. Hogy ennek mibenléte érthető és áttekinthető legyen, fel kell vázolnom azt a működési

Rózsa Krisztián a Producerekben, r.: Béres Attila





Cvikker Lilla az Élekrában, r.: Szócs Artur

struktúrát és azt a művészi állapotot, amely Miskolcon a járvány kirobbanásáig létrejött.

A társulat munkáját nem egyetlen rendező határozza meg, az előadások műfaji, tartalmi és formai szempontból is változatosak, minőségi szempontból pedig egyenletesen színvonalasak. Komoly műhelymunka folyik (amelynek egyes elemei – művészeti tanács, „megnézések” – sokaknak a kaposvári teátrum hőskorát juttatják eszébe), ami éppoly fontos a bohózatok, mint a kortárs drámák színreállítása esetében. A művészeti tanács gyakorlatilag a rendezői kar, amely az előző igazgató, a működési modellt megteremtő Kiss Csaba viharos és kényszerű távozása óta lényegében változatlan: Béres Attila igazgató és Szabó Máté művészeti vezető mellett Keszég László, Rusznyák Gábor és Szócs Artur alkotja (ehhez hasonló létszámú, állandó rendezői gárda manapság csak Székesfehérvárott és a budapesti Katona József Színházban van). Valamennyien évek óta dolgoznak együtt a színészekkel, változatos karakterű előadásokat hozva létre. A változatosságot nem pusztán eltérő alkotói habitusuk garantálja, hanem az is, hogy bizonyos műfajokkal (opera, zenés/szórakoztató előadás, gyerekeknek szánt bemutató) vetésforgóban foglalkoznak. Mellettük több-kevesebb rendszerességgel vendégrendezők is alakítják a repertoárt (közülük Mohácsi János dolgozott legtöbbször a társulattal). Noha operatagozat nincs, minden évben tartanak saját operapremiért. Van viszont tánctagozat: a Miskolci Balett művészei általában két saját produkciót hoznak létre évente, emellett gyakran vesznek részt a prózai társulat nagy létszámú, mozgásigényes bemutatóiban (nem csak a klasszikus zenés/szórakoztató előadásokban). Sőt, néhány táncos – az énekkar egyes tagjaihoz

hasonlóan – rendszeresen játszik kisebb prózai szerepeket is. Maga a prózai társulat nemcsak remek színészekből áll, de kor, nem, karakter szerint kiválóan rétegzett – ami módot ad arra is, hogy akár párhuzamosan is kiállíthatóak legyenek nagyobb létszámot és komoly színészi erőt igénylő produkciók. Amire szükség is van, hiszen három játszóhelyen párhuzamosan játszanak (egy estén sokszor legalább két helyszínen tartva előadást). A három játszóhely mindegyikének – a nagyszínpadnak, a kamaraszínháznak és a Játékszínnek hívott stúdióknak – sajátos profilja alakult ki (ami azt is felelteti, hogy a negyedik játszóhelyet, az egyedülálló szcenikai adottságú Csarnokot nem vagy legfeljebb elvétve használják). Következésképpen igen magas az előadásszám, ami – egy határozott profilú, kisebb művészszínháztól eltérően – üzemszerű működést igényel. Ezt az üzemszerű működést hosszú ideje sikerül összeegyeztetni a magas szakmai színvonallal, amit éppúgy igazolnak a kimagasló, revelatív bemutatók (*Kivilágos kivraddig*, *A velencei kalmár*, *Feketeszárú cseresznye*), mint a produkciók átlagszínvonala. Mert természetesen Miskolcon is készülnek fáradtabb, kevésbé érdekes előadások vagy felemás eredményt hozó kísérletek, de saját kategóriájában gyenge, komoly szakmai problémákat mutató produkciót ritkán látni. A roppant széles, de minden területen minőségre törekvő repertoár egyfelől ugyan tágabb, rugalmasabb lehetőségeket biztosít a darabválasztásban, másfelől viszont csak akkor mondható művészi és egzisztenciális értelemben is sikeresnek is az újrakezdés, ha e sokrétegű profilnak minden elemét sikerül változatlan minőségben megőrizni. Vagyis az évad fő kérdése az volt, hogy ez a különleges arculat, a variatív, számos igényt figyelembe vevő műsorpolitika és az

egyenletes színvonal fenntartható-e az alaposan megváltozott körülmények között. Paradox módon tehát nem a megújulás, a váltás, a továbblépés volt a tét, hanem a szinten maradás, a változatlan értékek, erények felmutatása.

Az első lépés az üzemszerű működés helyreállítása volt. Igaz, a 2020/21-es évadra a színház nem hirdetett bérletet, így nem kellett kétharmad évadnyi bérletes előadást pótolnia, ám a meghirdetett bemutatók többségéről nem akart lemondani. Ezeknek csak kisebb része került színre 2020 őszén, még a bezárás előtt, a többi szükségszerűen az új évadra került volna át – ha a pótlásnak nem kezd neki már nyáron a teátrum. Így viszont a 2021/22-es évad bemutatói közül egyikre-másikra korábban került sor, mint az előzőből áthozott produkciók premierjeire. Teljes képet tehát akkor kapunk, ha ezt a nagyjából júniustól júniusig tartó, másfél évadnyi bemutatót magába sűrítő periódust egyetlen, a rendkívüli körülmények miatt hosszúra nyúlt évadnak tekintjük.¹

A figyelmes szemlélő már a színlapok előzetes böngészésekor érzékelheti azokat a törekvéseket, amelyeket azután az előadások megtekintése is igazol. Az egyes játszóhelyek megőrizték profiljukat, de az arányokban érzékelhető változás következett be: a prózai társulat tizenhárom bemutatójából hétnek a nagyszínpad adott helyet, s három-három premiert tartottak a Kamaraszínházban, illetve a Játékszínben. (Az operabemutató természetesen szintén a nagyszínpadra került, a táncszínházi produkciókat éppúgy a Kamaraszínház fogadta be, mint az énekkar saját bemutatóját.) Ez ugyan arra utalhat, hogy a közönségbázist igen határozottan növelni próbálják, ám a nagyszínpadi előadások nem kizárólag szórakoztató produkciók, hiszen a bohózat, az operett és a musical mellett klasszikus, illetve félklasszikus dráma, regényadaptáció, sőt szöveg nélküli, „össztársulati” produktum is bővítette a repertoárt. Feltűnő viszont, hogy a nagyszínpadi bemutatók műfaji diverzitásuk ellenére sem térnek el élesen egymástól. A létrejött produkciók úgy szólítanak meg szélesebb közönségréteget, hogy közben valamiképpen (természeteszerűleg eltérő módon és mélységben) a máról, aktuális közéleti bajainkról beszélnek. A többféle megközelítési lehetőséget tartogató klasszikusoknak is ez a meghatározóan fontos aspektusa, de ami jóval meglepőbb: a színre vitt kommerszetet is egyértelműen aktualizálják az alkotók, s az előadások – hol a szöveg átírásának, hol invenciózus játékörökre köszönhetően – aktuális kérdésekre reflektálnak. A sajátos módon eltérített, homofób „pedofiltörvény” idején született *Producerek* a melegekkel kapcsolatos pró és kontra sztereotípiák (illetve ezekkel szembeállítva a „macsó kultúra” sztereotípiáinak) felszabadító erejű karikírozását (is) adja; a *Bolha a fülbe* Feydeau-nál nem szereplő önálló cselekményszála a honi politikusi elit szexbotrányait juttatja eszünkbe; a *Mágnás Miska* az alapmű finoman fogalmazva is férficentrikus világot ütközteti egy feminista olvasat lehetőségével, miközben Marcsa „nadrágszerepével” a fent említett törvény által szintén indexre tett nemváltásra is asszociáltat. Az aktualizálás a többi bemutatótól sem idegen, ami *A revizor* esetében persze

abszolút kézenfekvő, de az előadás nemcsak a politikai közeget, hanem a száználmas popkulturális miliőt is direkt módon színre hozza. *A Mester és Margarita* irodalmi potentátja szájából Demeter Szilárd hírhedtté vált mondatai hangzanak el. Ehhez képest Mohácsi János jóval visszafogottabban, inkább csak a kortárs művészközeg moráljára reagálva aktualizál a *Hermelin*ben, a *Déjà vu* pedig jobbára áttételesen, a megjelenített történelemszemléleten keresztül reflektál a mára. Ez az áttételes reflexió jellemző a Kamaraszínház és a Játékszín általában ontologikusabb szemléletű, a társadalmi problémákat, kríziseket árnyaltabban és általánosabban prezentáló produkcióira is – kivételt ez alól az erősen átírt-átformált, már-már átdolgozásnak is tekinthető *Tartuffe* jelent. Ha összegeznünk próbálom azt a műsorpolitikát, amelyet a bemutatók kirajzolnak, *A revizor* híres mondatára utalhatnánk: a sok gond, baj után (közben) csak szórakozzunk, nevéssünk, de úgy, hogy tudjuk, magunkon nevetünk.

Talán nem meglepő, hogy ebből az aktualizálásból jellemzően nem születik revelatív felismerésekre készítő analízis. A reflexió más-más szinten érvényesül (akár egyazon produkción belül is) – ez lehet a satíra, a paródia vagy akár a játékos kicacsintás, a klasszikus geg szintje is. És ez a koncepció bizonyos mértékig határok közé szorítja az alkotói kreativitást, hiszen e darabok azért többé-kevésbé zárt szerkezetűek, megvannak a maguk műfaji törvényei, a rendezői-előadói invenció csak e kereteken belül érvényesülhet. Talán ebből, talán a kisebb térbe készült, más ambíciójú premierok alacsonyabb számából, de talán a csillagok állásából is adódhat, hogy a jó átlagszínvonalú évadból kevés előadás ragyogott ki igazán. Született ugyan néhány kiváló produkció – az *Elektra* biztosan a színházi évad javához tartozik –, de a fentebb említettekhez hasonló fontosságú, revelatív bemutató nem jött létre. Ám ha nem a kimagasló produkciókat tekintjük mércének, hanem azt, hogy a premierok együttese milyen színvonalon készül el, akkor az ideai évad is igazolta a teátrum reputációját, hiszen különböző műfajokban egyaránt megbízható színvonalú, érezhető közönségkért arató, a színészeknek sokféle megmutatkozási lehetőséget biztosító produkciók sorát láthattuk. Csalódást néhány esetben főként az előzetes elvárások be nem teljesülése és/vagy az alkotói invenció hiánya miatt éreztem, egyértelmű szakmai kudarcot csak a *Mágnás Miska* jelentett. Anélkül, hogy részletebben írnék az egyes bemutatókról, azért érdemes röviden felvázolni a bennük kifejeződő alkotói törekvéseket, továbbá értékelni megvalósításukat, hogy érzékelhető legyen az a többször emlegetett diverzitás, amely egyéníti a produkciókat, és körvonalazódjanak eltérő jelentőségük okai.

A szórakoztató produkciók közül azok sikerültek igazán, amelyek az aktualizálás, a provokáció, a strukturális és dramaturgiai változtatások terén úgy mentek el a falig, hogy nem akarták betörni azt. A *Bolha a fülbe* és a *Producerek* eredeti játékörökre és szövegváltoztatásaik ellenére sem bontották le az alapmű szerkezetét, sőt, építettek annak hatásmechanizmusára, az újabb gegeket is a régiékhöz passzították. Rusznyák Gábor rendezése fergeteges tempója mellett azzal is kitűnt, hogy a szerzőt nem közletről ismerő néző a radikális átírás ellenére akár teljesen autentikus Feydeau-bohózatnak vélhette a látottakat, Béres Attila kreatív *Producerek*-rendezése pedig nemcsak a falig, de helyenként a jóízű határáig is elmerészkedett – talán éppen ezért tudott különlegesen szórakoztató és provokatív lenni egyszerre. Ezzel szemben a *Mágnás Miska* kudarcának oka elsősorban az, hogy Székely Kriszta úgy verte szét az alapmű struktúráját, szövegét, poénjait, hogy mást

¹ Ha így számolunk, akkor a prózai társulat 13 bemutatót tartott (*Producerek*, *Hazatérés*, *Vojáger*, *Mágnás Miska*, *Déjà vu*, *Bolha a fülbe*, *Kasimir és Karoline*, *Hermelin*, *Tartuffe*, *A Mester és Margarita*, *Elektra*, *A revizor*, *Babaház*), a Balett kettőt (*Nem én voltam.../Tiltott ösvények*; *A helység kalapácsa*). Az évi operabemutató (*Veron*) mellett önálló opera-musical koncert (*Anna Karenina*) létrehozására kapott lehetőséget a társulat énekkara is. A prózai társulat 13 bemutatójából tizenegyet élőben, kettőt (*Hazatérés*, *Vojáger*) felvételen láttam.

(jobbat, eredetit) nem hozott létre helyette, az így légüres térbe került mondandó pedig szimpla didaxisnak hatott.

A szélesebb közönségegeknek szóló klasszikusok esetében a művészi siker fokmérője az is, hogy az alapmű kínálta lehetőségeket mennyire mélyen, problémaérzékenyen, egyedi hangon sikerül kibontani. Ezek közül a radikálisabb vállalásokat éreztem sikerültebbnek. A Mohácsi János rendezte *Hermelint* ugyan több elmaradt előadás miatt hosszabb szünetet követően láttam, s érződött, hogy nem ez a játék optimális ritmusa, de így is látszott, hogy a színházi közeget Mohácsi sikeresen formálta a maga jellegzetes nyelvére, míg a három főszereplő ambivalens érzelmektől fűtött, szomorys szenvedélyeit izgalmasan prezentálták a színészek – csak a kettő kontrasztja hatott néha túl élesnek, és a váltások döcögtek kicsit. Ruznyák Gábor pedig éppúgy átírta Molière-t, mint Feydeau-t, s a vendégszövegeket és egyéni leleményű dialógusokat összefűző *Tartuffe*-előadás a végén krimibe illő fordulattal, provokatív humorral, a cselekmény irányát megfordítva írta felül a játéktradíciókat. A klasszikusok nagyszínpadi bemutatóiból ez a kreativitás hiányzott. Béres Attila ugyan sok ötletet és poént zsúfolt a félreérthetetlenül „mai magyarra” hangolt *A revizorba* is, de a tabló kissé monokróm maradt, az önmaga paródiájaként ható popkulturális giccs pedig a szatíra élet is csorbítva terpeszkedett el a színen. Szabó Máté rendezése, a *Déjà vu* szép komolysággal haladt keresztül az elmúlt századon, s érzékített meg társadalmi-történelmi katalizmusokat, de kreatív játéköröket híján az előadás nem vált élményszerűvé, inkább történelmi gyorstalpalónak hatott. A Szócs Artur rendezte *A Mester és Margarita* pedig tisztos szakmai felkészültséggel létrehozott, a bulgakovi történetet nagy vonalakban, különösebb ambíció és invenció nélkül elmesélő előadás lett, amelyben sem tartalmi, sem formai szempontból nem fedeztem fel olyan alkotói víziót, amely Bulgakov epikai alkotásának színrevitelét számomra indokolná. Ugyanakkor Szócs hozta létre az évad legfontosabb miskolci bemutatóját, az *Élektrát* is. A nagy tragédiáról triász darabjait összedolgozó verzió a kart a műkénéi nép egyénített karaktereként felléptetve, az uralkodócsalád véres drámájával párhuzamosan mutatja meg a kisemmizett, lázadásra képtelen alávetettek sorsának az örök belenyugvásba kiteljesedő reménytelenségét. A változ(tat)ás lehetetlenségének drámáját napjainkban a bőrünkön érezzük – ezáltal minden direkt áthallás nélkül válik aktuálissá az általánosabb érvényű előadás, amelynek végén szép színpadi szentimentalizmussal csillan fel a remény: a zsarnokgyilkosságot követően végre víz folyik abból a kútból, amely korábban a hatalmasok örök ígérete ellenére sem adott vizet.

A félklasszikusok kisebb terekben tartott bemutatói erősebben kötődtek a választott alapműhöz. Béres Attila *Babaház*-rendezése a maga színes és jelentéses látványvilágával, plasztikus játéköröleivel eleinte az Ibsen-dráma markánsabb átértelmezését ígérte, végül mégis megmaradt a hagyományos interpretációs keretek között – ezeken belül azonban több lehetőséget nyújtott a színészeknek a karakterek határainak tágitására. A *Hazatérés*, illetve a *Kasimir és Karoline* szakmai érdekességét elsősorban az adta, ahogyan a rendezők a vitathatatlan jelentőségű, de nem könnyen színre állítható drámák élményszerű megvalósításának kulcsát keresték. Ascher Tamás sikeresen találta meg azt a hangfekvést, amelyben a konvencionális családi drámának induló *Hazatérés* reálszituációkat felülíró abszurditása érzékletes lehet, de a jelenetek alapvető statikusságán nem tudott változtatni. Keszég László rendezése pedig a precíz szerepelemzéssel és a szerephierar-

chiák finom átpozicionálásával tűnt ki, ám a *Kasimir és Karoliné* meghatározó különleges atmoszféra megteremtésével adós maradt. Az évad egyetlen kortárs magyar drámája nem premier volt: a *Vojáger* Keszég László pár éve a Jurányiban már megrendezte, s mivel az alkotói koncepció nemigen változott, a produkció érdekességét leginkább az új szereposztásból következő eltérések jelentették.

A fenti áttekintésben próbáltam minél kevesebbszer hivatkozni a színészekre, hogy ne ismétlem folytonosan önmagam. Merthogy szinte mindegyik produkciónál kiemelhettem volna az alakítások szakmai minőségét, a kevésbé sikerülteknél pedig azt is megjegyezhettem volna, hogy a színészi játék kimunkáltsága, ereje biztosítja, hogy a bemutató problémái ellenére sem siklik ki, illetve nem válik érdektelenné. A miskolci társulatépítés egy hosszabb, az elmúlt évtizedet elemző cikk témája lehetne, de mindenképpen fontos rögzíteni, hogy ma itt látható az ország egyik legerősebb társulata, amelynek – már említett rétegzettsége mellett – komoly erénye a képlékenysége, rugalmassága. Vagyis az, hogy a színészek jelentős részét változatos szerepkörökben lehet foglalkoztatni – miközben szinte mindenki kap kisebb és nagyobb feladatokat is (beleértve a rendezői kar több, színészi diplomával, tapasztalattal is rendelkező tagját: Szócs Arturt rendszeresen foglalkoztatják színészként – s hogy érdemes, azt idén a *Producerekben* nyújtott remek karakterformálása igazolta –, de ebben az évadban Keszég László is színre lépett *A Mester és Margarita* férfi címszerepében). Vendéget – az operaelőadásokat leszámítva – ritkán hívnak, ha mégis, akkor alapos okkal; így lett például Fodor Tamás a maga különleges erejű színpadi jelenlétével a *Déjà vu* központi szereplője. A társulati fluktuáció évek óta alacsony, kisebb mozgások inkább csak a fiatalok közt vannak. Bevált gyakorlat, hogy végzős színegyetemistákat gyakorlatilag társulati tagként, sokféle szerepben foglalkoztatnak, s végzésüket követően ténylegesen fel is veszik őket a tagok sorába (mint idén Béres Bencét, Börcsök Olivért és Tegyi Kornélt). A fiatalok mind arányukat, mind szerepvállalásukat tekintve hangsúlyosan vannak jelen. A társulati tablón (a három végzős főiskolással együtt) harminckét színész látható, közülük tizennégyen 40 év alattiak (kilencen huszonevesek). A túlsó póluson igen magas a színházhoz sok éve, évtizede kötődő idősebb színészek száma. A középgeneráció számszerűleg talán vékonyabb, főként a színésznőknél, de a színészek formátuma, terhelhetősége, valamint az, hogy a fiatalabb generáció jó néhány tagja az első látásra nem pontosan korukhoz, alkatukhoz passzoló szerepekben is meggyőző, ezt zárójelbe teszi.

Végignézve az évad műsorát, voltaképpen a társulat valamennyi tagjának nem egy alakításáról írhatnék hosszasan, de a terjedelmi korlátok miatt most némiképp szubjektív számbavétel következik. A *Hermelin* három főszereplőjének, Harsányi Attilának, Mészöly Annának és Czákó Juliannának nagyban köszönhető, hogy a főszereplők zárt (a Mohácsi oeuvre-ben szokatlanul kevés szereplős) jelenetei erős kontrasztot képeznek a közeget megjelenítő tömegjelenetekkel; játékok úgy idomul a jellegzetesen mohácsis színházi nyelvhez, hogy közben autentikusan szomorysnak is tűnik. Egyiküknek sem ez volt az egyetlen sikerült alakítása idén. Czákó Julianna izgalmasan maira hangolt Nórát játszott a *Babaház*-ban, magától értetődően volt erős erotikus vonzerejű és érett bölcsességű Elmira a *Tartuffe*-ben, és ő volt az, aki komoly energiákat mozgósítva próbálta menteni a menthetőt a *Mágnás Miskában*. Mészöly Anna a *Vojáger*-ben az abszurdabb hangok iránti

affinitását bizonyította, a *Kasimir és Karoline* beugrásként átvett Ernájaként pedig hitelesen formált meg egy érettebb, sok mindenben keresztülment nőalakot. Harsányi Attila a *Hermelin* Pálfi mellett lehengerlő erővel és roppant szórakoztatóan formált meg egy másik nárcisztikus alakot, Tartuffe-öt is; a két alakítás egymás mellé állítva meglepő módon nyomatékosítja a párhuzamokat az egymástól elütő karakterek közt. Görög László számára az évad több bemutatója is olyan játéklehetőséget kínált, ami nem szerepkörét tágította, hanem arra épített, hogy erejével, lendületével, választékosan gazdag eszközeivel meghatározza az előadás stílusát: A *revizor* Polgármestere és a *Tartuffe* Orgonja mellett voltaképpen a *Hermelin* Plundrichja is ilyen feladat volt, hiszen a Mohácsi-féle átírat a kívülálló tanárt a színházi események sűrűjébe emelte. A *Hazatérésben* pedig az ő és Gáspár Tibor alakítása adta meg a játék alaptónusát. De a társulat fiatalabb tagjai közt is vannak olyanok, akik vállukon tudnak vinni egy előadást, meghatározva annak tempóját, stílusát is: a *Producereket* Lajos András és Rózsa Krisztián összehangolt, kifogástalan ritmikájú komédiázása, a *Bolha a fülbe* a kettős főszerepet játszó Simon Zoltán vitalitása és egyéni hangokban gazdag, virtuóz technikája lendítette előre. (Simon emellett A *revizor* Hlesztakovjaként kiváló kontrasztot képzett Görög László Polgármesterével.) Emlékezetes kettős volt a *Kasimir és Karolinéban* Fandl Ferencé és Gáspár Tiboré is; a felső réteg érzéketlenül aljas két díszpéldányának alakja gyakran összemosódik, most azonban élesen elvált egymástól – ráadásul Fandl játéka hátborzongatóan sűrítette a szűkebb és tágabb környezetén ellentmondás nélkül uralkodó, mindenkit használó, helyzetét még a teljes szétcsúszottság állapotában is átlátó „tisztos polgár” jellemvonásait. Az előadás női főszerepe pedig fontos állomás lehet Prohászka Fanni pályáján, aki érzékletesen mutatta a lány örlődését szerelem és perspektí-

vavágy között, s megsejtette keserű csalódásának sorsfordító jellegét is. A társulat frissen szerződötett színésznője, Rudolf Szonja finoman egyénire hangolt alakításokkal tűnt ki; A *Mester és Margarita* egyetlen valóban eredeti módon kitalált, a szerepkonvencióktól jelentésetesen eltérő figurája az ő Hellája volt. Az *Elektrából* majd minden fontosabb szereplő teljesítményét kiemelhetném ugyan, de az előadás erejét mégis az a feszültségtől szikrázó, színészi erőtlől fűtött jelenlét biztosította, ahogyan a színészek karként formálták a tulajdonképpeni főszereplővé előléptetett műkénéi népet – és ezzel a megállapítással vissza is kanyarodtunk kiindulópontunkhoz, vagyis a miskolci színház társulatának erejéhez.

Aligha tévedek, ha azt mondom, hogy az újakezdés sikerét, a gyors visszatalálást a közönséghez leginkább a társulat és a publikum a kívülálló számára is feltűnő, szeretetteljes viszonya garantálja. Ami a látogatottságon is lemérhető, de távolról sem csak azon. Az, hogy miskolci színházi estéimen a legtöbbször telt házat megközelítő látogatottságot tapasztaltam (pedig premierre csak egyetlen alkalommal vetődtem el), nyilván szervezés kérdése is, az viszont már nem az, hogy a közönség értőn és érzékenyen reagál a bonyolultabb, nehezebben megközelíthető produkciókra is. Miként az sem, hogy a tetszésnyilvánítás kifejezetten élénk, s nem ritkák az állótapsok sem. Nem könnyű megmondani, hogy az állótaps mennyiben a spontán tetszésnyilvánítás jele, illetve mennyiben gesztus a publikum részéről, amellyel a társulathoz való ragaszkodását fejezi ki, de őszintén irigyelhető az a színház, amelyhez törzsközönsége így kötődik. Hogy e törzsközönség mennyire összetett, és mennyire széles réteget fed le, arra vonatkozóan természetesen nem végeztem kutatást, de az életkori sokszínűség szembeötlő, s különösen fontos, hogy gyakran látni a nézőtérén sok fiatal. A társadalmi rétegzettség más kérdés,



Bolha a fülbe, r.: Rusznyák Gábor. Fotók: Gálos Mihály Samu

de egyúttal olyan kérdés is, amelyet nem illő „szemlátomás” alapján megítélni. Az mindenesetre nem látszik, hogy a színház különleges programokkal, beavató színházi eseményekkel próbálna eljutni azokhoz a hátrányos helyzetű társadalmi rétegekhez, amelyek maguktól nem vagy csupán kivételes esetben jutnak el oda. Annál intenzívebben kommunikál a potenciális közönségbázisával, s ez a kommunikáció az újranyitást követően még erősödött is; éppúgy észlelhető a társulat kulturális PR-munkájában (saját szervezésű események, kapcsolódás helyi rendezvényekhez, intenzív médiajelenlét), mint magukban a színpadi alkotásokban. Az előadások gyakran reflektálnak helyi viszonyokra, ügyekre, problémákra (kívülálló számára nem is mindig felismerhető, felfejthető módon), vagy éppen szeretetteljes fricskaként integrálnak helyi értékeket az előadásokba – soha nem gondoltam volna, hogy egy angolszász musicalben (*Producers*) jelentéssel – és persze remek geggént – szólhat meg az imádott helyi futballcsapat, a DVTK himnusa. De nemcsak ezzel köti magához a teátrum a törzsnézőket, hanem valami olyasmivel is, amit nagyon ritkán látni, s amit jobb híján értékközpontú kulturális lokálpatriotizmusnak neveznék. Vagyis a színház azért válhat fontossá a helyi publikum számára, mert bemutatói tényleg minőséget képviselnek, ami azon is lemérhető, hogy más vidéki városokból és Budapestről rendszeresen érkeznek nézők az előadásokra, a színhá-

zi sajtó is folyamatosan hírt ad a bemutatókról (amit a teátrum vezetése továbbra is segít utazások megszervezésével), a produkciók egy része rangos színházi seregszemléken arat sikert. A közelmúltban nemegyszer fordult elő, hogy egy fontos vidéki műhely nem igazán tudott integrálódni a saját közegébe, hogy a törzsközönség úgy érezte, a társulat nem neki, hanem a szakmának („Pestnek”) játszik, és a szakmai sikerek eltávolították a teátrumot a helyi nézőktől (egyes esetekben hivatkozási alapot teremtve a fenntartónak a szakmailag indokolatlan vezetőváltásra is). Miskolcon viszont általam korábban nem látott szimbiózisban forr össze a helyi népszerűség és az országos reputáció – ami nyilvánvalóan nem ennek az évadnak a hozama, de a maga teljességében most rajzolódott ki előttem.

És talán ez a legfőbb érv arra, hogy a sikeres újrakezdés periódusaként írhattam le az évadot. A színház visszatért a pandémia előtti állapothoz, újraépítette a kapcsolatot közönségével, s úgy hozott létre sikeres produkciókat, hogy azokkal nem keresett a korábbiaktól eltérő utakat. Épült tovább a társulat, a sikerek lelkes fogadtatásban részesültek, a rész-sikerekből, (rész)kudarokból pedig levonható tanulságok képződtek. A külső körülmények által létrehozott szakadékból sikerült gyorsan visszakapaszkodni a hegyre, hogy ott egy kicsit mindenki megpihenjen. Rövidesen pedig lehet majd ismét elindulni, új tervekkel, remélhetőleg újabb csúcsok felé.

PAPP TÍMEA

KÖVETKEZETES ÁLLANDÓSÁG

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház 2021/2022-es évadáról

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház honlapja szerint „ez a színház arany korszaka, van mire büszkének lenni”.¹ Az állítás első felét eltűzöttnek érzem, a jelző helyett inkább az „ígéretesen ívelő” szerkezetet használnám, a másodikkal viszont maradéktalanul egyetértek.

Színház a városban

Bizonytalan vagyok a Móricz Zsigmond Színház játszóhelyeinek számát illetően. Ortodox módon azt mondanám, három plusz egy: az évad közben a 369 nézőre méretezett nagyszínpad, a 100-100 férőhelyes Krúdy Kamaraszínház

és a gyerekelőadások többségének otthont biztosító Művész Stúdió, valamint a nyári szezon szórakoztató előadásait, vendégprodukciók mellett hagyományosan a következő évad előbemutatóját kínáló ezer fős Rózsakert Szabadtéri Színpad. De vannak további, nem elsősorban színházi, hanem más előadó- vagy alkotóművészeti, illetve gasztronómiai funkcióval bíró épületek is, amelyek a színház kezelésébe tartoznak. Ilyen a frissen felújított, szomszédos Szindbád Színház-történeti Rendezvénytér, amely helyet ad a jegyirodának és a

¹ „Történelmi évadot zártak”, <https://www.moriczszinhaz.hu/hirek/tortelenmi-evadot-zartak> (hozzáférés: 2022. július 15.)



Pregitzer Fruzsina és Jenei Judit a Kurázi mama és gyermekeiben., r.: Keresztes Attila. Fotó: Juhász Éva

szervezésnek, egy 3D-vetítést és VR-élményt is bekapcsoló, ám fókusz nélkülöző színháztörténeti tárlatnak – de megenyedő vagyok, és inkább örülök a létrejöttének –, art mozinak, bisztrónak, és mivel egykor ez volt a helyőrségi művelődési otthon, egy rögzített színpadú, de szabadon berendezhető terem is található benne. Szintén a színház üzemelteti a Bencsvillát, ahol portrébeszélgetéseket, irodalmi és zenés esteket tartanak, de az épületben, amelyet igénybe lehet venni egyéb rendezvényekre, még akár esküvői fotózásra is, működik kávézó és kiállítóterem. Nem tudom, és nem is tisztem utána járni, ezt a bővülést vágyta-e a színház menedzsmentje, vagy kötelező feladatként teljesíti, sem azt, milyen arányban áll a befektetett és a nyereségként elkönyvelt emberi és anyagi erőforrás.

Az ilyen „egyebek” a potenciális bevételek mellett jól kiegészíthetik egy színház alapfunkcióját, a helyszínek teret adhatnak műfaji kísérleteknek, a művészek egyéni kezdeményezéseinek, egyszóval erősíthetik a brandet. Mert még egy városi színház is, amely a település és megyéje életében az állandóságot képviselve a színházat jelenti, branderősítésre szorul. Például azzal az egyszerű, de fontos döntéssel, hogy a bemutatók plakátjai és más kreatív anyagai nem grafikai vagy tipográfiai ötletekre, hanem az adott előadások fő(bb) szereplőinek fotóira épülnek. A történetet meghatározó és az adott karakterre jellemző gesztussal azonnal orientálják

a potenciális nézőket, továbbá a „mi színházunk, a mi művészeink” kötődést is erősítik. A képek fekete-fehérek, e két szín az arcuati layoutban is visszatér. Az 2021/22-es évadban a zöldnek az az árnyalata egészíti ki, amely a város logójában található. A tetszik/nem tetszik izlésdichotómia mentén én komornak és kevésbé játékosnak találok az összképet – a jegyeken viszont meglepően jól mutat, talán azért, mert dominál a zöld, a feketét pedig sűrű árnyalatok helyettesítik –, de az azonosíthatóság, az egységesség és a lokalitás mindenképp dicséretes. Ha hozzátesszük, hogy a logóbeli figura sárgája a színház honlapján – 2020/21-ben ez használták a plakátokon, szórólapokon –, kékje pedig a társulati portréfotók háttérében köszön vissza, megállapíthatjuk, hogy Nyíregyházán igazán ügyelnek a részletekre. És nem csupán a külsőben, de a belbelsőben, azaz a repertoár összeállításában is.

Tasnádi Csaba 2015-ös távozása után, Schlanger András rövid regnálását követően 2016-tól ideiglenesen (egy évre) a jelenlegi igazgató, Kirják Róbert került a színház élére. A terep nem volt neki ismeretlen: már Tasnádi mellett is gazdasági vezetőként dolgozott. 2017. február elseje óta már második ciklusát tölti, mivel rajta kívül más nem pályázott a teátrumra. Sediánszky Nóra a kezdetektől művészeti tanácsadóként dolgozik mellette. Ő idén több előadásban közreműködött dramaturgként, fordított és rendezett. Göttinger Pál 2017 és 2019 között volt a színház főrendezője, de azóta is vissza-visz-

szatér. Horváth Illés egy vendégszínészi és egy vendégrendezői munkát követően 2019 nyarán lett művészeti vezető Nyíregyházán, idén – magára vállalva az évad oroszlánrészét – rendezett nagyszínpadon és kamarában, gyerekeknek és felnőtteknek, zenés és még zenésőbb előadásokat plusz egy szilveszteri műsort.

Nyíregyházán tizennégy bemutatót tartottak, az előző évről átkerült tíz produkció. Kivételes eset volt, járványügyi vis maior, de enélkül is meglehetősen nagy repertoárról beszélünk. Nem azonos arányban játszották ezeket az előadásokat: ahogy az ebben a szezonban országsszerte általános tendenciaként megfigyelhető volt, a stabil(abb) közönségérdeklődést kiváltó szórakoztató, eszképpista műveket tűzték többször műsorra. A Móríc Zsigmond Színházban a Covid előtti években tartósan 100 ezer fölött volt a nézőszám, a 2021/22-es évadban kb. 79 ezren látták az előadásokat, és a bérletesek száma is jóval elmaradt a járványt megelőző évi adatoktól.²

Így neveld a nézőidet

Nyíregyházán nincs bábszínház. A színház szélesre tárta az életkori ollót, és már a nagyobbacska óvodásokkal is foglalkozik, nem csupán az alsó tagozatosokkal és a kiskamaszokkal. Több évadon átívelő tapasztalatom, hogy bár töreksenek a zenés produkciókra, a legtöbb városi színházzal ellentétben mégsem *A dzsungel könyve*, a *Valahol Európában*, a *Légy jó mindhalálig* és *A Pál utcai fiúk* rotációja jelenti a

² Uo.

kínálatot. Ami még szembetűnőbb: nem kizárólag a társulat fiatal és /vagy mellőzött idősebb tagjaira osztják ki ezeket a darabokat amolyan előadásszám-teljesítő penzumként. Nyíregyházán e tekintetben közteherviselés van, ami kiegyenlített minőséget eredményez.

A 2021/22-es évadban a Művész Stúdióban három előadásos ovisbérletet hirdettek. Ebben szerepelt a visszajáró vendég Ziránó Színház előadása Mosonyi Alíz *Szekerénymeséből*, a ziránós Varga Péter nyíregyházi színészekkel vitte színre Veres András meséjét, *A púpos lovacskát*, Sediánszky Nóra pedig adaptálta és megrendezte – az előadásba az eredeti szerzőpárhoz hűen a zenét és a táncot is integráló – *A fából faragott királyfit*. A nagyszínpadon a gyermekbérletben két előadást játszottak: a Dargay-rajzfilmtől erősebben ihletett, de a Jókai-kisregényt sem feledő *Szaffit*, amelyet Horváth Illés rendezéséhez szintén Sediánszky Nóra írt színpadra, valamint *A csillagszemű juhászt* Szálinger Balázs változatában, Vidovszky György rendezésében. Életkorilag ezt a két összeállítást teljesen rendben levőnek tartom.

A nagyszínpadon volt még egy ifjúsági bérlet is, amely gyanítom, felsősöknek szólt. Érzésem szerint a *Szaffi* ennek a korosztálynak izgalomban, sztoriban, poénban, zenében, vizuálisan már kevés, az egyébként remek *Idétlen idő*kignek viszont problémafelvetésében semmi köze a kiskamaszokhoz. Ezzel Nyíregyháza követi a legtöbb városi színház műsorpolitikáját, mint ahogy abban is, hogy a középiskolásoknak szóló bérletben a kötelező olvasmány kategórián túl kizárólag „felnőttelőadások” szerepelnek, a 14–18 éveseknek életkorilag releváns, a nézővel valódi viszonyba lépő történetek hiányoznak.



Stúdióbeli bónusz volt az évadban az *Alszanak a halak?*, ami nem kevés rizikóval járó vállalás. Jens Raschke alapvetően kiskamaszoknak szóló darabja arról mesél, hogy egy tízéves kislány hogyan dolgozza fel rákban hatévesen meghalt öccse elvesztését, s hogy ezen felül még nehezített legyen a pálya: műfaját tekintve monodráma. A választás annak ellenére, hogy nem zenés mesejáték, mint az előbb felsoroltak, minden tekintetben telitalálat. A rendező, Pregitzer Fruzsina és az előadó, Fridrik Noémi rendkívüli érzékenységgel közlítették az alapanyaghoz, a témát nem könnyítették el, ugyanakkor az előadást áthatja az emberismeret, az életszeretet és a derű. Azt viszont nagyon pontosan érezték, hogy ez az előadás némi előkészítést kíván. Jó érzékkel tetettek be egy tévét a Művész Stúdió előterébe, amelyen diszkrét hangerővel, végtelenítve ment egy rövidke film, benne szakértők beszéltek a halálról, az elengedésről.

Valószínűleg nem független ez attól sem, hogy a színházban 2011 óta működik színházi nevelési program. Ennek fókuszában a megyére jellemző kulturális esélyegyenlőtlenség áll, amelyet erősen árnyalnak a regionális különbségek, így nem csupán korosztályosan, de módszertanilag is differenciált kínálatra van szükség. A programot Tanyik Zsófia fogja össze, a társulat több tagja, köztük Illyés Ákos, Jenei Judit, Kuthy Patrícia évek óta részt vesz benne. A fő cél a színházra nevelés, a színházra szocializálás, aminek része például az óvodákban a jelmezes játék, a középiskolásoknak a *Kurácsi mama és gyermekei* előadása előtt tantermi felkészítő és feldolgozó óra, az érettségi előtt állóknak a szóbeli megnyilvánulást segítő beszédtechnikai foglalkozás. Színházpedagógiai szakvégtellességgel rendelkező művész nincs a társulatban. A színház tájékoztatása szerint a projekt az elmúlt évben tizenhárom intézményt (három nyíregyházi és nyolc megyei középfokú oktatási intézményt, valamint két óvodát), mintegy hétszáz gyereket ért el.³

A nézőszocializációhoz tartozik – bár nem elsősorban a fiatal közönség színházra szoktatása szempontjából – két nagy hagyományú fesztivál. A 2022-ben huszonegyedik alkalommal megrendezett, „a vidámság és derű országos se-regszemléjeként” definiált VIDOR, amely a könnyű műfajra koncentrálva, a színházi mellett zenei fókuszával játszik komoly szerepet a város kulturális életében. A rendre augusztus utolsó és szeptember első napjaiban sorra kerülő rendezvény amellest, hogy országos ismertségű művészeket visz Nyíregyházára, akár arra is lehetőséget teremt, hogy a fesztivál versenyelőadásait a közönség mintegy benchmarkként nézze a helyi produkciókhoz és színészekhez képest (akik ebben az összemérésben, szögezzük le, igen jól teljesítenek). Az egytagozatú színház fontos vállalása, hogy 2003 óta minden év februárjában otthont ad a Táncfarsangnak, amely évről évre széles spektrumból kínál ízelítőt.

A közösség példás történetei

A 2021/22-es évad nem gyerekrepertoárja ígéretes elegy, egyszerre képviseli a már emlegetett állandóságot és jelöl ki egy új, másféle témákra koncentráció irányt. A Sente Vajkféle szakszerűség az általa íróként jegyzett *Legénybúcsú*val tért vissza többedik alkalommal a Móricz Zsigmond Színház nagyszínpadára, a színrevitelt ezúttal rendezőként Nagy

Sándor jegyezte, aki a budapesti játékszínbeli ősbemutatóban játszott. Az előző évadból átkerült az *Édes Charity*, amely Magyarországon a zenés műfajban témája, ismertsége, visszafogottabb slágeressége – megkockáztatom, másfél ilyen szám ha van benne, a *Big Spender* és a *The Rhythm of Life* – miatt nem tekinthető biztonsági választásnak, majd következett a felhőtlen szórakoztató vonulatba szintén csak részben passzoló *Idétlen idő*kig, Danny Rubin és Tim Minchin musicaljének magyarországi bemutatója.

Bár vannak körök, ahol az *Idétlen idő*kig című filmet komoly kultusz övezi, nem vagyok benne biztos, hogy ezekből a rajongói klubokból Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében sok lenne. Talán az ismeretlenség miatt fogadta némi hüvös értetlenség az első jelenet többszöri ismétlését. (A történet arról szól, hogy televíziós időjós főhősünk Amerika egyik világvégi kisvárosában, a háta közepére nem kívánva a kiküldetést, időhurokba kerül. Ebből próbál kievickélni, kétségbeesésben egészen addig jutva, hogy inkább végezze magával, csak szűnjön meg az átok.) A nézőtéri oldódásnak nem csupán a gumiarcú, neurotikus – bónuszként: énekelni is tudó – komikus zsánerét tökéletesen hozó Gulácsi Tamás az oka, hanem az is, hogy az abszurd vígjáték derűsebb kicsengést kapott, és az alapművekből hiányzó drámaisággal töltötték meg. Személyiségfejlődéssel tették hitelesebbé a férfi főszereplőt, Phil karakterét, önreflexióval erősítették meg a női főszereplőt, Ritát. Arra is ügyeltek, hogy a meglehetősen nagy számú közreműködői gárda ne csupán tömeget képezve, staffázsként legyen a színpadon: a színpadi kisváros lakói egyénített sztorit és arcot kaptak, amihez jelentős mértékben járult hozzá Barta Viktória karakteres koreográfiája.

A nyíregyházi zenés előadásokat muzikális és jó mozgású társulat prezentálja. Erről a Duna Televízió jóvoltából ország-világ meggyőződhetett, ugyanis innen közvetítették a szilveszteri műsort. Horváth Illés rendezte az óévűcsúzatót, amelyhez finoman és okosan merített a 2010-es évek első felében Neil Patrick Harris által vezetett Tony- és Emmy-gálából. A színház aktuális zenés repertoárját néhány klasszikus operettszámmal kiegészítő műsorban a szűkös műfaji korlátokon belül a korszerűsége és a lehetséges legnagyobb szabásra törekedtek. A feladatot a társulat sikerrel abszolválta.

Krimiből három volt repertoáron. A *Várj, míg sötét lesz* Mészáros Tibor, a *Váratlan vendéget* Guelmino Sándor rendezésében játszották. Műsoron maradt egy ősbemutató is: az előző évad végéről áthozott *Bogáncsvirág*, amelynek író-rendezője, Göttinger Pál a társulat mellett az ún. ír drámák ismerője is. Göttinger „képzeletbeli ír darabja” nem stílus- vagy ujjgyakorlat, hanem adott színészeknek jó érzékkel személyre szabott kihívást és játéklehetőséget kínáló dráma. Egy eldugott, északnyugati szigeten napjainkban játszódik a történet, amelyben egy fiatal lány próbálja felfejteni, hogyan haltak meg a szülei. A modern külvilágból érkezik egy aprócska, alig megközelíthető, emiatt egyre fogyó közösségbe – elég hozzá az ember egy keze, hogy megszámlolja a sziget lakóit –, amely a saját ritmusa és rítusai szerint éli a maga életét. A darab az alkoholizmustól a jövőtlenségig olyan problémákat is érint, amelyek akár az északkelet-magyarországi kistalvakéival is párhuzamba állíthatók, de a szociografikus olvasat elhagyható, a sztori megmarad ismerőségében is távoli mesének, már csak azért is, mert a szerző erősebben koncentrált az örökös sors és a traumaláncolat megszakíthatóságának kérdésére. Nagyvonalú volt a színház ajánlata az író-rendezőnek, aki mindkét minőségében érezhető empátiával készítette el a

3 A tájékoztatásért köszönet Tanyik Zsófia művészeti titkárnak.

*Bogáncsvirág*ot. Nincsenek az előadásban hókuszpókuszok, a lassú folyású, régimódi krimi az elvárt fordulatok mellett a színészekre, különösen Tóth Károly történet- és előadásvivő erejére épül.

Bármennyire is távol áll egymástól az *Édes Charity*, az *Idétlen idő*ig és a *Bogáncsvirág* világa, mindegyik történet kicsi, zárt, társadalmilag vagy földrajzilag periférián levő közösségekről, egymáshoz lazábban vagy szorosabban kapcsolódó, egymásba kapaszkodó, egybefonódott sorsú emberekről szól. Bár egyik sem a helyi identitásra épít, a szórakoztató, a hétköznapiaktól elringató faktoron túl mégiscsak azt artikulálják, hogy szükség van a közösségekre.

Morális sorvezetők

Horváth Illés nemegyszer vizsgálta már a hatalom birtoklásának kérdéseit, a zsarnokság elleni harc módjait és kimenetelének lehetőségeit tőlünk távoli időben játszódó kortárs magyar drámán keresztül. Ezúttal Tasnádi István Kleist-átiratát, a *Közellenséget* választotta. A Krúdy Kamarában élt a szerző által felkínált varietéformával és a parabolajellel. Nem a történelmi időbe helyezte a „zenés bosszúhadjáratot”, az előadás azonban vállalt anakronizmusaival együtt is mentes maradt a jelent célba vevő kiszólásoktól. Paradox módon épp amiatt, hogy megmaradt a Kolhaas-történet általános érvénye, a rendező erősebb bevonódást kínált a nézőknek.

Az absztrakt fogalmazás és az érzékiség – ami a Kanca és a Csődör, illetve Kolhaas és Lisbeth kapcsolatára, illetve a nyikhaj Tronkai Vencelre és hozzá hasonlóan amorális udvartartására más-más módon és előjellel jellemző – pontos egyensúlyban van a színpadon. A stilizált díszletben és mozgásvilágban a színészi játék egyfajta naiv ösztönösséggel mutatja meg a jól-rosszul működő, de kizárólag belső morális iránytű által irányított karaktereket. Egy érdekességet jegyezhetünk fel az előadás kapcsán: Kallheimet Széles Zita alakította. A nemváltás annak, aki a darabot nem ismeri, fel sem tűnt, a döntés érvényességét a színészi képesség motiválta, de olvashatjuk úgy is, hogy a karakter egyetemessége kapott ezzel hangsúlyt.

Viktor Pelevin tudományos-fantasztikus groteszkjével, *A rovarok életével* – amelyre megkockáztatom a szürreális és/vagy a mágikus realista, sőt akár a szatirikus allegória megjelölést is – debütált a Móricz Zsigmond Színházban Kovács D. Dániel. Végtelenül kiábrándult a pelevini társadalomkép, igaz, a keserűségnek erről a pontjáról nézve végtelenül szórakoztató is. Ebben a különös, krimi állatmese-univerzumban legyek, hangyák, szentjánosbogarak, lepkék, csótányok élnek, ám ahogy Pelevin, úgy Kovács D. Dániel is elbizonytalanítja a nézőt, hogy nem saját emberi világunkat látjuk-e szokatlan perspektívából. A moralizálástól mentes, hallucinatív trip minden átmenet és magyarázat nélküli metamorfózisokkal játszik ide-oda emberi és antopomorf között, szándékoltan billegtetve az előadás világát realitás és álom határán. Érzésem szerint ez volt a nyíregyházi nézők számára a leginkább komfortzónán kívüli előadás, mintha Bodó Viktor *M vagy mégszemjének* szelleme segítette volna az alkotókat. A kamaraszínházi örületben a társulat és vendégei ensemble-ként vettek részt, közülük Szabó Márta és Széles Zita értették leginkább a hiperrealizmus, a parodisztikus semmitmondás és az elemelt – de nem stilizált – elegyből táplálkozó komplex játéknyelvet.

Idén a nagyszínpadra egy klasszikus jutott, a *Kurácsi mama és gyermekei*. A Brecht-darabot a Nyíregyházára tíz éve kisebb-nagyobb rendszerességgel visszajáró Keresztes Attila rendezte. A bemutató 2021 októberében volt, az előadás alá 2022. február 24. után akaratlanul is bekúsztak a mindennapok. A Nyíregyházához képest szó szerint is a szomszédokban zajló háború árnyékában protest songként kellett volna megszólalni minden dalnak, ehelyett csupán egy-egy mondat vagy helyzet kapott erősebb relevanciát.

Brecht megmutatja, hogyan dehumanizál a túlélési ösztön, de melléteszi kontrasztként azt is, akiből kiölhetetlen az emberség és az áldozatkészség. Keresztes Attila túl sokáig és túl hosszán koncentrált az előbbire, nem fokozza, hanem a kezdettől ugyanazzal az erővel, ugyanazzal a feltartott ujjú, illusztratív didaxissal ismétli az elrettentő példát. A komort nyomasztóval, a kiúttalant reménytelennel ábrázolja, aminek egyenes következménye, hogy a néző egyre inkább eltartja magától a történetet, szaturálódik a világával, végül teljességgel érzéketlenné válik rá. Nem feltételezem, hogy Keresztes Attila azt szerette volna leképezni, hogyan tapadtunk rá kezdetben a percről percre tudósításokra és az Ukrajnából érkező hírekre, mára pedig maximum az atomerőművet érintő cikkek címét olvassuk el. Nem hiszem, hogy az immunissá válás potenciális folyamatával akart szembesíteni. Elszalasztott lehetőségnek tartom az előadást, már csak azért is, mert a színlapon, sőt a színpadon is abszolút ideális a szereposztás, különösen Pregitzer Fruzsina a címszerepben, Kosik Anita pedig mint a néma Kattrin. De a rendező részéről hiányoznak az árnyalatok. Mindenre ugyanolyan menthetetlenül rávetül a közönségesség, mindenki ugyanazt képviseli, hiába világlanak ki a mocskosra festett arcokból a szemek, a tekintetek hidegen, titoktalanul égnek.

Családtörténetek

Talán még soha nem hangzottak ennyire erősen és tragikusan a fák kivágását emlegető mondatok, ám az elárverezett birtokot nem lélektelen nyereszkeidésből áldozza be, és osztatja fel a nagy haszon reményében nyaralóparcellákra Lopahin. Törekvő, igyekvő, a rangban fölötte állóknak akar bizonyítani ez férfi, aki mintha a múlt démonai elől menekülne. A letarolt cseresznyés kert az ő terápiája, ezzel felejtene a traumákat. Tünetileg másképp kezeli magát, de valójában ugyanezt a menekülő életstratégiát követi Ranyevszkaja is. Czukor Balázs ugyanakkor nem a kapitalizmus- és életvitel-kritika, hanem az identitáskeresés és az önazonosság lehetséges megtalálása köré rendezte a *Cseresznyés kert*et a Krúdy Kamarában.

A hazaérkezés ünnepi feketéje a kertet, múltat gyászoló árnyalatot kap, de az elutazásra felöltött fehér sem a reményteliség újakezdés színe. Egy hosszú asztal és egy régi szekrény a díszlet, az üvegajtón túli kilátás valójában a házbelső, s ahogy nem tudni, hol a színpad, kint-e vagy bent, a nyugalom és a lassúság is csak látszólagos, az elfojtásokat palástolja. Mindenki kétségbeesetten keresi a kapaszkodót a gyökértelenségben – pénzzel, munkával, szerelemmel, szexszel, infantilizmussal, de valahogy soha nem a megfelelő helyen és emberrel –, és senki sem képes szembenézni a helyzetével. A mármár hisztérikusan őszinte kitöréseknek nincs következménye, a megnyugtató élethazugság maszkja hamar visszakerül. A dolgozás a magunkon való munkát is jelenti, ebben az elő-



adásban a belső bizonytalanság a cselekvésképtelenség és a rossz döntések oka. Rátétektől mentes, sűrű előadás érzékeny alakításokkal.

Az *Augusztus Oklahomában* nagy megbecsülésnek örvend a magyar színházakban (is), hiszen közel egyenrangú szerepeket biztosít hét színésznőnek. (Játszanak benne férfiak is, de ők itt nem vihetik a prímet.) Nyíregyházán erős a női szakasz, így kerülhetett elő Tracy Letts darabja, ami, ha szigorúan vesszük, eggyel növeli a színre vitt krimik számát. Az íróiskolákban hitelesített recept szerint sűrűnek az elhallgatások, családi titkok, a szerző példaszerűen alkalmazta mindazt, amit a görög drámák, Csehov, Albee, O'Neill, Tennessee Williams darabjai és a déli családregények tanulmányozásával elsajátított, a dramaturgiai fordulatok menetrendszerűen érkeznek. Mégsem tud arról meggyőzni, hogy elég érdekesség, változatosság és mélység van a karakterekben. Archetípusok, akik híján vannak a formátumnak, szörnyetegségüket kiszívta az Osage County-i nap. Ha túl komolyan vesszük őket a színészek és a rendezők, az előadás átmegy szépelgésbe, és egyértelművé válik, itt bizony a szituációk és a figurák is híján vannak az árnyalatoknak és a dinamikának. Ne kerüljünk tovább: virtigli giccses melodráma az *Augusztus Oklahomában*. Nyíregyházán viszont rendet vágta ebben az érzelmi zűrzavarban, és képesek voltak humorral, és ami még fontosabb: távolságtartással tekinteni az alapanyagra, ami azonnal megteremtette a drámai feszültséget. Szikszai Rémusz – szintén visszatérő rendező – vezetésével a tizenhárom önreflexiótól sem mentes színész nem vette a megérdemelnél komolyabban a darabot. Nem emeltek ki párhuzamokat – a *The Tiger Lillies* aláfestőként használt zenéjével távolítottak a széteső

család tagjaitól és problémáitól, miközben a dalok szövegével paradox módon megvastagítottak motívumokat –, és ettől a demisztifikálástól, a súlytalanítástól azonnal komolyan vehetővé vált a történet.

Otthonosság és egyensúly

Nyíregyháza földrajzi helyzetéből következik, hogy kevés a fiatal alkotó. Ténai Petra 2020-ban, egy évvel később Jenővári Miklós, illetve szakmai gyakorlata után Staub Viktória szerződött ide. A 2021/22-es évadban hat kaposvári színészhallgató kapott lehetőséget, akiket helyzetbe hoztak a *Szaffiban*. Majd Kovács Vecei Fanni a *Közellenesség* Kancájaként, Tar Dániel a *Bogáncsvirág* Normanjeként, Tary Patrícia a *Cseresznyéskert* Anyjaként, Urbán-Szabó Fanni az *Idétlen idő*ig női főszerepében bizonyíthatott. Hozzájuk képest nehezebb dolga volt Simó Koppánynak és Szeri Martinnak, ők kisebb epizód szerepekhez jutottak, amelyek közül *A csillagszemű juhász* két Darabontjában volt megmutatkozásra elég mozgásterük. Az egyetemistákon kívül általában ritkán érkeznek ide vendégek. Az évadban Zakariás Máté három, Géczy Zoltán két, Kaszás Mihály, Tenki Dalma és a korábban tag Martinkovics Máté egy-egy szerepre szerződtek. Közülük főszerepre Zakariás Mátét (*A csillagszemű juhász*) és Géczy Zoltánt (*Közellenesség*) hívták.

Fizikailag és színészilag is jó karban van a társulat érett és a középkorosztályba tartozó, illetve a harminc közepi generációt képviselő magja (Horváth László Attila, Horváth Margit, Pregitzer Fruzsina, Szabó Márta, Széles Zita, Tóth Károly; Fridrik Noémi, Gulácsi Tamás, Illyés Ákos, Kosik

Anita, Kuthy Patrícia, Nagyidai Gergő, Rák Zoltán). A vezető művészek és a kiegészítő szerepeket játszó is sokféle karakterűek és alkatúak, ám következetesen és arányosan, évadonként két-három jelentős feladattal terhelődnek. Többségük itt kezdte a pályát, színvonalas munkájuk alapja az egy vagy több évtizedes összecsiszolttság, a kialakult közös nyelv. Biztos ízléssel dolgoznak, ahogy azonban a repertoár tematikailag óvatos, nem elsősorban a körülöttünk aktuálisan zajló világra reflektáló, társadalmi kérdéseket vizsgáló, nem a színházi fogalmazásmód újragondolásáról szól, úgy eszközeiket tekintve ők is – ki szűkebben, ki meg tágabban, de – komfortzónán belül maradnak.

Elkezdtem visszakeresni az emlékeimben az első nyíregyházi előadásélményeimet, a pontosításban pedig az OSZMI Színházi adattára és az Arcanum segített. A *Ványa bácsit*, a *Halleluját*, a *mandátumot*, a *Harlekin millióit*, az *Örült nők ketrecét* budapesti vendégjátékon, stúdiószínházi fesztiválon, Vidéki Színházak Találkozásán láttam, belőlük érzetek, képek, jelenetek maradtak meg: Csoma Judit, Szabó Márta, Kerekes László, Gázsó György ezeknek a villanásoknak a sze-

replői. Nyíregyházára a 2005/06-os évadban kezdtem járni, és akkor hat előadást láttam. Azóta követem több-kevesebb rendszerességgel, évadonként átlagosan három-négy előadással, az itt folyó munkát.

Ez azt jelenti, hogy a 2021/22-es évadban huszonnyolc tagú társulat harmadával 15-20 éves színpadi ismeretséget ápolok, a másik harmadot kitevő harmincas, kora negyvenes generáció pályájának alakulását a kezdetektől kísérem. És miközben történetek-történetek változások – mint mindenhol máshol, itt is a fiataloknál, a mindenkori egyetemistáknál érzékelhető magasabb fluktuáció –, mégis az állandóság jut először eszembe a nyíregyházi színházról. Ez a stabilitáson és az összeszokottságon túl azt is jelenti, hogy a társulat szaktudással, megbízható színvonalon teljesíti vállalásait. Ezek – egyébként hagyományosan – híján vannak a közéleti reflexiónak, nem kacsintanak ki, az általánosságoktól az aktuális és/vagy konkrétumok felé nem mozdulnak el, de biztosítják a minőségi kikapcsolódást, és próbálják fenntartani azt, amit általános polgári műveltségnek mondtak egykor. És ez, szögezzük le, manapság nem kevés.

DÉZSI FRUZZSINA

A PÁLYAKEZDÉS TRAUMÁJA

A Freeszfe 2021/2022-es évadáról

A több mint százötven éves Színház- és Filmművészeti Egyetemet 2020-ban érte el a kormány pozicionális és adminisztratív elitcserére koncentráló, rendszerint igen gyorsan és szervezeten végrehajtott direktívája. A kultúrpolitikai hierarchiában több szempontból meghatározó szerepet töltött be az addig állami fenntartású intézmény: egyrészt oktatói kinevezéseivel megerősítette a reputációs elitet – azaz a szakmailag széles körben elismert, rendszerint díjazott alkotók és elméleti szakemberek rétegét –, másrészt „kapuörként” erőteljes ellenőrzést gyakorolt a színházi mezőbe való bejutás és integrálódás, így pedig a fogyasztókhöz eljutó kulturális termékek felett is.¹ Az tehát, hogy a „kulturkampf” retorikáját zászlajára tűző, intellektuális és morális dominanciát kialakítani kívánó hatalom elengedhetetlennek vélte – sőt a hegemonia megszilárdításának abszolút feltételeként értékelte – az SZFE mindvégig politikai előjellel zajló átformálását, nem meglepő. A korábban bevett közpolitikai eljárásokat és diskurzusokat

megakasztotta azonban az egyetem polgárainak – és az őket támogató civilek – ellenállása, amely 2021-ben intézményes formát is öltött: a Freeszfe Egyesület deklarált célja, hogy teret és lehetőséget biztosítson mindazoknak, „akik nem tűrik tovább a párbeszéd hiányát, a művészeti szabadság eltiprását! Egyesületünkben az SZFE volt és jelenlegi tanulói, oktatói, dolgozói munkálkodnak közösen, a szabad alkotás jegyében.”²

Aligha vitatható, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetemről közvetlenül átcsoportosuló szellemi és reputációs tőke már a Freeszfe megalakulásának pillanatában ugyancsak kapuórré avatta az egyesületet, amely nemcsak finanszírozási formájában hajtotta végre a kormány által is szorgalmazott modellváltást, hanem oktatási rendszerét is olyan aktív és reflektált módon igyekezett átszervezni, amire korábban nem volt példa. A színházi – és általában kulturális – téren zajló változásokra reagálva maga mögött hagyta a klasszikus keretekkel rendelkező képzési formákat, és – természetesen osztályvezetéstől függően – a színházi szakemberek közötti

1 KRISTÓF Luca, „Az elitcsere korlátai”, *Szociológiai Szemle* 28, 1. sz. (2018): 33–59; http://real.mtak.hu/63432/7/kristof_szocszemle_elitcsere.pdf.

2 <https://www.freeszfe.hu/freeszfe-egyesuletrol/>

határokat elmosó, a kortárs nemzetközi tendenciákra is figyelő tanfolyamokat, workshopokat és műhelyeket biztosított a hallgatók számára. Ugyanakkor a reformok kezdeti periódusa mindig számtalan, korábban fel nem tett (vagy meg nem válaszolt) kérdést mozgat meg, ezen kérdések jó része pedig éppen a megtörni kívánt hierarchikus rendre utal vissza.

Az egyik legjelentősebb változás mindenesetre, hogy a Freeszfe a korábnál jóval aktívabban integrálta képzési formáiba a független színházi szcénát, és a hallgatókat is elsősorban a szabadúszó létre készíti fel. Mindez természetes is, hiszen az Ódry Színpad infrastrukturális biztonságát elveszítve az osztályok végleg kiszorultak azon alternatív játszóhelyekre, amelyek próbateremmel és legalább alapvető technikai apparátussal támogatni tudják a produkciók megvalósulását. Ez a térbeli – és ezáltal lehetőségbeli – szétszóródás egyrészt kölcsönösen termékeny együttműködések eredményezett többek között a Marczibányi Téri Művelődési Központtal, a Jurányi Házal, a Trafóval és az Artus Stúdióval; az egyéb, színháztechnikailag kevésbé felszerelt helyszínek másrészt egészen más készségeket követeltek mind a tanulmányaikat korábban még az SZFE-n megkezdő fiataloktól, mind az új osztályok friss hallgatóitól, mint amilyeneket a kanonizálódott oktatási formák követelnének tőlük. Az egyik fő kérdés tehát az, hogy az oktatók milyen hatékonyan tudták a tudásátadás folyamatát (gyakorlatilag azonnal) rendszerszintűen átalakítani.

Ugyancsak nem elhanyagolható szempont az egyes képzések szinte automatikus hierarchizálódása, amely nem pusztán egyenlőtlen teszi az elismerésért folytatott küzdelem terepét, hanem ezáltal el is indít egyfajta belső szakmai kanonizációt (és ezzel együtt marginizálódást) is. A műfaji alá-fölé rendeződés persze korántsem új keletű, hiszen mind a bábos, mind a fizikai vagy zenés színházi osztály jóval kevesebb figyelmet kapott már az egykori Színház- és Filmművészeti Egyetemen is akár szakmai érdeklődés, akár közön-

ségszervezés, akár marketing és kommunikáció tekintetében. A Freeszfe esetében szerencsére a közfigyelemből kiszoruló osztályok sikeresen küzdöttek érdekeik érvényesítésért – és tegyük hozzá: akadt őket meghalló fül is –, ez minden bizonnyal a színház és performansz osztálynál a leglátványosabb. Ennek egyik oka, hogy a maguk területén elismert osztályvezetők – Goda Gábor, Hód Adrienn, Hudi László, Szabó Veronika, Czirák Ádám – képesek voltak önálló anyagi és infrastrukturális háttérrel biztosítani a hallgatók számára. A Goda Gábor vezette Artus Stúdió például – amellet, hogy folyamatosan elérhető próbahelyet jelentett – először a *Kérész Művek* előadás-sorozatába hívta meg a diákokat, később pedig a már több éve sikeresen megvalósuló, pályakezdő tánc- és performanszművészeket felkaroló „Arccal a halnak” programját dedikálta az osztály vizsgaelőadásainak *Tokio Sunrise* címen. Az erőteljes mentori közreműködések ellenére ugyanakkor maguknak a hallgatóknak is szükségük volt az érdekérvényesítő képességükre, ennek az egyik leghatékonyabb példája a Füge Produkció TITÁNium programja. Az idén meghívásosra kiírt pályázat kifejezetten a Freeszfe hallgatóit célozta, megnevezve a konkrét képzéseket – az első felhívásból azonban kimaradt a színház és performansz szak. Ennél a pontnál érdemes feltennünk azt a kérdést is, hogy az ilyen típusú, elsődlegesen – és természetesen méltányolódóan – segítő felhívások nem mélyítik-e el még inkább azokat a szakmapolitikai árkokat, amelyek betemetésén leginkább dolgozni kellene. Azáltal ugyanis, hogy a TITÁNium ezúttal kizárólag a Freeszfe polgárai számára volt elérhető, számos pályakezdő fiatal elveszített egy fontos fejlődési és megmutatkozási lehetőséget. Ez egyrészt érinti az (akár tudatosan) oktatási intézményrendszeren kívül mozgó színházcsináló réteget, másrészt a művészeti egyetemek diákjait is, akik – legyen jogviszonyuk akár a modellváltó SZFE-n, akár határon túli képzéseken – a legkevésbé felelősek a kultúrpolitika strukturális erőszaktevéseiért.

Present Imperfect, r.-ea.: Kozma Zsófia Rebeka. Fotó: Tandari Anita



Bár a később kinyitott mentorprogramba végül két hallgató, Kozma Zsófi Rebeka és Szántusz Noémi is bekerült, a Freeszfe honlapján még ma sem található meg az „Előadásaink” fül alatt a performansz osztály szakmailag több szempontból is izgalmas produkciói, pedig néhány közülük már nívós fesztiválmeghívásokat tudhat maga mögött. Ez a kommunikációs figyelmetlenség az egész évad során határozottan érzékelhető volt – hogy ennek oka a performansz műfajának hazai megítélése, az új, korábban az SZFE-hez nem szorosan kötődő oktatók jelenléte, és az ebből következő önkéntelen perifériára tolódás, vagy egyszerűen az erőforrások szűkössége, nem világos.

Szintén szakadék figyelhető meg a Freeszfére áthozott előadások és a már itt létrejött munkák között. Ez nem feltétlenül esztétikai vagy tematikus jellegű távolságot jelent, hanem egyfajta kulturális traumatizáltságot, amelynek művészeti leparlódása alapvetően határozza meg a színházcsinálás irányát és eszköztárát – természetesen módon, hiszen a folyamatos fenyegetettség kollektív létélménye a mai napig nem záródhatott le. A politikai (és nem elsősorban szakmapolitika) döntéseknek való kitettség ilyen mértéke nem pusztán a biztos tájékozódási pontok végérvényes felszívódását eredményezhette, hanem egyszersmind kijelölt egy újfajta, a binaritás által meghatározott identitáspozíciót, melynek alapja az ellenszegülés, a lázadás, a valamivel szemben való harcos öndefiníció. A színházi szakma kettészakítottsága folyamatos küzdelmet és állásfoglalást követel minden tagjától, ami rengeteg energiát von el az oktatástól, a tanulástól, a keresési vágytól.

A 20. század globális tragédiáinak következtében ma már a traumáról és a kulturális traumáról egyaránt áttekinthetetlen mennyiségű szakirodalom áll rendelkezésre, ezek közül Gyáni Gábor nyomán két olyan megközelítést emelek ki, amelyek nagyban elősegíthetik a Freeszfe első évadának strukturális áttekintését és alaposabb művészeti elemzését. A pszichologizáló fogalomalkotás, amely elsősorban Cathy Caruthhoz kötődik, azzal érvel, hogy a traumatikus állapot nincs lekötve az eseményhez, hanem „az esemény által késleltetve kiváltott tapasztalat szerkezetéből következtet vissza az eredeti (eseménybeli) mozgatórugóra. A traumatikus emlékezet ilyen formán mimetikusan és vissza-visszatérően teremt újra az egyénben a valamikor átélt eseményt [...]”³ Mindebből az is következik, hogy az esemény önmagában nem feltétlenül traumatikus (és nem mindenki számára egyformán az), a megtapasztalás struktúrája és ismétlődése, a válaszadási és feldolgozási lehetőségek korlátozottsága mélyíti el a sérüléseket.

A trauma másik, szociológiai megközelítését Jeffrey C. Alexander bontotta ki, aki a traumatikus tapasztalat hordozójaként nem az egyént, hanem a kollektívát jelöli meg.⁴ Ezen elmélet szerint kulturális trauma akkor keletkezik, „amikor egy kollektíva tagjai úgy érzik, olyan iszonyú eseménynek vannak kitéve, amely kitörölhetetlen nyomokat hagy a csoporttudatukon, és amely örökre áthatja az emlékezetüket, egyszersmind döntő és visszavonhatatlan módon a jövőbeli identitásukat megszabja.”⁵ Ezen alapállás azt is feltételezi, hogy a trauma társadalmi úton közvetített attribúció, amely

automatikusan empaticizáló magatartást vált ki: a traumatikus eseményt nem átélő, hanem szemlélő csoportok fokozott felelősséget tanúsítanak a traumatizált egyének és közösségek iránt.⁶ Ezt érhetjük tetten mind a civilek segítségnyújtásában, mind más, olyan intézmények támogatásában, amelyeket közvetlenül nem érintett a modellváltás, mégis feladatuknak érezték a meghatározott szakmai, emberi és polgári értékek melletti kiállást.

A Freeszfe esetében azonban nem pusztán az anyaintézmény elvesztése jelenti a traumatikus élménymagot: a feldolgoz(hat)atlansághoz éppilyen markánsan hozzájárul a fegyverszünetet nem kínáló politikai támadássorozat, a korábbi képzési rend megakadása és az ebből következő hirtelen átszerveződés (illetve annak bizonytalanságai), a már említett infrastrukturális kitettség, az anyagi és szimbolikus erőforrások egyenlőtlen eloszlása, a létjogosultság szüntelen bizonyítása, a végzést követő elhelyezkedés minden korábbit felülmúló nehézsége, és még sorolhatnánk. A jelenlegi finansiális lehetőségek mellett hosszabb távú képzésekkel aligha lehet tervezni, az új szakok rendszerint egy-két évbe igyekeznek beleszűríteni a komplex tudásanyag átadását, aminek realitása egyelőre kérdéses. Különösen, hogy nem volt és nem is lehetett elég felkészülési idő ezen osztályok tanterveinek kidolgozására – ezért pedig megint csak a körülmények, nem pedig az energiájukat és idejüket nem kímélő oktatók a felelősek.

Szintén érezhető a Freeszfe évadán a bizonyítási vágy traumája: a tanároknak és a hallgatóknak mintegy kötelező érvénnyel meg kell mutatniuk, hogy ellenszélben is képesek értékes kulturális termékeket létrehozni. Ezek a termékek viszont azonnal a kultúrpolitikai harctérre kerülnek ki, éppen ezért sokszoros jelentősége van az általuk képviselt esztétikának és minőségnek. Nem szabad figyelmen kívül hagyni hát, hogy ez a kényszeredetten aktív jelenlét akár el is vonhatja a hallgatók feje fölül azt a szakmai védőburkot, amelyet korábban az egyetem jelentett: a műhelymunka részben nyilvánosságra cserélése, a jóval korábbi találkozás a közönséggel, az ezekből az élményekből lecsapódó visszajelzések alapvetően befolyásolják a pályakezdeők orientációját.

A 2022 tavaszán második alkalommal megrendezett Freeszfe szemle a fentiek tekintetében igen vegyes képet mutatott. Míg a korábban az SZFE berkeiben létrejött előadások láthatóan remekül alkalmazkodtak a megváltozott körülményekhez, vagyis az alkotók képesek voltak termékenyen megmozgatni már bejáratott módszereiket – ennek egyik legkiemelkedőbb példája *A krétakör* Fodor Orsolya rendezésében –, addig az új produkciók jelentős százalékán erősen érződött az elmúlt másfél év könnyebbedni alig látszó terhe. Az XX84 esetében a monodrámának induló, majd váratlan váltással kétszereplősé bővülő disztópikus revü média-designjával és élő zenéjével öntudatlanul is ki akarja nőni a kis teret, amelybe beszorították. Így a vélhetően szoros költségvetésű előadás legnagyobb érdemének megmarad maga a szándék, amely azonban mint ha nem vette volna figyelembe a létrehozás körülményeit. Sipos László Márk és Berényi Nóra Blanka igyekeztek zeneileg és szcenikailag is izgalmas előadást létrehozni, de a félmegoldásokban megnyugvó kompromisszumok a munka szinte minden rétegét érintették. Mondhatnánk persze, hogy egyes megoldások szándékosan közelítenek a trash esztétikájához,

3 GYÁNI GÁBOR, „Kulturális trauma: adott vagy teremtett?”, in *Eseménytrauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL MÓNA, FODOR PÉTER, L. VARGA PÉTER (Budapest: Ráció Kiadó, 2012), 41.

4 Uo.

5 JEFFREY C. ALEXANDER, „Toward a Theory of Cultural Trauma”, in Jeffrey C. ALEXANDER – RON EYERMAN – BERNHARD GIESEN – NEIL J. SMELSER – PIOTR

SZTOMPKA, *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: California UP, 2004), 1.

6 GYÁNI GÁBOR, „Kulturális trauma...”, 44.



Dybbuk, r.: Szauer Lilla. Fotó: Gálos Mihály Samu

de épp itt a lényeg: csupán közelítenek, mert kellőképpen tudatos reflexió híján inkább esetlenségségnek vagy adott esetben sikerületlenségnek hatnak. Ez leginkább a média-design alkalmazásában érződik: a vetítések aktív használata sem vizuálisan, sem tartalmilag nem bővíti az előadás jelentésrétegeit, a *Csillagok háborúját* be-beidéző alapeffektusok már az első blokkban kifáradnak, miközben a post truth korszakának médiaműködésére szinte semmiféle visszacsatolást nem találhatunk (és erre egyébként a felépített technika sem kifejezetten alkalmas). Komoly képzőművészeti lehetőség veszett itt el, minden bizonnyal nem a tehetség, hanem az anyagi lehetőségek korlátozottsága miatt.

Az összeadódó traumák nemcsak az új előadásokban, hanem a még az Ódry Színpadon bemutatott, de onnan kiszorult produkciók némelyikének továbbjátszásán is megmutatkoznak. Esetükben elsősorban nem esztétikai vagy akár minőségi, hanem jelentésbeli áthangolódást figyelhetünk meg, erre pedig a legjobb példa a 2021-ben végzett Pelsőczy–Rába-színészosztály improvizációi alapján készült *Morzsabál*: az egykori hallgatók egymásra is gazdagon reflektáló etüdökön keresztül osztják meg személyes egyetemi élményeiket a felvételtől kezdve a kirúgási fenyegetéseken át egészen a záróvizsgáig. A Gödör alagsorában elhangzó történetek azonban nem pusztán a diploma megszerzésével együtt járó korszaklezárás vagy a visszaemlékező gesztus miatt kapnak nosztalgikus ízt, hiszen az előadás értelmezésére azonnal rárakódik a közismert tény: az a rendszer, amelyben ezek az események megélhetőek voltak, már nem létezik. Van azonban ebben a traumatikus tudásban egy szinte szükségszerűen felszabadító játék is, mert ahogyan Heike Roms is írja: az elmesélés „mint »újra megélés« örömet okoz, hiszen felveti annak lehetőségét,

hogyan visszajárunk, ami elveszett”.⁷ Ekképpen az előadás mint-ha a jelentésközvetítés aktusában és befogadói attitűdjében egyaránt oda-vissza mozognak az emlékezés melankóliája és az újbóli átélés már-már euforikus állapota között.

Ám ez a sem az alkotói, sem az értelmezői alapállásról nem leválasztható kulturális trauma nem kizárólagosan a személyes megélésekből építkező előadásokban tör magának utat – a színházi szakma szétszakítotttsága jóval mélyebben gyökerezik annál, hogy ne osszon azonnal egyértelmű pólusokra minden narratív történetet. Nincs ma olyan előadás, amelyet ne lenne kézenfekvő a kultúrkampf törésvonalai mentén olvasni. A Freeszfe produkcióira ez sokszorosan érvényes, ami magában hordozza annak a veszélyét, hogy az adott kulturális produktum nem saját esztétikai keretrendszerével hívja fel magára a figyelmet, hanem azáltal, hogy visszairódi a közpolitikai diskurzusba. Ilyen például az Antal Bálint rendezte Ibsen-klasszikus, *A nép ellensége* a MU Színházban. Az előadás bőkezűen méri a kétkulcsos utalásokat, és hogy ezt felismerjük, elég csak a színlapot végigfutni: „Te fulladozol, és az emberek pancsolnak. Messze innen, Norvégiában, 1882-ben.”⁸ Az idő- és térbeli távolság analogikus kiaknázása bevett színházi gyakorlat, jóval általánosabb, mint a jelen konkrétumát felvállaló kísérletezni vágyó kérdésfelvetés. Nem a témaválasztás a legérdekesebb attribútuma te-

7 Heike ROMS, „What does Performance Fix?”, *Performing Arts Magazine* 35. (Színházi füzet a *Goat Island When will the September roses bloom? Last night was only a comedy* című előadásához. Part 2: Reflections on the Performance), 2005.

8 <https://port.hu/adatlap/szindarab/gyerekprogram/a-nep-ellensege/directing-40398?section=szinhaz&title=a-nep-ellensege&id=directing-40398>

A nagy kacsashow, r.-ea.: Szántusz Noémi Noya. Fotó: Dusa Gábor



hát az előadásnak, sokkal inkább az, hogy miként elégszik meg annak bátorságával. Az előadás utalásrendszere biztos kézzel vezetett, Bognár Eszter és Ferenczi Zsófia figyelemre méltó díszlete egy pillanat alatt megteremtí az elsőre csábító, ám egyre fullasztóbb füledtséget, a pályakezdő színészek mégsem mozdulnak ki a klasszikus színjátzás keretei közül. Hogy csak egy példát említsek, az, hogy a nézőtérén zajlik a népgyűlés, ma már nem nóvum, hanem kanonizált rendezői gesztus. Ez önmagában nem jelent minőségbeli értékítéletet, pusztán arra hívnám fel vele a figyelmet, hogy mennyire nehéz úgy integrálódni a színházi mezőbe, hogy közben nem a merev formulákat mozgatjuk. Ezek a formulák persze illeszkedhetnek egymáshoz kimagaslóan pontos és tehetséges rendben is, de jelenthetik a rendezői örökség kevésbé reflektált elfogadását is (és egyszerre a kettőt). Hogy lesz-e ezektől kíváncsi elrugaskodás egy-egy fiatal rendező pályáján, az természetesen egyelőre megjósolhatatlan.

Míg a pályakezdő alkotók szinte öntudatlanul nyúlnak az előkészített megoldásokhoz, addig az idősebb, gyakorlott rendezőket inkább a biztonsági játék vádjá illetheti: a Pincészínházban bemutatott *Az igazgató úr* például még korábbi hagyományokhoz nyúl vissza, mint a legtöbb freeszfés előadás. Bezerédi Zoltán koncepciója takarosán lekerekíti önmagát, és ezzel együtt tompára csiszolja minden mondat vagy gesztus élet. Megmarad a polgári színjátzás klasszikus rendjében, ez a rend pedig szépen rázárul az alakításokra is: sajnos kevés az a pillanat, amikor a fiatal hallgatók hitelessé tudnak válni a meglehetősen poros, életkori és egyéb sajátosságaikat szinte teljesen figyelmen kívül hagyó előadásban.

Van példa ugyanakkor olyan produkcióra is, amely erős társadalomkritikája mellett formailag és dramaturgia szempontjából is a megszokottnál merészebben keresgél – talán

nem véletlen, hogy *A nevetséges sötétséget* nem egy, a hagyományos rendezői képzésben szocializálódott alkotó, hanem a 2021-ben színházi dramaturgként végzett Dohy Balázs jegyzi. Már a darabválasztás is izgalmas – különösen, ha figyelembe vesszük Wolfram Lotz lehetetlen színházát,⁹ amely nem leképezi a valóságot, hanem irányt mutat annak –, de valójában az teszi figyelemre méltóvá a munkát – minden ritmikai egyenetlensége ellenére –, hogy az alkotók szándékoltn és reflektáltan az abszurdra, nem pedig a könnyedén átpolitikálható jelentésrétegekre helyezték a hangsúlyt. Persze a kabaré és a politika között meglehetősen tág az átjárási lehetőség, de azt a módot, ahogyan az előadás csatlakozni kíván a társadalmi diskurzushoz, mégiscsak elsősorban a nyitottság jellemzi – minden irányban.

Szintén termékenynek mutatkozik, hogy a dramaturgosztály idén rendezésből is vizsgázott. Kárpáti Péter és Fekete Ádám tanítványai nem csupán többnyire váratlan téma- és darabválasztásaikkal – *Dybbuk* (Szauer Lilla), *Csernobilék* (Gaál Anna), *Leláncolt Prométheusz* (Zrínyifalvi Eszter), *Ajtónkívíl* (Dauner Domonkos), *Torkolat* (Al-Farman Petra), *Én itt fogok ülni szerintem* (Hámor Anna), *Nizsinszkij el* (Balázs-Piri Noémi) – tűntek ki a Freeszfe hallgatói közül, de a színházról való gondolkodásmódjukban is. Ez részben – ahogyan Kárpáti több ízben nyilatkozta – a tanterv tágításának a komplex színházcsináló-képzés felé, részben pedig a diplomaszerezés kényszerűségének köszönhető. Az osztály ugyanis, kihasználva a Freeszfe programját, a ludwigsburgi egyetemen végez majd, ahol alapszakon nincs dramaturgképzés, így elsőként a rendezői BA követelményeit kell teljesíteniük. Bár a vizsgamunkák tematikusan erősen szerteágaznak, mégis akadnak bennük igen lé-

9 <https://revizoronline.com/hu/cikk/8600/wolfram-lotz-kialtvanydramaja>

nyeges közös pontok: a sok esetben nem szokványos színházi körülmények között megvalósuló előadások – a *Torkolat* például kifejezetten a Király Gyógyfürdőbe készült – nem technikai vagy praktikus adottságként, hanem élő anyagként kezelik a rendelkezésre álló, belakható, fizikailag és szimbolikusan is alakítható teret, legyen szó akár a játék, akár a nyelv teréről. Ez pedig azt is jelenti, hogy az alkotók nem ijedtek meg az aktív befogadói pozíció kikövetelésétől: alapvető elvárásaként merült fel, hogy a néző hozzátegye saját képzeletét és tudását az előadások asszociációs síkjához. Így volt ez például a Három Hol-lóban játszott *Dybbuk* esetében: Szauer Lilla mind dramaturgként, mind rendezőként határozott koncepciót érvényesített, és bár néha ösztönösen beúszott a Trafó-beli *Tótferi* egy-egy megoldása (ennek praktikus okai a hasonló munkakörülmények lehetnek), kevés olyan előadást láttam az évadban, amelynek szabadsága és játékosága ilyen pontos logikával működik. Figyelemre méltó munka, akárcsak Gaál Anna kísérlete a Jurányi Ház egyik szűk osztálytermében. A *Csernobilék* messzemenő-kig elkötelezi magát mindenféle magyarázkodás és értelmezői segítségnyújtás ellenében: a néző rá van szorulva (szorítva!) önmagára. Egyfajta bizalomtréning is ez: meg kell tanulni hinni abban, hogy látszólag ügyetlenül egymásba kapaszkodó asszociációink – és persze az alkotók – mégiscsak valamiféle úton vezetnek bennünket.

A dramaturgosztály mellett leginkább a színház és performansz osztály igazolta a Freeszfe oktatási reformjainak valódi működőképességét. (Hozzá kell azonban tenni, hogy a színházcsinálók vizsgáját nem volt alkalmam megnézni, így annak irányvonalairól számot adni ezen elemzésben nem tudok.) Mindenesetre annyi bizonyos, hogy a performansz műfaja régóta hiánycikk a magyar művészetoktatás rendszerében, és az első néhány hallgató mindegyike olyan alkotást hozott létre, amely bár hatásmechanizmusában nem egyenletes, de minimum vitaképes.

Akárcsak a trauma, úgy a performansz fogalma is bőséges szakirodalommal bír, utóbbinak a színházhoz való viszonya pedig folytonos vita tárgya. A műfaji terminust az 1960-as években a hivatalos színházról való tudatos elhatárolódás jeleként használták, de ma már olyan mélyen beágyazódott a társadalomtudományokba, hogy uralkodóvá vált a személet, miszerint minden megnyilatkozás – legyen az akár gazdasági vagy politikai – és esemény – legyen az ünnepi rendezvény vagy sportmérkőzés – tekinthető performansznak (is). A képzés vizsgaelőadásait felvonultató *Tokio Sunrise* fesztivál éppen az alapvető műfaji kérdéseket veti fel: mitől színházi előadás és mitől performansz egy cselekvéssorozat? Szükséges-e (és kinek: a nézőnek? a performernek?) a fogalmi megkülönböztetés? Miben nyújt más tudást a képzés, mint a személyes színház vagy a színházcsináló szakirány?

Annyi leszögezhető, hogy a hat produkcióból öt – Kocsi Olga *Kép a falon, a szőnyeg mintája* című előadása kivételével – színházi térben valósult meg, klasszikus technikai apparátussal. Ennek oka feltehetően a praktikum: egy központi bázis kijelölése volt a legegyszerűbb és legátláthatóbb alternatíva az osztály munkájának széles nyilvánosság előtti megmutatására. Ugyanakkor már pusztán a tér nem ruház-e fel a nézőket egy passzív befogadói attitűddel? Nem érvényesíti-e az eljátszás és az illúzió szokványos játékszabályait? Zavart keltő kérdések, különösen egyes alkotások esetében. Szántusz Noémi *A nagy kacsahow* című lakodalmi projektje például többféle médiumot is aktívan használó önvalomás-sorozatból épül fel, megteremtve az őszinteség tökéletes – és

egyres pontokon roppant szórakoztató – illúzióját. Azonban nem olyan nyíltak azok a kártyák, és nem olyan nagyok azok a tétek. Hiába kerül elő a kacsaalakú bili, hiába ül rá a performer (?), az üres marad. Hiába húz egy nevet a sapkából a néző, ha a performer (?) azt a történetet meséli, amelyet előre kitalált és begyakorolt. Hiába a koccintás a lakodalmi vendégsereggel, ha nincs (vagy csak az első alkalommal van) a kézben valódi pálinka. Épp az ilyen apró gesztusok teszik színházi idézőjelbe a teljes előadást: a játék és az eljátszás erősebb a valódi állapot-változásnál. A néző is csupán arról dönthet, hogy táncol-e a lakodalomban, vagy fogyaszt-e az ünnepi vacsorából – ezek afféle aktivizáló eszközök –, tényleges beavatkozással azonban a látszólagos nyitottság ellenére nem számolt az alkotó.

A fesztivál – és egyébként a Freeszfe teljes évadának – egyik legkiemelkedőbb alkotása Tózsa Mikolt *Isten, haza, konyha – avagy ma már keresztbe álltam a Bajcsyn* című performansza. A tétek az első pillanatban nyilvánvalóak és kézzelfoghatóak, ám nem pusztán egy könnyű azonosulást kínáló szakítástörténetről van szó: az egymásra pontos és szoros asszociációs láncon felfűzött etűdök elindíthatnak egy olyan önreflexiók folyamatát, amelynek révén átgondolhatjuk a saját életünket befolyásoló traumatikus események társadalmi beágyazottságát is.

Nem kevésbé bátor Kozma Zsófi Rebeka *Present Imperfect* című előadása: a (munkahelyi, baráti vagy párkapcsolati) viszszaütés témája köré felépített kétnyelvű gyorstalpaló „kurzus” nem elsősorban személyessége miatt érdekes, hanem felszabadító nyitottsága miatt. Ez a nyitottság azonnal fel is számolja az egészlegesség elvét: semmi sem hibátlan, semmi sem végleges, a kudarcokból pedig aztán végképp nem fogunk kifogni (sem a sajátunkból, sem azokból, amelyeket mások kívánnak ránk hárítani). Az előadás laza szerkezete bármikor bármilyen irányba bővíthető (és bátran bővítendő) – talán a legrugalmasabb és a közönséget leginkább megmozgató anyag a *Tokio Sunrise* felhozatalából. És hát egy dolog talán mégiscsak végleges: önnön védtelenségünk.

A Freeszfe első évada számos termékeny újításról és persze jó néhány porszemről is tanúskodott, amely benne maradt a rendszerben. Érezhető a korábban kifejtett erős kulturális traumatizáltság: az újonnan indult osztályok, amelyek nem szükségszerűen élték meg a korábbi rendszer kereteit és lehetőségeit, ezáltal nem vettek részt a blokádban sem, látszólag könnyebben alkalmazkodtak az ingatag anyagi és infrastrukturális körülményekhez. Azaz nem a korábbi apparátusban gondolkodva hoztak létre előadásokat, hanem a rendelkezésre álló erőforrásokat átlátva és rendszerezve igyekeztek megtalálni legautentikusabb megszólalási módjukat, míg voltak olyan hallgatók, akik színpadot igyekeztek tantermekben felállítani. Az új képzési rend megvalósítását és gyakorlását ugyancsak nehezítette – és reflexszerűen hozzájárult a trauma elmélyítéséhez is – a folyamatos reagálási (védekezési és ellentámadási) kényszer, amelyet a SZFE modellváltását végrehajtó fél szüntelenül kiprovokált. Az aktív reagálás a kultúrpolitikára a hallgatói létmód alapvetése lett, lényegi eleme az identitás biztosításának. A Freeszfe mindenesetre már most bebizonyította, hogy korábban sem a modellváltás szükségszerűségét, hanem annak módját kérdőjelezte meg. Bizhatunk abban, hogy amennyiben az egyesület anyagi helyzete stabilizálódik, úgy egyre több olyan alkotó kerül ki az intézményből, akik a színházat nem pusztán a valóságra nyíló ablakként határozzák meg, hanem készen állnak annak folyamatos újradefiniálására.

CSERNAI MIHÁLY

ÓVATOS HATÁRÁTLÉPÉSEK

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatának 2021/2022-es évadáról

Amikor Marosvásárhelyre érkeztem, a belpesti, néhol elitista művészeti közeghez képest, amelyhez hozzá voltam szokva, teljesen új környezetbe csöppentem. Új kultúrát, új embereket kellett megismernem, mindezt egy járvány sújtotta időszak után, amikor a világ éppen csak kivánszorgott és felocsúdott a vírus okozta pánikból. Ezért is volt számomra sok szempontból megvilágító erejű az a néhány hónap, amelyet itt töltöttem, bár amikor felkérést kaptam, hogy – tanulmányi kötelezettségeim mellett – írjak évadportrét a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu, azaz román társulatról, kettős érzés kavargott bennem. Hogy jövök én ahhoz, hogy mindenfajta előzetes tudás és ismeret nélkül, egy másik ország fővárosában kialakult színházi ízléssel bármit is gondolni merjek egy erdélyi, ráadásul nem magyar nyelvű színház jelen állapotáról? Bevallom, korábban eszembe nem jutott volna elmenni egy román társulat előadásaira. Talán a

nyitottság hiánya és a félelem volt az oka, vagy hogy a kulturális különbségeken túl még a nyelvtudás hiányával is meg kell küzdenem, nem tudom, mindenesetre egyáltalán nem volt egyszerű megtennem az első lépéseket.

Másrészt viszont megörültem a lehetőségnek, hiszen ha már életem alakulása ebbe a kétnyelvű erdélyi városkába vitt, mindenképpen hasznosnak éreztem, ha ott a különböző vendéglátóhelyeken és egy-egy magyar nyelvű előadáson kívül mást is felfedezek. Őszintén szólva az elmúlt egy évben sokkal nyitottabb lettem más kultúrák színházi előadásaira. Budapesti lakosként a főváros színházainak nagy részében jártam már legalább egyszer, Kaposváron nőttem fel, így a vidéki színházi repertoárral és az azokkal szemben támasztott elvárásokkal – ha nem is mindig teljesen naprakészen, de – tisztában vagyok.

Fontos adatnak érzem, hogy bár a Marosvásárhelyi Színház 1946-ban alapították, a román társulat csak 1997-ben



Nők iskolája, r.: Cristi Juncu

jött létre, névadója pedig a kezdetben magyarul író erdélyi román író, Liviu Rebreanu, akit inkább regényíróként tartanak számon, és akinek színpadi szövegeit – a színház archívumának¹ tanúsága szerint legalábbis – a róla elnevezett társulat nem is játszotta soha. Összességében tehát egy nagyon fiatal alakulatról van szó (konkrétan velem egyidősek), így külön örültem annak is, hogy valószínűleg egy dinamikus fejlődésben lévő társulat életébe fogok bepillantást nyerni, amely a mi korunkhoz, még inkább az én korosztályomhoz fog szólni. Ezen elvárásomból néhány előadás megnézése után lejjebb kellett adnom, hiszen fiatal kora és ebből is adódó lendülete ellenére nem éreztem úgy, hogy a társulat változtatni akarna előregedőben lévő törzsközönségének összetételén.

A színházba járással több gyakorlati nehézség is akadt. Az egyik legfontosabb akadály egyértelműen a pandémia volt, amelynek utóhatásait még lehetett érezni ebben az évadban. Márciustól kezdve látogattam az előadásokat, a különböző szabályozások ekkoriban kezdtek lassan fellazulni, míg végül eljutottunk odáig, hogy már nem kellett maszkot viselni, és nem csak fél házzal mehettek az előadások. Ami még rögtön az elején feltűnt, és ezt főleg Budapest után nehéz volt megszoknom, hogy míg a fővárosban az év szinte minden napján el tud menni az ember a színházba, mivel számtalan társulat létezik és dolgozik egymás mellett, a marosvásárhelyi színház sokkal inkább egy magyarországi vidéki színházhoz hasonlít, ahol átlagosan hetente két-három előadást játszanak. Ezzel együtt nincs hosszú távú tervezettség, többnyire a hónap közepén derül ki a következő havi műsor, így szisztematikusan nézőként az egyes előadások megtekintésének ütemezése sem mindig volt egyszerű.

A harmadik probléma, amelyre korábban már utaltam, a nyelv. Bár minden előadás kap magyar feliratot, a feliratok minősége többnyire hagy kívánnivalót maga után, nemcsak a nyelvtanilag értelmetlen mondatok, hanem az időzítés miatt is. Mintha a színház megelégedne annyival, hogy van felirat, de az ezzel járó pluszfeladatokra már nem figyelne oda. Bár az alapvetően pozitív élmény volt, hogy adott a lehetőség román nyelvű előadásokat magyar felirattal nézni, a felirat nem mindig követte az előadás szövegét, sokszor késett vagy sietett, ami főleg vígjátékoknál zavaró, amikor én már előre kacagok egy, a színpadon még el sem hangzott poénon. Az is megesett, hogy hosszú percekig nem volt felirat, sorok maradtak le vagy nem értek ki, így gyakran legfeljebb a szövegtörzsekből lehetett egy-egy mondatra vagy szóra következtetni.

Rápillantva az évados műsorfüzetre meglepő, hogy kimonodottan sok a repertoáron a kortárs darab és a klasszikusok modern feldolgozása, miközben vidéki színházaknál gyakori jellemző az a „népszínházi” misszió, miszerint többféle nézői ízlést és réteget kell kiszolgálni, hiszen egy városra általában egy színház jut. Ez utóbbi megállapítás Marosvásárhelyen éppen nem áll meg, hiszen ott számtalan színház működik a Nemzeti mellett (a teljesség igénye nélkül: eleve ott van az egyetemi színpad, amely a Covid miatt ritkán ugyan, de megnyitotta kapuit a nézők előtt, de ott van az ifjúsági színházként működő Ariel vagy például az alternatívokhoz sorolt Yorick Stúdió és Spectrum Színház is). Elvileg tehát a nézők legkülönbözőbb rétegei megtalálhatják az ízlésüknek megfelelő színlelőadást a városban, mindenesetre jóval többen, mint amit magyarországi szemmel egy ekkora várostól várnánk. A Tompa Miklós Társulat (a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagoza-

ta) előadásait javarészt magyar nyelvű közönség, ugyanakkor meglepően sok román anyanyelvű néző is látogatja. Ez annak fényében volt számomra kellemes csalódás, hogy – nem kritikai értelemben, de leíró jelleggel jegyezzük meg – egy kezemen meg tudom számolni, hogy a román nyelvű előadásokon rajtam kívül hány magyar ajkú néző ült.

Az én magyarországi színházhoz szokott szememnek két tényező volt új: ambivalens élmény, hogy gyakran látható még kamaraszínpadon is elnagyolt, már-már túlzó színjátás (egyébként realista díszletben). Konkrét példa, amikor egy, a legapróbb részletekig kidolgozott lakásbelsőben, ahol még a legutolsó közös fotónak is megvan a maga helye (gyakran funkció nélkül), harsány komédia zajlik esésekkel-kelésekkel, sok konkrét és átvitt értelemben vett kikacsintással a nézőkre.

A másik új élményem az állótap. Marosvásárhelyen túli tapasztalataim alapján is ki merem jelteni, hogy ez a román színházban tendencia. A román közönség ugyanis az előadás minőségétől, helyétől, idejétől, műfajától függetlenül mindig állva tapsol. Persze nem minden állva tapsoló néző román, de minden román néző állva tapsol. Számomra ez a jelenség különösen idegen, a saját nézői praxisomból nagyon kevés olyan esetre emlékszem, amikor felálltam a tapsnál, csupán olyankor fordult elő velem, amikor különösen katartikus hatást tett rám az előadás.

Az általam látott produkciók többsége komédia volt – ebből nem feltétlenül következik az, hogy ezek uralják a repertoárt, mégis ez tűnik meghatározónak. Bár műfaji sokszínűség kevésbé jellemzi a román társulatot, a meglepően sok kortárs dráma miatt az élmények, amelyekből dolgoznak, mégis ismerősek és relevánsak. A vígjáték műfaján belül természetesen a legszélesebb palettáról dolgoznak: van köztük klasszikusnak nevezhető bohózat (*Az eladó férj*), helyzetkomikumra építő komédia (*Hazugságvizsgáló*), de tragikomédia (*Hazatérés*) és narratív szerkezetű dráma (*Tolvajok*) is. A nemzetiségeket nézve a kortárs orosz színművektől kezdve ír szerző darabján át a kortárs román drámáig sok minden megtalálható, utóbbi – érthető módon – felülreprezentált. A legtöbb előadást a Kisteremben láttam, a repertoár java ebben a kamaratérben valósul meg. A műsorban feltűnően kevés az „igazi” klasszikus, alig találok ismerős szerzővel vagy címmel. Némi utánajárással kideríthető, hogy a szerzők többsége 20. századi vagy kimondottan kortárs, ami számomra annak bizonyítéka, hogy a színház megpróbál nyitni az új szövegek és témafelvetések felé. A probléma viszont az, hogy ezek a szövegek egyszerűen gyengék: kevés olyanhoz volt szerencsém, amelyik valós társadalmi problémákat dolgozna fel, vagy ne közhelyek pufogtatásával akarná elérni a kívánt hatást. A színház időnként változtat a bevett formákon: ezen az olyan megoldásokat értem, mint például a *Hazatérés* esetében a színpad két oldalára épített nézőtér, ami szemmel láthatóan több nézőben is zavart okozott. (Ez a dráma egyébként pont ellenpélda a kortárs szövegek gyenge minőségére.) Ez persze nem azt jelenti, hogy a marosvásárhelyi közönség ne lenne vevő az ilyesfajta (innovatív?) változtatásokra, csak érezhetően kevésbé van hozzájuk.

A tárgyalt évad a vírus miatt csonka volt, így eleve kevesebb bemutató valósult meg a tervezettnél, azokat is ritkábban játszották, így a három hónap alatt, amelyet a társulat munkájában való elmélyüléssel töltöttem, zömmel már egy-két vagy több éve repertoáron lévő előadásokat láttam. Ezek alapján viszont több olyan témát is meg tudtam különböztetni, amelyek minden jel szerint az elmúlt években különösen foglalkoztatták a színházban alkotó művészeket.

1 <https://teatronational.ro/szinhazi-emlekezet/eloadasok/?th=11939>



Ki nem mondott dolgok, r.: Leta Popescu

Az egyik téma, amely nyilván nem független a vírushelyzettől, a színház és a néző kapcsolata. Miket szeretünk nézni tulajdonképpen? Milyen formai kísérletek férnek a repertoárba? (Kísérlet alatt itt nem a kísérleti színházra gondolok, hanem arra, hogy a fent említett térhasználat vagy egy-egy klasszikus újraértelmezése viszonylag új nézői élményt vált ki, arrafelé inkább szokatlan.) Egy másik aspektus, amelyet érezhetően szintén a Covid hozott felszínre, vagy legalábbis üzenetében mindenképpen ráerősített, az ember szociális viszonyainak alakulása: a párkapcsolat, a barátság, a bajtársiasság fogalmainak újraértelmeződése. A harmadik jellemző téma, helyesebben vonulat sokkal általánosabb, és a komédiák túlsúlyához kapcsolódik: a lehető legsokoldalúbb nevettek és szórakoztatás igénye.

Az általam látott előadások szinte mindegyikéről elmondható, hogy nagyon aktív kapcsolatot igyekezett építeni a nézővel. Ezt mindegyik produkció máshogy érte el: volt, ahol egy stand-up comedy betéttel oldották a feszültséget a nézők és szereplők között, volt, ahol a konkrét vagy átvitt értelmű „kikacsintás” eszközét használták, a szereplők időnként áttörték a negyedik falat, de akadt olyan előadás is, amelyik a saját elbeszélői szempontját használta erre a célra: a színészek konkrétan a nézőknek meséltek, teljesen lebontva a hagyományos színházi keretet.

Ezekből a formai kísérletekből érződik, hogy van szándék közvetlenebb kommunikációra a nézőkkel és a színház határainak kiterjesztésére, ugyanakkor a társulatnak saját színházpedagógiai műhelye nincs. Bár az előtérben nem láttam gyerek- és ifjúsági csoportokat tolongani, van olyan előadás, amelyik okkal felkelhetné a fiatalabb korosztály figyelmét, és olyan témákat dolgoz fel, amelyeket érdemes lenne megtámogatni egy-egy színházpedagógiai foglalkozással. Mindehhez hozzátartozik azonban, hogy a színház sem témaválasztásban, sem megvalósításban nem elsődlegesen a fiatalok felé nyit.

Bár foglalkozik olyan univerzális témákkal, mint a férfi-női viszony, a komformizmus feladása, a lázadás esztétikája, a bűn felé vezető út – a kapunyitási és -zárási pánikról is van egy-egy előadás a repertoáron –, mégis úgy tűnik, hogy inkább az idősebb generációt tudja igazán jól mozgósítani. A huszoneves korosztályból alig-alig találkoztam nézővel, pedig egyetemi, sőt, színművészeti egyetemmel rendelkező városról van szó. Utóbbival az együttműködésre ugyanakkor van kezdeményezőkézség, hiszen a román kar végzős színészhallgatóinak *A mi osztályunk* című vizsgaelőadását átvette a színház.

Egy ennyire tradicionális alapokon nyugvó, emellett új szövegekkel kísérletező színháznak elemi szüksége lenne színházpedagógiai műhelyre. Egy ilyen ajánlat nemcsak több fiatalot vonzana be az intézménybe, hanem a törzsközönségnek is megkönnyítené az egyes előadások befogadását. Illetve, és ez már csak plusz haszon, a rendszeres feldolgozó foglalkozásokon keresztül közvetlen visszajelzést kaphatna a színház a műsorpolitikáját illetően. Ijesztő a tendencia, hogy a vizsgált időszak alatt szinte alig vettem részt telt házas előadáson, és a nézőtérben ülők nagy része a szüleim, de még inkább a nagyszüleim korosztályához tartoztak. Mivel a városban van színvonalas ifjúsági színház, így egyrészt érthető, hogy miért maradnak a társulattól távol a fiatalok, másrészt viszont a színház látszólag teljesen leválik erről a közegről, mintha nem is akarna közelebb férközni hozzá.

A műsoron lévő nagyjából tucatnyi előadás (bár a honlapon kétszer ennyit írnak, tüzetesebb vizsgálattal feltűnnek az ismétlődések) jól behatárolható. Összesen tíz előadást láttam, amelyeket kilenc rendező vitt színre, közülük kettő nő. Laura Moldovan, akinek a neve nekem is ismerősebben csengett, már többször dolgozott együtt a társulattal. Mindkét rendezése (*Valami csaj[ok]*, *Hazugságvizsgáló*) valamilyen módon a férfi-női dinamikákkal foglalkozik – és mindkettő a darabválasztáson bukik el. Feltűnő, hogy mennyire kevés a szer-



Ale Tîfrea a Hazatérésben, r.: Adi Iclenzan. Fotók: Cristina Gânj (Bristena)

zői mű a színpadon, értsd: csupán egy olyan előadást láttam, amelyet vagy a rendező írt, vagy amely valamilyen módon a társulatra épült – nem mellesleg ez az előadás (*Ki nem mondott dolgok*) volt az egyik legszínvonalasabb.

Ami a színészgárdát illeti, annak ellenére, hogy vidéki színházhoz képest is viszonylag nagy létszámú a társulat, vannak visszatérő művészek, akik a produkciók többségében játszanak. Tekintve, hogy egy héten maximum három előadás megy, ez mindenképpen egyfajta felülreprezentáltságot sejtet, amire a legvalószínűbb magyarázat az, hogy a vendégek a legterhelhetőbbek és/vagy a közönségkedvencek. A társulattól számomra Cristian Iorga emelkedett ki, akinek fékezhetetlen energiát a legkülönfélébb előadásokban és szerepkörökben használják. A színésznők között sokoldalúságának köszönhetően Georgiana Ghergu járt az évadban az élen. Mindketten a fiatalabb korosztály képviselői – de nagy kérdés, hogy meddig maradnak a társulat kötelékében, mert bár sok előadásban játszanak, igazi kihívást jelentő feladatuk látszólag egyikben sincs.

Egy praktikus szempont, amelyet muszáj megemlíteni: a színházjegy rendkívül olcsó. A jegyek egységesen 30 lejbe kerülnek, ami még ezekben az inflációs időkben is nagyjából 2500 forintot jelent. Összehasonlításképpen a határhoz legközelebb eső debreceni színházat vettem alapul, ahol a legolacsonyabb jegyár 3000 forint, ám van 4800 forintos is, ami durván a marosvásárhelyi ár duplája. Ez – és a jótékony diákkedvezmény – Marosvásárhelyen tulajdonképpen vonzóvá teszi a helyi színházlátogatást.

Mivel a vidéki színházak feladata speciális, hiszen egy helyre kell sűríteniük az újtó szándékú és a nézőcsalogató előadásokat, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatának műsorpolitikája némiképp meglepő. A repertoárban összesen két klasszikus szerzőt fedezhetünk fel, és közülük sem a leggyakrabban játszott darabok kerültek színre: az egyik Csehov *Ivanovja*, a másik pedig Molière *Nők iskolája*

című műve. Ezeken kívül csupa kortárs szövegből kiinduló előadás van repertoáron, amelyeken érződik a színház abban a tekintetben vett missziója, hogy fontosnak érzi új színpadi nyelvek, látásmódok megfogalmazását – hogy ezt sikeresen abszolválja-e, az már más, sokkal inkább izlésbeli kérdés. Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a fentebb említett két klasszikus 2013, illetve 2018 óta van műsoron, megállapíthatjuk, hogy az utóbbi években nem is mutattak be 20. század előtti íródott darabot, ami pozitív értelemben ellentmond az előzetes feltételezéseimnek. Természetesen feltehető a kérdés, hogy ez esetben ténylegesen ellátja-e a színház azt a küldetését, hogy a drámairodalom minél szélesebb spektrumáról válogasson, ám összességében ez a tendencia inkább előremutató. Elvégre a színház ideális terep a kortárs kultúra népszerűsítésére, a még ismeretlen szerzők szélesebb körű bevezetésére – példának okáért a ma már Magyarországon (is) keresett szerzőnek mondható Székely Csaba *Bányavirág* című darabját ennek a színháznak a magyar társulata mutatta be először.

A magyarországi vidéki színházakban ritka, hogy az igazgatók bevállaljanak olyan, rizikósnak mondható műveket, amelyek reagálnak ugyan a kortárs valóságra, de nemhogy a címük, a szerzőjük neve sem feltétlenül cseng ismerősen a helyi közönségnek. Ehhez képest a marosvásárhelyi színházban kifejezett célnak látszik a kísérletezés és a repertoárbővítés szándéka – nemcsak a kortárs szövegek színpadra állításával (ebből a szempontból egészen egyediek, hiszen a kortárs művek ilyen túltengésével én személy szerint még nem találkoztam), hanem azzal is, hogy gyakran hívnak meg progresszív vagy fiatal rendezőket. Ez nemcsak a román, hanem a magyar társulatra is jellemző, még ha utóbbinál már ránézésre is több a klasszikus szöveg. Ugyanakkor egy szöveg attól, hogy kortárs, és próbál a jelenből kiindulni, még közel sem biztos, hogy jó is. És éppenséggel ez a legnagyobb „hibája” a társulatnak: hiába a lendületes rendezők, hiába a tette kész társulat, hiába

az elsöre talán félénken reagáló, de végül hálás közönség, ha a feldolgozott szövegek nem elég drámaiak, nem elég hatásosak, hanem jobbára unalmasak vagy értelmezhetetlenek. Néhány ritka kivételtől eltekintve, amelyekből viszont fantasztikus előadások születnek. Ebből is látszik, hogy legyen bármilyen erős a rendezői színház hagyománya Romániában, a jól megírt drámaszöveg mégis elengedhetetlen, mert a legjobb előadások még mindig ezekből jönnek létre. Ezt támasztja alá a *Hazugságvizsgáló* példája: az erős víziót használó rendezés láthatóan az alkotókra próbálta helyezni a fókuszot, de csupán egy nagyon furcsán megvalósított, átgondoltan szórakoztató helyett üresen vicceskedő komédia lett a végeredmény.

Lehet, hogy csak én ragaszkodom szinte betegesen a jó szövegekhez, mindenesetre megkockáztatom a kijelentést, hogy azok voltak a minőségi, jó ízléssel megcsinált és magas színvonalú produkciók, amelyekben a szöveg is működött. Conor McPherson *Tolvajok* című darabjának előadása például minimalizmusa ellenére is remekül sikerült, mivel a szöveg önmagában is annyira erős, hogy nemigen volt szükség többre, mint három színészre, akik azt a lehető legpontosabban és legérzékletesebben át tudják adni. És akik jelen esetben az eredetileg hangsúlyosan ír környezetben játszódó drámát egy-egy gesztussal vagy kiszólással áttemték a román közönségnek átélhetőbb környezetbe.

Tipikus példája a rossz szövegből készült unalmas előadásnak a *Vakációsdí*, amely folyamatosan váltogatja a műfajt és a fókuszot, így előadás közben nemigen derült ki, hogy pontosan mit és milyen szemszögből nézünk. A provokatív szereplő nem elég provokatív, inkább idegesítő, a legtöbb karakter egysíkú. Ez az egysíkúság több előadásra is jellemző: a *Valami csaj(ok)* például egy kapuzárási pánikkal küzdő, nőszülés előtt álló férfiről és az ő feldolgozandó kapcsolatairól szól, az viszont elég nagy probléma, hogy már a színházteremből kijövet sem tudja az ember megmondani a különbséget az öt női szereplő között, holott a színészi játékokra nem lehetett panasz.

Fontos misszióknak érzem, hogy a színházak rendre próbálják a klasszikus műveket modern köntösbe öltöztetni, ezáltal emészthetőbbé tenni. Erre egy konkrét kísérletet láttam, *Az elveszett levél. Túl sok fecsegés* című előadást, amely azért is foglal el különösen fontos helyet a repertoárban, mivel az egyik legismertebb román szerző, Ion Luca Caragiale művét dolgozza fel. Maga az előadás is lamentál azon, hogy vajon

lehet-e egy ilyen klasszikus szöveget még ma is úgy játszani, mintha nem telt volna el több mind egy évszázad a megírása óta. Csakhogy mindehhez a rendezés nem volt elég beállalós. Remekül feldobta az alaphelyzetet, feltette a saját kérdéseit, ám aztán nem igazán válaszolt rájuk. Az eredeti dráma elveszett a filozofálás mögött, amelyet viszont nem sikerült érdekessé tenni. Maga Caragiale is megjelenik a színpadon, aminek logikusan jelentősége kellene hogy legyen, de amikor csak egy másik szerző róla szóló írásait kezdi el mondani, és az előadáshoz vagy a játszás módjához nincs érdemi hozzáfűznivalója, az indokolatlanná teszi a szereplő jelenlétét, nem ad hozzá semmit az előadáshoz, ellenben megakasztja annak menetét, és a nézőtérén egy idő után idegességet szül.

Kétnyelvű közegben a színház feladata még összetettebb. Fontosnak tartom, hogy ha bárki belép a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházba, képes legyen elfelejteni, hogy román vagy magyar az anyanyelve. Marosvásárhely történelmileg is terhelte közeg ebből a szempontból, elég csak az 1990-es Fekete Márciusra gondolnunk, a színháznak pedig kulcsszerepe lehet az események feldolgozásában. Jelen pillanatban ezzel a témával foglalkozó előadás nem fut, sőt, feltűnő a magyar és a román társulat elszeparáltsága a színházon belül, egy évekkel ezelőtti, azóta már nem játszott előadás kivételével közös projektjeik nincsenek, holott ez az együttélés óriási adomány – és kihasználatlan lehetőség. Meglátásom szerint a múltnak ezt a szegmensét egyrészt valamiféle tabu övezi, alig van, aki nyíltan beszél róla, másrészt viszont olyan transzgenerációs trauma maradt utána, amely sok feszültséget szül a mai napig. Ezeknek az enyhítését is elősegítő gesztus lenne, ha a két társulat tagjai a színpadon is találkoznának, nem csak az épületben. Bár a kérdés kultúrpolitikai hátterébe nem látok bele, mindenesetre nekem mint „külsős” nézőnek fájdalmasan hiányoztak ezek az összekapcsolódások.

Összességében a vásárhelyi színház román tagozatának előadásai szövegválasztás tekintetében lehetnének igényesebbek, de még fontosabb lenne, hogy használjanak bármilyet, azok erősebb, egységesebb vízióval kerüljenek színpadra. Jó volt nézni a színészek munkáját, megismerni egy számomra teljesen új színházi kultúrát, illetve szembesülni azzal, hogy min szocializálódik a helyi közönség. És gyászolni azt, hogy látszólag mennyire nincs igény arra, hogy közösséget formáljanak belőlük.

E számunk szerzői

Csernai Mihály (1997) egyetemi hallgató, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Hallgatói

Önkormányzatának egykori elnöke, jelenleg Marosvásárhelyen él és tanul

Dézsai Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, doktorandusz, Budapesten él

Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él

Rihay-Kovács Zita (1976) jogász, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, Seregélyesen él

Ring Orsolya (1975) történész, egyetemi oktató, Budapesten él

Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él